

ARQUITETURA ENTRE C O N E X Õ E S CONTEMPORÂNEAS:



O CONCURSO PARA O NOVO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO



LÍDIA QUIÊTO VIANA





UFRJ

ARQUITETURA ENTRE CONEXÕES CONTEMPORÂNEAS:

O CONCURSO PARA O NOVO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO

Lídia Quiêto Viana

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Pensamento, História e Crítica da Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Lassance

Co-Orientadora: Prof. Dr. Laís Bronstein Pássaro

Rio de Janeiro
Fevereiro 2014

ARQUITETURA ENTRE CONEXÕES CONTEMPORÂNEAS:

O CONCURSO PARA O NOVO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO

Lídia Quiêto Viana

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Lassance

Co-Orientadora: Prof. Dr. Laís Bronstein Pássaro

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Pensamento, História e Crítica da Arquitetura.

Aprovada por:

Presidente Prof. Dr. Guilherme Carlos Lassance dos Santos Abreu - PROARQ/FAU

Prof. Dr. Laís Bronstein Pássaro (Co-Orientadora) - PROARQ/FAU

Prof. Dr. Prof. Dr. Karine Daufenbach - PROARQ/FAU

Prof. Dr. Maria Cristina Nascentes Cabral - PROURB/FAU

Prof. Dr. Mara Oliveira Ezquinazi - PROURB/FAU

Rio de Janeiro Fevereiro 2014

Viana, Lídia Quiêto.

Arquitetura entre Conexões Contemporâneas: o concurso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/ Lídia Quiêto Viana. – Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2014. xv, 366 f.: il.; 31 cm.

Orientador: Guilherme Lassance

Co-Orientador: Laís Bronstein Pássaro

Tese (Doutorado em Arquitetura) – UFRJ/ PROARQ/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2014.

Referências Bibliográficas: f. 369-381.

1. Arquitetura Contemporânea. 2. Teoria da Arquitetura. 3. Projeto de Arquitetura. 4. Museu da Imagem e do Som. I. Lassance, Guilherme. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. III. Título.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu querido João Pedro
pela alegria de todos os dias

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores: Guilherme Lassance, pelos questionamentos significativos e Laís Bronstein pela dedicação, o apoio, a disponibilidade e pela abertura de um caminho produtivo e aprazível pela teoria crítica

ao arquiteto Pedro Rattes e à amiga Denise Nunes pelo material gentilmente cedido que possibilitou a realização desse trabalho

à Alice Brasileiro pelo apoio de sempre e a amizade

ao arquiteto Paulo Aguiar e ao designer Marcio Coutinho

à minha família, especialmente à minha mãe, Neuza, pelo carinho, apoio e pela ajuda nas revisões

aos amigos Liane Flemming, Thatiana Alcantara, Mara Esquinazi

ARQUITETURA ENTRE CONEXÕES CONTEMPORÂNEAS: as propostas para o novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

Lídia Quiêto Viana

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Lassance

Co-Orientadora: Prof. Dr. Laís Bronstein Pássaro

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Partindo do reconhecimento da transitoriedade dos discursos, da heterogeneidade da produção e da especificidade das abordagens projetuais contemporâneas como resultado de uma cultura que se manifesta entre distintas camadas de tempo que convivem simultaneamente e engendram, sobretudo, situações instáveis e relativas, esta tese busca problematizar a “arquitetura entre conexões contemporâneas” através da análise das propostas apresentadas para o Concurso para o novo Museu da Imagem e do Som (MIS). O concurso é abordado como um fragmento do cenário arquitetônico contemporâneo e a sua problemática se mostra particularmente significativa por envolver equipes nacionais e internacionais, por propor um terreno em meio urbano consolidado e engendrar duas questões que tem sido alvo de enfrentamento crítico: o aspecto icônico do edifício e a sua relação com o contexto urbano. As análises partem do pressuposto que o objeto arquitetônico faz parte de um sistema de relações que envolve a situação e o contexto urbano de sua proposição e têm como objetivo a investigação das distintas formas de mediação originadas no olhar para cada obra, enfatizando, sobretudo, a ideia de ampliação do campo disciplinar arquitetônico desenvolvida por Vidler (2008). Essa ideia se associa às novas interpretações de conceitos como: forma, contexto urbano e paisagem por propor a sua rearticulação e novos modos de interação, mais do que uma ruptura, propõe uma reinterpretação que se expressa particularmente através de novos códigos de apresentação. Nesse sentido, a hipótese da tese parte da afirmativa de que algumas propostas apresentadas para o Concurso de Ideias para o novo MIS/RJ materializam em seus projetos essa ideia de campo ampliado, traduzido especialmente na forma de mediação entre a estratégia formal e a relação com o contexto através de uma abordagem mais pragmática e abstrata que constitui a forma como resultado de uma interação com seus condicionantes. Essa investigação pode trazer algumas reflexões pertinentes em relação ao processo de renovação das cidades, evidenciar soluções projetuais que possam contribuir nesse processo e no ensino da arquitetura e além de contribuir no aprofundamento teórico e na atualização de alguns conceitos associados à problemática da pesquisa.

Palavras-chave: Arquitetura Contemporânea, Teoria da Arquitetura, Projeto de Arquitetura, Museu da Imagem e do Som

Rio de Janeiro Fevereiro 2014

RESUMO

ARCHITECTURE BETWEEN CONTEMPORARY CONECTIONS: the proposes for the new Museum of Image and Sound of Rio de Janeiro

Lídia Quièto Viana

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Lassance

Co-Orientadora: Prof. Dr. Laís Bronstein Pássaro

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Recognizing the transience of speeches, the heterogeneity of production and specificity of contemporary projective approaches as a result of a culture that manifests between different layers of time that coexist simultaneously and engender especially unstable and related situations, this thesis seeks to render problematic “architecture between contemporary connections” through the analysis of the proposals submitted for the competition for the new Museum of Image and Sound of Rio de Janeiro (MIS/RJ). The competition is approached as a fragment of contemporary architectural scenery and its problematic is shown particularly significant because it involves national and international teams, for proposing a terrain in consolidated urban land and for engender two issues that have been the subject of critical confrontation: the iconic aspect of building and its relationship with the urban context. The analyzes assume that the architectural object is part of a system of relations involving the situation and the urban context of his proposal and aim to research the different forms of mediation originated in looking at each work, emphasizing above all the idea of expanding the architectural disciplinary field developed by Anthony Vidler (2008). This idea is associated to new interpretations of concepts such as: form, urban context and landscape for proposing their re-articulation and new ways of interaction, rather than a rupture, proposes a reinterpretation that is expressed particularly through new presentation codes. In this sense, the thesis’s hypothesis begins from the assertion that some proposals for the Ideas Competition for the new MIS/RJ materialize in their designs the idea of expanded field, translated especially in the form of mediation between formal strategy and the relationship with the context through a more pragmatic and abstract approach that determines the form as a result of interaction with their conditioning. This research can bring some pertinent reflections on the process of renovation of cities, point design solutions that may contribute to this process and in the teaching of architecture and besides contributing in the theoretical development and updating of concepts associated with the issue of research.

Palavras-chave: Contemporary Architecture, Theory of architecture, Design architecture, Museum of Image and Sound

Rio de Janeiro Fevereiro 2014

ABSTRACT

SUMÁRIO

Introdução	13	2.2. Diller e Scofidio	99
1. O concurso do MIS/RJ	31	2.2.1. Construção da Abordagem Projetual	103
1.1. Museu da Imagem e do Som	35	2.2.1.1. Contexto e Produção Artística	103
1.2. O novo MIS/RJ nas práticas contemporâneas	39	2.2.1.2. Efeitos Especiais	105
1.3. O contexto do novo MIS/RJ: Copacabana	44	2.2.2. Relação com o Contexto	110
1.4. O concurso	47	2.2.2.1. Display	110
1.5. Os Parâmetros do edital	51	2.2.2.2. Promenade Ampliada	111
1.5.1. Arquitetura como ícone	54	2.2.2.3. Ver e não Ver	112
1.5.2. Originalidade e o valor do novo	56	2.2.2.4. Montagem e Sequencialidade	113
1.5.3. O conceito na obra	58	2.2.2.5. Scanning	117
1.5.4. Projeto e contexto	59	2.2.3. Estratégia Formal	122
1.5.5. Forma e linguagem	62	2.2.3.1. Cross Programming	123
2. Arquitetura entre o contexto e a forma: as propostas para o MIS/RJ	65	2.2.3.2. Dobra	124
2.1. Daniel Libeskind	69	2.2.3.3. Impermanência Permanente	131
2.1.1. Construção da Abordagem Projetual	73	2.2.3.4. Associação de Métodos	131
2.1.1.1. Origem estruturalista e a sintaxe	73	2.2.3.5. MIS/RJ	133
2.1.1.2. Inflexão narrativa	74	2.3. Shigeru Ban	141
2.1.1.3. Textualidade	78	2.3.1. Construção da Abordagem Projetual	145
2.1.1.4. Espaço (a)perspectivo	81	2.3.1.1. Lições modernas	148
2.1.2. Relação com o Contexto	87	2.3.1.2. Membranas estruturais	153
2.1.2.1. Matriz de Ecos	88	2.3.1.3. Membrana como elemento de ligação	156
2.1.2.2. Nexus	90	2.3.2. Relação com o Contexto	161
2.1.2.3. A relação entre interior e exterior	93	2.3.3. Estratégia Formal	166
2.1.3. Estratégia Formal	95	2.4. Bernardes & Jacobsen	173
		2.4.1. Construção da Abordagem Projetual	177
		2.4.1.1. Expressão brasileira	181
		2.4.1.2. Modulação	192

2.4.2. Relação com Contexto	203	3. As estratégias projetuais no MIS/RJ: uma síntese	335
2.4.2.1. Primeira proposta: edifício como construção interativa	204	3.1. Arquitetura como ícone	341
2.4.2.2. Segunda proposta: enquadramento como uma abordagem operativa	206	3.1.1. Autonomia formal e linguística	342
2.4.2.3. Espaços de transição	211	3.1.2. Expressão	343
2.4.3. Estratégia Formal	217	3.2. Projeto e Contexto	344
2.4.3.1. Primeira proposta: Módulo/Bloco e Programa	217	3.2.1. Morfologia urbana	344
2.4.3.2. Segunda proposta: distorções	221	3.2.2. Imagem globalizada	345
2.4.3.2.1. Enquadramento e distorção de eixos	223	3.2.3. Dinâmica	345
2.4.3.2.2. Metaesquemas/ distorção da grelha	227	3.3. Forma e linguagem	346
2.5. Isay Weinfeld	258	3.3.1. Codificação linguística	347
2.5.1. Construção da Abordagem Projetual	234	3.3.2. Agenciamento de condicionantes	347
2.5.1.1. Rigor, Proporção e exatidão geométrica	235	3.3.3. Composição	348
2.5.1.2. Espacialidade e Cinestesia	247	Considerações Finais	351
2.5.2. Relação com Contexto	254	Lista de Figuras	357
2.5.3. Estratégia Formal	259	Referências Bibliográficas	369
2.6. Brasil Arquitetura	269		
2.6.1. Construção da Abordagem Projetual	272		
2.6.1.1. Diálogo com as preexistências	282		
2.6.1.2. Dualidade Plástica	288		
2.6.2. Relação com Contexto	294		
2.6.3. Estratégia Formal	296		
2.7. Tacao Arquitetos	305		
2.7.1. Construção da Abordagem Projetual	308		
2.7.1.1. Caixas que definem espacialidades	310		
2.7.1.2. Arquitetura como elemento de ligação	314		
2.7.1.3. Estrutura Oculca	320		
2.7.2. Relação com Contexto	322		
2.7.3. Estratégia Formal	328		

INTRODUÇÃO

1. PARTIDA

Mais do que corpos teóricos o que encontramos são situações, propostas apresentadas que tem buscado sua consistência nas condições particulares de cada acontecimento. Não tem sentido falar de razões globais nem de raízes profundas. Uma difusa heterogeneidade enche o mundo de objetos arquitetônicos. Cada obra surge de um cruzamento de discursos, parciais, fragmentários. Mais que estarmos frente a uma obra, parece que o que se apresenta é um ponto de cruzamento, a interação das forças e energias procedentes de lugares diversos cuja deflagração momentânea explica uma situação, uma ação, uma produção arquitetônica concreta (SOLÁ-MORALES, 2003, p. 19).

Esta tese toma como ponto de partida as intenções de Ignasi Solá-Morales por investigar a produção arquitetônica contemporânea, concordando no reconhecimento da transitoriedade dos discursos teóricos, na heterogeneidade da produção prática e na especificidade de cada abordagem projetual – seja pela ênfase na abordagem autoral, formal, teórica, conceitual ou pela relação estabelecida com o contexto urbano e suas dinâmicas – como resultados de uma cultura que se manifesta entre distintas camadas de tempo que convivem simultaneamente e engendram, sobretudo, situações instáveis e relativas. Nesse sentido, a tese se concentra no tema arquitetura contemporânea, especificamente na situação em que estão envolvidas as propostas projetuais apresentadas no Concurso de Ideias para o novo Museu da Imagem e do Som do Rio de

Janeiro (MIS/RJ), onde cada obra arquitetônica é tomada entre discursos, posturas autorais e teóricas e forças presentes no contexto urbano.

Esse posicionamento se expressa na proposição do título: “Arquitetura entre Conexões Contemporâneas”, se referindo à própria prática de análise de projeto como ato de tecer conexões entre o objeto arquitetônico e a situação que o envolve e interfere na escolha de suas estratégias. A ideia de conexão como uma articulação instável também sugere a relação com o contexto contemporâneo, onde a velocidade das mudanças transforma a realidade a todo tempo e configura novas possibilidades de percepção, frequentemente, temporárias. O tempo é, muitas vezes, interpretado como acontecimento, é instantâneo, fugaz, provisório,

não tem profundidade ou continuidade linear, não pode ser mensurado e seus desdobramentos são imprevisíveis. A constatação do tempo imediato confere novas interpretações ao objeto, ao lugar e suas relações, atravessadas por ações e acontecimentos.

Para Montaner (2001, p. 44), os lugares contemporâneos se configuram como “intensos focos de acontecimentos, concentrações de dinamismo, torrentes de fluxos de circulação, cenários de fatos efêmeros, cruzamentos de caminhos, momentos energéticos”. Nesse jogo, os elementos envolvidos têm seus limites diluídos, participando um do outro. Ainda que permaneçam válidas certas interpretações divergentes, há uma recorrência de termos e conceitos presentes na interpretação da situação contemporânea que vem interferindo na produção do espaço. A presença frequente da instabilidade, especialmente nas grandes metrópoles, impossibilita a apreensão da condição urbana como um todo, assim como uma resposta arquitetônica única e permanente, constituindo um cenário de múltiplas soluções simultaneamente válidas que apresentam distintas relações entre objeto arquitetônico e contexto urbano.

Nesse contexto de incertezas e instabilidade não cabe a construção de rígidos discursos aspirantes a verdades universais, mas a análise de situações específicas dentro de condições particulares. Para Solá-Morales (2003, p. 19) “a situação atual parece ter perdido o rigor e a segurança do radicalismo sem ter selado um novo pacto de colaboração com a prática”. A ausência de uma fundamentação sólida e consolidada traz muitas vezes a necessidade da construção simultânea do objeto e seu fundamento, o sentido da obra se relaciona à sua aparência superficial, dissociando-se de princípios preestabelecidos ou significados simbólicos. A validade

irrestrita de distintas linguagens formais possibilita, aos autores, a experimentação formal particular que, aliada à falta de fundamentos sólidos e à superficialidade das abordagens, muitas vezes passa a se constituir como uma marca que permite a identificação das obras de determinados arquitetos reconhecidos mundialmente.

Em meio às transformações e adaptações às novas realidades vigentes, é possível constatar a crise de alguns conceitos que já não podem ser aplicados segundo a sua definição consolidada, mas que ainda não apresentam uma nova definição, entre eles o de forma e contexto. Ambos os conceitos vem sendo abordados pela crítica, especialmente quanto à ampliação de suas fronteiras e à interferência das ações e acontecimentos na relação entre ambos. Outro ponto recorrente na produção crítica é o valor imagético, muitas vezes gratuito e banal, da concepção formal de algumas propostas de autores de reconhecimento internacional, conhecidos como parte do chamado *Star System ou arquitetura de autor*¹¹. Esse efeito se relaciona à globalização e ao poder de atração do edifício icônico no marketing urbano para o incentivo do turismo e a promoção de grandes eventos. Da mesma forma, a fabricação digital tem ampliado as possibilidades de execução de edifícios complexos formalmente, reduzindo consideravelmente a distancia entre a representação digital e o resultado material.

Desse modo, esta tese se concentra na investigação dos processos projetuais das diversas propostas apresentadas

para o MIS/RJ, enfatizando: a abordagem projetual própria de cada equipe envolvida no concurso, a relação estabelecida entre objeto arquitetônico e contexto, e a estratégia formal utilizada na elaboração das propostas. Esses pontos são abordados a fim de constatar, caso a caso, de que forma os autores se apropriam desses conceitos e o quanto a sua abordagem própria se sobrepõe aos condicionantes do projeto, possibilitando a partir do cruzamento dos fatores envolvidos na situação, ilustrar na prática, pontos da discussão teórica. As análises partem do olhar para os projetos a fim de abordá-los em profundidade dentro de suas particularidades, evitando assim classificações genéricas. Apesar da grande disparidade entre as abordagens das sete propostas apresentadas para o concurso do MIS/RJ, as análises têm como denominador comum a investigação dos pontos já citados, que constituem também a base para elaboração e avaliação das propostas, como apresentado no Edital do Concurso.

Cabe esclarecer a delimitação arquitetura contemporânea como a produção arquitetônica mais recente, da década de 1990 em diante, relacionada aos novos paradigmas da cultura contemporânea. Depois da dissociação do edifício de um paradigma funcional dominante na abordagem moderna e da ênfase na representação simbólica recorrente na abordagem dita pós-moderna, parece nos ter restado o pragmatismo contemporâneo presente na articulação da forma do objeto arquitetônico à dinâmica e às ações do edifício e do contexto urbano. Uma relação

¹¹ Fenômeno iniciado na década de 1980 em que parte da produção da arquitetura se aproxima da ideia de produto de consumo e passa a ter valor de acordo com o reconhecimento global do arquiteto ou do valor icônico da obra. Esse fato se intensifica e se consolida na década de 1990 na extrema personalização da obra obra acentuada pela valorização da diferença e da originalidade associada ao valor de novidade.

que pretende se estabelecer a partir de uma ideia de *operatividade*^[2] e toma como ponto de partida a ação continuada entre o espaço urbano – dinâmicas de fluxos, paisagem, morfologia – e o edifício, expandindo seus campos e diluindo as suas fronteiras.

Esse posicionamento enfatiza o caráter relacional do objeto arquitetônico e lhe confere uma posição de neutralidade em relação ao contexto edificado a partir da sua linguagem formal abstrata, no sentido em que deixa de embutir no objeto arquitetônico uma ideia de representação. O objeto deixa de conter em si uma mensagem literal, como na abordagem dita pós-moderna, ou uma narrativa, presente no discurso da desconstrução a partir de metáforas. Nesse sentido, retoma a postura moderna de negar o simbolismo e de ter a pretensão a uma universalidade que admite a inserção indiscriminada do objeto arquitetônico em qualquer lugar, independente da sua linguagem formal. Por outro lado, se diferencia da postura moderna valorizando o caráter superficial do objeto arquitetônico através da valorização do seu envoltório em detrimento de um valor substancial contido na sua composição volumétrica e pautado em uma ideologia.

Essa atitude abre precedente à validade sincrônica de uma multiplicidade de configurações e linguagens formais, liberta a forma de associações a princípios ou significados. No objeto arquitetônico contemporâneo, o sentido da obra é derivado da aparência do edifício, sua forma de

exibição, como aponta Hans Ibelings (1998), sua superfície se torna uma imagem reduzida de uma ideia que não se fundamenta em princípios. A redução simplista da forma a um aspecto imagético gera a maleabilidade da estratégia formal e permite a sua adaptação a diversas situações diferentes, possibilitando que se torne uma marca reconhecível na obra de um arquiteto ou um escritório. Os edifícios se apresentam muitas vezes como invenções formais individuais e muitas vezes não se relacionam à aparência do contexto existente, mas se propõem a criar novas realidades percebidas através da ação e vinculadas ao domínio visual.

A obra muitas vezes se torna um meio que exprime características autorais através da evidenciação das operações do seu processo projetual e se configura como um edifício ícone. Apesar do termo se apresentar ainda como um conceito aberto que admite interpretações diversas, tem sido interpretado em grande parte dos casos associado à ideia de originalidade. Essa originalidade não estaria relacionada ao caráter genuíno, mas ao novo, ao extraordinário, àquilo que se contrasta ao habitual, cotidiano e por isso se destaca. Ganha valor a diferença entre as distintas práticas, que é buscada e intensificada em cada novo projeto e evidencia a particularidade de cada autor, como afirma Alejandro Zaera-Polo (1998). Como resultado, grande parte desses edifícios ícone estabelece uma relação de contraste formal com o contexto local, ainda que estabeleça relações visuais com a paisagem ou dinâmicas entre usos e fluxos.

Nesse contexto, o museu se torna mais do que um equipamento cultural, uma atração turística onde o modo de apresentar o edifício é mais importante do que o seu acervo (IBELINGS, 1998). O edifício se torna também uma obra de arte a ser visitada. A pulverização dessa situação traz uma variedade de linguagens que vem se tornando cada dia mais habitual nas cidades. Uma banalização que frequentemente gera a proliferação excessiva de imagens, como uma “sucessão de mundos autônomos” na visão de Rem Koolhaas (1995) e gera uma “experiência em um mundo descontínuo e deslocado” na interpretação de Juhani Pallasmaa (2013). A presença desses edifícios tem se tornado cada vez mais comum nas cidades ao longo do mundo e tem gerado um processo de renovação como acontece na cidade do Rio de Janeiro em decorrência de eventos globais como a Copa do Mundo de Futebol (2014) e os Jogos Olímpicos (2016). O concurso para o MIS/RJ não se associa diretamente aos eventos, mas faz parte desse movimento de renovação da cidade que vem inserindo nela, novos ícones.

Há alguns anos o governo tem incentivado a implantação de equipamentos culturais que se configurem como ícones, como a Cidade das Artes de Christian de Portzamparc, o Museu de Arte do Rio (MAR) de Bernardes e Jacobsen e o Museu do Amanhã de Santiago Calatrava, ainda em fase de construção. O MIS/RJ foi fundado em 1965 como parte das comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro e funciona ainda em seu edifício original. A proposta de uma nova sede para o MIS/RJ pretende resgatar o seu caráter cultural do passado, mantendo ainda o seu papel de centro de documentação e sanar a carência de espaço físico para as suas funções e acervo. Esse novo equipamento pretende se estabelecer como “um museu

[02] A noção de operatividade se relaciona a uma forma pragmática de abordagem da construção da forma que se fundamenta na articulação e agenciamento de informações associadas ao contexto e situação do projeto e propostas de uso, fluxos, visibilidade da paisagem, seus condicionantes e se associada com a ideia de Gausa et al (2003, p. 464), como “um sistema capaz de promover desenvolvimentos combinatórios evolutivos baseados em lógicas abertas”.

total”^[3] que abrigue áreas de apoio e conveniência e se torne “um ícone cultural e turístico de projeção nacional e internacional”. O lugar escolhido para o novo museu é o bairro de Copacabana, mais especificamente o terreno da antiga discoteca Help. A implantação do projeto busca não somente minimizar o processo de decadência que vem ocorrendo no bairro há algumas décadas, como também acentuar o potencial turístico do lugar^[4].

2. RAZÕES

O esgotamento da crítica ao Movimento Moderno tem sido notado através do surgimento de novos processos, métodos, argumentos, assim como do colapso de alguns conceitos que já não conseguem dar conta de algumas respostas arquitetônicas observadas na prática projetual. Em um contexto instável de realidade tão fugaz, a cidade se compõe de camadas de tempo que interpõe novos objetos arquitetônicos neste cenário heterogêneo. Essa realidade múltipla e mutante composta também por aspectos que vão além da morfologia e dos objetos arquitetônicos que compõem a cidade, mas que abarcam também aspectos geográficos, econômicos, como propôs Ignasi Solà-Morales (2001), integram uma complexidade que já não pode ser respondida através de tipologias arquitetônicas pautadas em aspectos históricos e culturais. Primeiro porque muitas vezes, nas grandes metrópoles não há

mais como identificar uma tipologia única dominante ou conjunto de semelhantes características que possa ser apreendida como um todo e segundo porque ao enfatizar a continuidade da composição morfológica do espaço urbano, a arquitetura e o espaço urbano ficam congelados e muitas vezes deixam de responder problemáticas novas que se associam às novas dinâmicas da cidade, os novos parâmetros projetuais não se encaixam nas antigas ideias conceituais e teóricas.

A investigação e o aprofundamento dessa problemática podem contribuir para o ensino, produção e discussão teórica da disciplina, auxiliando na atualização do conhecimento de métodos, processos e argumentos para a elaboração do projeto. Mesmo que hoje se mostre crescente o aprimoramento de professores através de cursos de mestrado, doutorado e especializações, ainda se mostram reduzidos números de pesquisas que abordem especificamente os métodos e processos projetuais, especialmente sobre a produção contemporânea, ainda muito incipiente. Por outro lado, as temáticas contemporâneas surgem nas propostas feitas por alunos através de suas proposições e referências projetuais que podem ser encontradas em periódicos de larga circulação e sites bem conceituados, mas que ainda apresentam um discurso pouco crítico e profundo sobre a questão.

Jacques Derrida (1992) oportunamente sugere, não o uso de novas tipologias para um novo espaço arquitetônico,

mas novas formas de mediação entre arquitetura e cidade. Entre as formas de mediação, se mostrou oportuna a análise de propostas para um concurso de ideias pelo fato dos concursos serem uma oportunidade para a aplicação de visões teóricas pouco consolidadas, posicionamentos críticos, metodologias particulares e mesmo utopias que teriam pouca aceitação no mercado, mas que podem ser testadas como exercício projetual, como aponta Marina Waisman (2013). Os concursos muitas vezes, apontam ideias que estão em pauta em um dado momento, como um retrato de uma situação que evidencia as diferentes abordagens e formas de aproximação de uma mesma problemática discutida por diferentes equipes. O concurso se mostra como uma oportunidade de apontar novos caminhos válidos em dada situação ou seu inverso, difundir uma ideia particular através da visibilidade dada às propostas apresentadas.

O episódio do Concurso de Ideias para o novo MIS/RJ se mostra particularmente significativo por reunir propostas de escritórios nacionais e internacionais que possibilitam um debate amplo da prática arquitetônica contemporânea. Como grande parte dos concursos de arquitetura realizados no Brasil é público, são em geral organizados por instituições vinculadas ao governo onde dificilmente há oportunidade de mesclar equipes nacionais e estrangeiras. A proposta do concurso para o MIS/RJ é também significativa e nos dá pistas de novas formas de pensar a cidade e sua relação com o objeto

[03] O termo “museu total” é citado do Edital, mas não definido, será interpretado nesta tese segundo a interpretação de Josep Maria Montaner (1995) de “museu global”: museus que pretendem ser universais e ter uma amplitude internacional com funções educativas, culturais e de divulgação e lazer. Para tanto tem programas arquitetônicos ampliados espaços também de conveniência.

[04] C.f. “o Museu da Imagem e do Som será o museu da identidade carioca... A nova sede será mais um símbolo do Rio de Janeiro”. “sua implantação tem como objetivo dar um reforço para o turismo cultural brasileiro” Disponível em . <http://www.mis.rj.gov.br/nova-sede/> Acesso em 05/01/2014.

arquitetônico por ter como meta estabelecer o novo edifício como um ícone de alcance internacional que necessariamente estabeleça uma relação com a paisagem e o contexto edificado do lugar. Ainda que não se possa traçar um caminho único em meio a tantas manifestações heterogêneas, e muitas vezes divergentes, algumas posturas se mostram recorrentes, independente da linguagem formal dos edifícios.

A temática do edifício como ícone, proposta como premissa para o concurso do MIS/RJ, é um tema recorrente na produção arquitetônica contemporânea que possibilita a exploração formal e conceitual do edifício evidenciando a materialização de certas posturas e alinhamentos teóricos no objeto arquitetônico. Por outro lado, essa abordagem incentiva a produção de edifícios singulares e originais onde muitas vezes a solução plástica e seu valor imagético se sobrepõem aos demais condicionantes do projeto. O fato de o terreno estar inserido em meio urbano consolidado é uma situação atípica na proposição de projetos icônicos que força os autores das propostas a estabelecerem relações com o conteúdo urbano e suas dinâmicas. Essa particularidade do terreno, a ênfase dada no Edital à relação do edifício com o contexto e ao caráter icônico do edifício, trazem para a problemática do concurso justamente pontos que tem sido alvo de enfrentamento crítico na produção contemporânea e os colocam em choque, forçando os proponentes a se posicionar quanto a essas questões.

O programa museu abordado no concurso também se mostra expressivo para a investigação da problemática contemporânea, assim como os demais programas para equipamentos associados à promoção da cultura, pela sua importância como equipamento público na cultura contemporânea e pelo fato de agregar objetos

arquitetônicos extremamente significativos na produção atual. O programa arquitetônico também se tornou mais complexo, abrindo uma gama de funções através de ambientes de apoio e conveniência como cafés, restaurantes, lojas que ampliam a sua capacidade econômica e de atração a fim de se tornarem instituições “totais”. Os equipamentos associados à cultura são hoje objetos arquitetônicos que revelam as maiores inovações no campo devido ao fato de sua imagem expressada no seu caráter formal hoje ter mais valor do que os eventos e coleções que abrigam, sendo assim elementos simbólicos para entidades, cidades e culturas. Mais do que equipamentos culturais, são equipamentos públicos que geram impactos urbanos, econômicos e turísticos para os lugares onde são implantados.

O Concurso para o MIS/RJ foi um evento polêmico, pouco discutido e divulgado. Na semana em que ocorreram as apresentações das propostas, fechadas para um pequeno público convidado, e sua avaliação pelo júri, muitas notícias circularam na mídia com a divulgação do evento e seu resultado sem, contudo grandes esclarecimentos sobre o processo que o envolveu como a escolha dos participantes (feita através de carta convite), do júri e os critérios de avaliação. Sobre as propostas arquitetônicas foram publicadas algumas imagens das propostas no site concursos de projeto, matérias na Revista Projeto Design, Arquitetura e Urbanismo, Evolo, um artigo publicado no site Vitruvius de autoria de João Masao Kamita, além do relato das apresentações feito por um aluno do curso de arquitetura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). O incipiente material liberado sobre a realização do concurso, para divulgação pela Fundação Roberto Marinho, dificultou uma análise mais profunda das propostas. Assim, a análise pretendida por esta tese, tem como base o material completo, produzido pelas

equipes participantes para a apresentação das suas propostas no concurso, além do material divulgado.

Para além das questões projetuais, o aspecto icônico de alguns edifícios contemporâneos, a sua relação com o contexto urbano e os impactos na cidade são aspectos de extrema importância social e urbana que se associam diretamente às soluções projetuais implantadas. O processo de renovação das cidades vem sendo replicado ao longo do mundo desde o sucesso da implantação do museu Guggenheim de Bilbao, visto como o projeto que disseminou essa ideia, sem que haja uma contextualização das diversas situações abordadas, avaliação crítica dos impactos sociais e econômicos para as diferentes áreas envolvidas e a participação de órgãos de classe ou da população. No Rio de Janeiro alguns movimentos para a renovação da cidade têm sido notados desde a década de 1990 com o incentivo já recorrente à renovação da Zona Portuária, a restauração de alguns equipamentos de cultura de valor histórico, além da intervenção Rio Cidade que foi aplicada nos eixos de diversos bairros da cidade promovendo a descentralização, além dos novos equipamentos culturais mais recentes já citados. Este trabalho pode trazer algumas reflexões pertinentes para a problemática e evidenciar algumas soluções projetuais que possam contribuir neste processo.

3. OBJETIVOS

Esta tese tem como objetivo central analisar os projetos apresentados no concurso para o MIS/RJ a fim de abordar pontos da teoria da arquitetura contemporânea que possam emergir do processo de projeto dos escritórios envolvidos e da situação em que se envolve o Concurso de Ideias para o novo MIS/RJ, sendo o objeto visto como parte de uma rede de interações. Devido à própria natureza do concurso, um evento internacional que parte da ideia da criação de ícone, esse evento será abordado sob esse mesmo enfoque, na investigação da materialização de algumas ideias arquitetônicas presentes no pensamento arquitetônico contemporâneo que possam estar associadas às estratégias particulares dos autores, ao modo de abordar a relação entre projeto e contexto urbano e à estratégia formal aplicada. Mais do que um conjunto de proposições derivadas de particularidades locais, o conjunto de propostas apresentadas no Concurso de Ideias para o Novo MIS/RJ se mostra como um fragmento do cenário arquitetônico contemporâneo e pode revelar algumas ideias que se mostram embutidas nas suas proposições.

Nesse sentido, as análises partem de relações com diferentes temáticas originadas no olhar para cada obra, enfatizando, sobretudo, na ideia de ampliação do campo disciplinar arquitetônico desenvolvida por Vidler (2008) que se associa diretamente ao colapso e às novas interpretações de conceitos como forma (Rafael Moneo, Alejandro Zaera-Polo, Bernard Tschumi), contexto urbano e paisagem (Ignasi Solá-Morales, Anthony Vidler, Hans Ibelings). Essa ideia de ampliação do campo se refere às formas de mediação entre a forma materializada no edifício e o contexto urbano, que parecem superar, tanto a abordagem moderna na sua interpretação mais

generalizada de partir de uma tabula rasa, quanto à sua abordagem mais aprofundada que reconhece o estabelecimento de uma relação com o contexto sem que isso se expresse no seu resultado plástico-formal ou a abordagem dita pós-moderna que intervém na cidade partindo do reconhecimento e reinterpretação da sua estrutura e linguagem pré-existente e se expressar como uma extensão de ambos os domínios efetivado pela continuidade de dinâmicas e fluxos entre ambos que dilui suas fronteiras.

O objetivo central, já mencionado, permeia toda a pesquisa, no entanto podemos delinear ainda alguns objetivos complementares que surgem também como derivações da questão central abordada por esta tese e auxiliam na investigação de pontos pertinentes para o desenvolvimento da problemática central, são eles:

1. **Atualizar alguns conceitos** envolvidos diretamente na problemática proposta para o Concurso do MIS/RJ, que se encontram em crise a partir de novas interpretações e definições de noções como: forma, contexto, paisagem, ícone, conceito, originalidade.

2. Reconhecendo a heterogeneidade de soluções formais, estratégias projetuais e discursos derivados de uma fragmentação do discurso teórico contemporâneo, da valorização da autoria e da ideia do edifício como um ícone, **investigar os diferentes tipos de mediação** entre a configuração formal do objeto arquitetônico e o contexto urbano materializados nas propostas para o MIS/RJ.

3. Considerando as recorrentes críticas acerca da imposição de alguns arquitetos e escritórios de uma espécie de assinatura própria ou marca que se sobrepõe sobre os demais condicionantes de projeto, **estudar o**

processo de concepção dos projetos apresentados para o MIS/RJ e a sua relação com as estratégias pessoais dos autores aplicadas em seus demais projetos.

4. **Ampliar o conhecimento de projeto** na arquitetura contemporânea através da identificação de novas formas de aproximação, estratégias, métodos, processos de concepção de projeto derivados de novas formas de apreensão da cidade, abordagens de projeto e interpretações dos conceitos citados.

5. **Contribuir** para os estudos realizados no Brasil sobre: a produção contemporânea, ainda incipiente e pouco discutida; as propostas de projeto para o MIS/RJ, pouco divulgadas e estudadas; auxiliar no ensino do campo do projeto de arquitetura a partir da identificação de novos processos de projeto e, ainda, **oferecer** algumas reflexões e soluções para os processos de renovação das cidades.

Não é pretensão desta pesquisa abordar, como um todo, a discussão sobre a produção contemporânea, mas apontar algumas de suas facetas que possam emergir das análises dos projetos apresentados no Concurso de Ideias para o MIS/RJ e que portanto estão diretamente relacionadas a elas. Da mesma forma, o enfoque na ideia de ampliação do campo disciplinar da arquitetura não se coloca como uma amarra, mas apenas se mostra como uma possibilidade de investigação, não necessariamente presente em todas as abordagens dos projetos apresentados. A análise comparativa dos projetos tem como objetivo apreender em profundidade as diferentes formas de mediação materializadas nas propostas, assim como a identificação de alguns questionamentos significativos como inflexões características desta produção, sendo, portanto, as propostas vistas como um fragmento de uma situação mais abrangente. A temática do concurso se mostra significativa pela sua expressão no campo arquitetônico e na cultura contemporânea, sendo abordada sob este enfoque e não com o

enfoque no seu programa arquitetônico e evolução.

Apesar da considerável discussão e do enfrentamento crítico mais profundo da produção contemporânea, especialmente produzida pelos congressos da *Anyone Corporation* ^[5] e por alguns autores do cenário internacional como Josep Maria Montaner, Ignasi Solà-Morales, Anthony Vidler, Hall Foster, um grande número de ensaios relativos à temática tem ocasionado duras críticas a essa produção, muitas vezes devido à própria forma de análise pautada no pensamento pós-moderno que busca uma adequação de novos projetos às linguagens ou estruturas locais ou no pensamento moderno pautado nos aspectos compositivos. Por outro lado, muitos ensaios se utilizam de um discurso panfletário e muitas vezes superficial por serem elaborados pelos próprios autores de algumas obras significativas não só como forma de justificar a sua obra como também de promovê-las. Cabe então esclarecer que a avaliação da qualidade das distintas propostas, correntes de pensamentos associadas ou conceitos aplicados, não é objetivo deste trabalho, mas sim observar, a partir de suas particularidades, as possíveis interferências da situação em que a obra se envolve e a sua relação com alguns discursos teóricos e, desse modo, contribuir em uma produção crítica mais sólida sobre essa temática.

4. HIPÓTESE DA TESE

Um “estado das coisas” compreende a seleção de um certo número de fenômenos considerados característicos do nosso presente, o uso de uma estrutura interpretativa na qual eles assumem seu significado e a determinação de um conjunto de possibilidades e impossibilidades que derivam do que é dado e da sua interpretação. (...) “uma partilha do sensível”: um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que define um mundo comum... (RANCIÈRE, 2014, p.203)

Aquilo que é referido como o fim dessa narrativa [grande narrativa histórica], o que é apresentado como “o tempo que vivemos”, é, na realidade uma redistribuição daqueles elementos, é o que quero dizer (RANCIÈRE, 2014, p. 205).

O que se costuma chamar de realidade é uma montagem. Mas a montagem em que vivemos será a única possível? A partir do mesmo material (o cotidiano), pode-se criar diferentes versões de realidade. (BOURRIAUD, 2009b, p. 83).

A construção da hipótese desta tese parte das reflexões de Jacques Rancière, acima citadas, acerca do “estado das coisas” em que vivemos no tempo contemporâneo e da ideia de que mais do que uma ruptura absoluta que dá fim a paradigmas anteriormente estabelecidos, vivemos em meio a uma rearticulação de elementos derivada da apreensão cotidiana do mundo, suas transformações

em distintas instancias e, conseqüentemente, de novas possibilidades de interpretação. Ainda na visão do autor, no contexto contemporâneo não há o estabelecimento de uma “nova radicalidade” na construção da história ou da produção de arte, mas uma nova articulação que altera a relação entre os seus elementos a partir de significados divergentes e se expressa particularmente através de novos códigos de apresentação.

Em complemento à ideia de Rancière é também oportuna a reflexão de Hans Belting acerca do mesmo questionamento na produção artística, onde afirma que “No palco da cena artística muda a encenação, não a peça” (BELTING, 2012, p. 319) se referindo à produção mais recente como a performance, body art, specific object, ready-made, as videoinstalações, onde muitas vezes a obra em si se utiliza de estruturas, objetos ou mesmo de outras obras já existentes que são permeadas por ações, pelo contexto em que participam, projeções de imagens, sonoridades que alteram a sua apreensão. Nesse contexto, a obra é um médium que pode ser um objeto reinterpretado, o próprio corpo, o lugar, uma ação temporária. Há um deslocamento da problemática da arte do processo criativo para o olhar do artista. Nicolas Bourriaud (2009b) aponta a atribuição de uma nova ideia à utilização/uso do objeto e a necessária reinterpretação que altera, resignificando, o conceito original daquela estrutura existente e cria uma nova narrativa para o objeto.

Traçando um paralelo no campo disciplinar da arquitetura também notamos a reinterpretação de conceitos e novas formas de apropriação do contexto, paisagem, programa arquitetônico, dinâmica de fluxos, processo de projeto e mesmo de antigos sistemas, como a estrutura dominó ou o uso dos volumes prismáticos, que vem

^[05] Os dez encontros, intitulados ANY foram organizados por Ignasi de Solà-Morales, Peter Eisenman, Arata Isozaki, Rem Koolhaas e tinham como proposta discutir a questão urbana a partir de uma abordagem multidisciplinar através de temáticas elaboradas a partir de um jogo de palavras, foram eles: 1991 - “Anyone”, Los Angeles; 1992 - “Anywhere”, Tokyo; 1993 - “Anyway”, Barcelona; 1994 - “Anyplace, Montreal”; 1995 - “Anywise”, Seul; 1996 - “Anybody”, Buenos Aires; 1997 - “Anyhow”, Rotterdam; 1998 - “Anytime”, Ankara; 1999 - “Anymore”, Paris; 2000 - “Anything” - Nova Iorque.

sendo interpretados em obras contemporâneas a partir de diferentes mediações pautadas em novas correntes teóricas. A forma do objeto arquitetônico tem um novo modo de se apresentar, que expressa um enquadramento da situação em que o projeto participa o modo do autor se posicionar diante da instável realidade, no entanto, muitas vezes utiliza antigas estruturas e as amplia através da reinterpretção. Muitos projetos evidenciam a construção da forma atravessada por pontos que vão além da questão compositiva e conferem ao objeto arquitetônico uma impureza derivada de mediações. A forma passa a ser um agenciamento de distintos fatores, como aponta Rafael Moneo (1999), há uma desconsideração da forma como categoria.

O sentido da obra se transfere para sua superfície. É ela que contém a expressão da ideia contida no enquadramento do autor, que passa a ser constituída de “peles”, envoltórios, destituindo o valor do volume, daquilo que é também sólido. A “pele” se coloca como um intermediário entre estar dentro e fora, um limite muito sutil que não separa os dois universos, mas ao contrário, os faz interagir e altera a apreensão de ambos. Além do caráter de interface e do seu papel de ocultar o volume do edifício destituindo seu aspecto formal e sólido, a “pele” também desempenha uma função importante na materialização do edifício através da sua leveza, maleabilidade e facilidade de se adaptar às formas mais distintas, às vezes quase irracionais, que dificilmente poderiam ser executadas com materiais tradicionais.

Essas transformações estão associadas com a ideia de **campo ampliado** e o entendimento dos diversos elementos que compõem o objeto arquitetônico como parte de um **sistema** onde a forma, mais do que uma composição, passa a ser um resultado da interação com

os condicionantes da situação. A noção de sistema é interpretada por Josep Maria Montaner (2008) como um conjunto de elementos heterogêneos, de distinta natureza, estreitamente articulados em relação a um determinado contexto, onde cada elemento só faz sentido em relação aos demais. O objeto arquitetônico estaria diretamente associado à situação que a envolve, como parte de um sistema de relações e assim será interpretado nesta tese, que toma como ponto de partida o objeto, para então tecer relações de distintas naturezas.

A ideia de campo ampliado é desenvolvida por Anthony Vidler (2008) através do deslocamento das ideias de Rosalind Krauss no campo da escultura para a arquitetura, interpretando essa ideia como uma tentativa de reconstruir os fundamentos da disciplina através de conceitos mais amplos que buscam superar dualismos, enfatizando os conceitos de paisagem, fluxo, programa e processo de projeto. Essa ampliação de conceitos se relaciona a uma necessidade maior de interação entre os condicionantes a partir de métodos mais abertos como o uso de matrizes e diagramas que auxiliam a manipulação de distintas informações, simultaneamente à constituição do objeto. Como já mencionado, essa questão parece sintetizar uma série de posturas e questionamentos da produção desse período.

A partir das considerações feitas e na mão inversa do que afirmam alguns críticos da produção contemporânea, nos parece que o contexto urbano é ainda um aspecto atuante no projeto em suas distintas vertentes, se configurando muitas vezes como a base justificativa da estratégia formal e a ideia central do projeto. A noção de contexto urbano, no entanto, não se refere a um alinhamento ao tecido urbano existente, à tipologia arquitetônica, aos aspectos fenomenológicos ou à linguagem arquitetônica.

A revisão do termo se pauta principalmente na consideração do tempo como acontecimento, que desafia as permanências e estabelece uma relação de continuidade de fluxos em detrimento da continuidade histórica e do entendimento de lugar fenomenológico. Uma interpretação mais pragmática e abstrata que enfatiza as mediações e as relações entre as dinâmicas: de uso do edifício e do contexto, conexões visuais, continuidade de percursos, podendo reforçar relações existentes ou instituir novos processos no lugar, se aproxima do conceito de paisagem sugerido por Ignasi de Solà-Morales (2001), caracterizado pela ausência de limites, heterogeneidade e pela interpretação individual.

Dentre as diversas vertentes que buscam novos caminhos para proposição do objeto arquitetônico surgidas após o movimento moderno, nota-se, mesmo diante dos múltiplos discursos e práticas, a tentativa de abordar o objeto a partir de questões extrínsecas ao objeto em si. Na vertente dita pós-moderna, o enfoque na noção de intervenção urbana é a relação com a tradição, a história e a memória estabelecida a partir de elementos simbólicos, da relação por mimese, seja nos elementos, na linguagem usada no edifício ou na morfologia do objeto através da tipologia. Na desconstrução, a busca por um posicionamento crítico quanto à abordagem literal das referências leva à abordagem dos mesmos pontos a partir de metáforas, ou seja, os edifícios ainda se fundamentam na linguagem, mas a sua forma de inscrever a história no edifício é abstrata e metafórica. No contexto contemporâneo a ênfase se concentra nas mediações e na construção da forma como resultado de um enquadramento da situação que a envolve, a partir de interações.

Fundamentada nas proposições explanadas, a **hipótese da tese** parte da afirmativa de que algumas propostas apresentadas para o Concurso de Ideias para o novo MIS/RJ materializam em seus projetos essa ideia de campo ampliado, traduzido especialmente na mediação entre a estratégia formal e a relação

com o contexto. Nesse sentido, acreditamos não na desconsideração do contexto urbano, como afirmam muitos críticos, mas em uma forma de abordagem distinta do posicionamento anterior, mais pragmática e abstrata, que não tem expressão na linguagem formal do edifício, não se fundamenta na ideia de adequação ou mimese, mas constitui a forma como resultado de uma interação com seus condicionantes, baseada na rearticulação de seus elementos e na reinterpretção de seus fundamentos, distinta de uma dura ruptura.

5. ABORDAGEM METODOLÓGICA

... o pensamento do mundo nasce do encontro entre nós e as coisas, pois que toda operação ativa de significação parte da experiência do objeto. (...)

A arquitetura aparece então como indissociável de um sujeito em ação, de uma tectônica, de uma vontade construtiva e significante, que está por toda a parte e que erige uma cultura e uma história expressa em seus objetos. (ROCHA-PEIXOTO, BRONSTEIN, OLIVEIRA, LASSANCE, 2011, P. 21-22)

Essa tese trata de um conjunto de projetos agenciado por um concurso de ideias, sendo cada um visto separadamente como parte de uma rede de interações em uma determinada situação de um contexto temporal específico. A abordagem metodológica pretende ir de encontro às suas aspirações partindo do olhar para cada

uma das propostas apresentadas no Concurso de Ideias para o MIS/RJ para então, partir de sua análise, investigar e tecer possíveis relações com a situação que a envolve, discursos autorais, e alinhamentos teóricos. É usado como fonte de pesquisa o material apresentado para o concurso – desenhos, esquemas gráficos, memorial, referências projetuais – e posteriormente, de forma individual, outros projetos de mesma autoria ou posicionamento aproximado e fundamentos teóricos. Essa abordagem pretende evitar generalizações e o rígido enquadramento das propostas em correntes de pensamento, evitando classificações e promovendo um olhar mais profundo para cada um dos projetos.

Apesar do reconhecimento da produção de alguns objetos arquitetônicos que, de fato tem valor essencialmente icônico, associada a um processo de marketing urbano que valoriza a produção de arquitetos de renome internacional, onde muitas vezes fórmulas projetuais são replicadas de forma gratuita, há que se considerar a pertinência de certos questionamentos e processos que podem agregar valor à produção contemporânea e à renovação das cidades. A crítica contemporânea muitas vezes tem se pautado em valores que já não se aplicam a essa produção e a analisam buscando resultados que não poderiam ser encontrados, tecendo duras críticas baseadas em fundamentos equivocados ou a partir de um olhar generalista, assim como se pode notar também em outros períodos, especialmente nas críticas feitas ao Movimento Moderno. Dessa forma, partiremos da

análise do objeto como parte de uma rede de relações, enfatizando não o objeto, mas as suas mediações com demais elementos envolvidos na sua constituição.

Essa postura, que define a abordagem metodológica da pesquisa, está alinhado com a produção teórica construída pelo grupo de pesquisa em que se desenvolveu essa tese: *Pensamento, História e Crítica*^[6] e parte de alguns argumentos desenvolvidos na trilogia intitulada *Leituras em Teoria da Arquitetura* que aborda respectivamente algumas oportunas reflexões sobre: conceitos, textos e objetos. No primeiro volume se mostra pertinente o entendimento de conceito como criação humana com intenção de “compreender e controlar um mundo vago” (OLIVEIRA et al, 2009, p. 16), lhe dar sentido que, na sua estreita dependência com a apreensão do mundo e seus objetos, é instável e relativo, construído a cada tempo, de acordo com as suas problemáticas particulares e comumente recorrente em distintos autores. Do mesmo modo, as teorias se constituem como construções, narrativas, leituras possíveis entre tantas outras.

O segundo volume aponta para a compreensão da arquitetura também como um texto com uma estrutura comunicativa fabricada pela cultura em que se insere, portanto também uma narrativa que faz parte de uma rede de relações. Construir a sua história ou uma teoria sobre ela seria traçar, a partir de um conjunto de objetivos almejados, um eixo de articulação de autores, posturas, discursos, que auxilie no estabelecimento

^[6] Grupo de pesquisa, coordenado pela prof^a Laís Bronstein e do qual fazem parte os prof^{os} Guilherme Lassance, Ceça Guimarães, Beatriz Santos de Oliveira, Ana Albano Amora e Gustavo Rocha-Peixoto, se insere na Linha de pesquisa: Teoria, História e Crítica; desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PROARQ) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

de uma linha de raciocínio que conduza a investigação de determinada situação com o devido olhar crítico. O terceiro volume aborda a problemática da investigação do objeto arquitetônico como um diálogo com abertura à compreensão “que retira o objeto de sua inércia estabelecendo com ele vínculos de significação expressos em narrativas” (ROCHA-PEIXOTO et al, 2011, p. 23) provisórias que conferem significado relativo ao objeto. Nesse sentido, ainda que a análise crítica tenha partida no objeto, são as narrativas construídas a partir de sua rede de relações que lhe conferem sentido, sendo a teoria “diálogo entre uma estrutura conceitual articuladora de ideias sobre as coisas e uma estrutura física habitada por objetos arquitetônicos, ou seja, as coisas das quais tratam as teorias” (ROCHA-PEIXOTO et al, 2011, p. 24).

Ainda no terceiro volume, o texto publicado de Ruth Verde Zein “Há que se ir às coisas: revendo as obras” ressalta algumas questões pertinentes. A primeira é a importância do olhar, o posicionamento e a definição de critérios do crítico na construção da narrativa que promove o reconhecimento da obra analisada em outras obras, discursos e construções teóricas. A segunda é a questão da influência que seriam as referências projetuais relacionadas à própria trajetória do arquiteto, autoral e profissional, que interferem na construção da sua obra, “porque nada vem do nada e porque a intuição não se exerce sobre o vazio” (ZEIN, 2011, p. 227). A terceira é o uso das imagens como instrumentos de análise, não só da forma e imagem do objeto arquitetônico, mas como parte da construção e exposição dos argumentos projetuais do autor.

Outra importante publicação ainda associada ao grupo onde se desenvolveu a tese, é o livro de Gustavo Rocha-Peixoto intitulado *A Estratégia da Aranha* que dá nome

ao método por ele defendido para a construção de uma narrativa metahistórica que teria como ponto de partida o foco no objeto e a consciência do seu lugar na história, no mundo e de suas próprias intenções. Nesse sentido, a construção da narrativa passa a depender de uma “intriga que agencia os fatos em sistema, organiza os instrumentos de análise, histórias são sempre construídas a partir de hipóteses” (ROCHA-PEIXOTO, 2013, p.78). A estrutura que apoia a narrativa deve ser construída no ato de tecer significados a partir de relações com o objeto que conformariam a rede no qual ele se envolve, ou a teia. Para o autor essa teia é estrutura e tecido, ou seja, tecer a teia é construir e ampliar a sua construção a partir de novas conexões, uma interpretação alinhada com a ideia de sistema.

Além da produção do grupo, outros autores complementam e fundamentam a atitude metodológica, seja por compartilharem abordagens semelhantes ou os ampliam. O livro *O interior da História* de Marina Waisman além de ir de encontro a alguns posicionamentos já delineados como a construção da narrativa histórica como uma sucessão de escolhas entre posicionamentos, conceitos e autores que partem do olhar do narrador, seus critérios de análise, da problemática e do objeto em si como um fato cultural que reúne os fatos mais importantes para o seu conhecimento, complementa definindo alguns conceitos de análise adaptados para o contexto latino-americano. Duas questões se mostram oportunas para esta tese, a primeira é a intrínseca natureza do objeto arquitetônico que “implica uma projeção em relação ao futuro, contem em si um propósito consciente” (WAISMAN, 2013, p. 17), ou seja, inscreve na sua proposição uma visão e um posicionamento da realidade temporal e particular do autor frente à situação, sendo assim, sempre uma crítica consciente. A segunda é

a constatação de que na realidade latino-americana mais do que sólidos movimentos históricos, apresentam-se de modo geral, frágeis correntes de pensamento, muitas vezes constituídas de interpretações superficiais de movimentos externos que dificultam uma reflexão mais profunda sobre a problemática.

Em relação à fragilidade dos movimentos, Hans Belting em seu livro *O Fim da História da Arte* complementa apontando a dificuldade específica da construção da história contemporânea da arte como um todo, pelo fato da história estar “coisificada nos corpos fixos das obras de arte” (BELTING, 2012, p. 212) que hoje se diluem em imagens efêmeras sem substância, solidez e de difícil apreensão. Esse fato também se mostra válido no campo disciplinar da arquitetura aonde a forma vem perdendo o seu status de categoria, apesar da sua intrínseca solidez e durabilidade que cria um paradoxo entre a constituição de suas peles e o seu caráter tectônico. O autor destaca ainda a instabilidade do contexto e a fragmentação do discurso que promove distintas correntes simultâneas baseadas em reinterpretações que tendem a se esgotar pelo seu restrito repertório, assim como se nota em algumas vertentes arquitetônicas mais recentes.

A constatação e a problematização desses paradoxos originados na relação entre o objeto real e o discurso teórico, surgido no choque entre a situação real e uma idealização do pensamento, constituem o material primeiro e específico problematizado na teoria crítica e no qual o crítico se debruça. Esse ponto é problematizado por Marcos Nobre no livro *A Teoria Crítica* onde ele define, compara e delimita a especificidade do seu campo, “A teoria ao pretender explicar ou compreender uma conexão de acontecimentos, tem como intuito ‘mostrar como as coisas são’” (NOBRE, 2011, p. 07), na real

complexidade e na distinção entre essas duas realidades. A teoria crítica tem como objetivo compreender o objeto em sua realidade considerando tudo aquilo que traz inscrito em si, desde a sua idealização até a interferência de interpretações teóricas e contextuais. Nesse sentido, como aponta João Masao Kamita (2013)^[7], “toda crítica é contemporânea”, é construída no embate do narrador com a obra, que acontece no tempo imediato de sua construção.

Por fim, o livro *Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos* de Josep Maria Montaner (2008) se apresenta como uma importante contribuição por consolidar a metodologia de construir a narrativa teórico-crítica, destituindo a autonomia do objeto para enfatizar a análise a partir da noção de sistemas e da ênfase nas relações. Nesta abordagem, todo e qualquer objeto de análise se torna parte de um sistema de relações – com o contexto, outras obras, discursos teóricos, realidade temporal e tudo que pode de alguma maneira interferir no objeto e na sua problemática. Essa postura tem como objetivo superar a “crise do objeto”, incorporar a complexidade e solidificar as aspirações contidas nos discursos de alguns autores envolvidos com a problemática contemporânea^[8] como Solá-Morales (2003) e Rafael Moneo (1999) a partir da interpretação das ideias derivadas da filosofia pós-estruturalista, noções como platô e rizoma e a valorização da ação e dos fluxos; Anthony Vidler (2008) e Hall Foster

(2013) a partir de relações estabelecidas com o discurso e a produção da arte e Peter Eisenman (1992) a partir de noções derivadas da tecnologia da informação.

Partindo da base metodológica apresentada, a pesquisa se organiza a partir de quatro etapas não lineares que se relacionam contrapondo projeto (prática), discursos verbais e textuais dos autores, contexto urbano, teoria e referências arquitetônicas para a construção da narrativa:

1. A primeira etapa envolve a **análise das propostas** projetuais a partir do material apresentado pelas sete equipes no concurso (desenhos, esquemas gráficos, memorial justificativo, referências projetuais), análise da problemática proposta pelo concurso através do seu Edital.
2. A segunda etapa consiste em **estabelecer mediações** com a abordagem projetual particular de cada equipe através: do levantamento de obras autorais que apresentem processos de projeto ou estratégias de construção formal aproximadas; do reconhecimento das influências, ou seja, possíveis referências e associações com obras de outros arquitetos e de abordagens teóricas que se alinhem ao discurso ou fundamentem as propostas.
3. A terceira etapa consiste na **reformulação de conceitos** pontuados no Edital de acordo com o sentido visto nas

obras apresentadas e na produção teórica contemporânea, visando a atualização de certos termos como: contexto urbano, forma, ícone, originalidade, que conformam a base da problemática proposta para o concurso.

4. A quarta etapa consiste na síntese e **problematização** das distintas formas de abordagem da construção da forma, da relação entre projeto e contexto e da interpretação da noção de ícone a partir dos processos de projeto identificados através da análise das propostas e a sua relação (ou não) com os conceitos que fundamentam a problemática.

Dessa forma, o percurso metodológico se configura como um diálogo constante entre a produção arquitetônica, discursos autorais e construções teóricas através de um processo dialético que contrapõe as diferentes fontes de pesquisa a fim de investigar se existem e quais são as mediações entre os condicionantes que compõe o processo de projeto desses autores para a problemática proposta para o concurso e de que forma essa problemática se relaciona e interage com os discursos teóricos contemporâneos.

[07] Disponível em <http://masaokamita.blogspot.com.br/2013/01/escrita-no-calor-da-hora-reacaoimediate.html>. Acesso em 15/02/2013.

[08] Para o aprofundamento desta temática, ver o artigo: BRONSTEIN, Laís. Acerca da crítica aos objetos arquitetônicos. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n.160.03, Vitruvius, set. 2013. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.160/4879>>. Acesso em 02/10/2013.

6. REFERENCIAL TEÓRICO

Apesar da constatação de alguns posicionamentos concorrentes entre as propostas, a heterogeneidade de abordagens e interpretações da problemática apresentada direciona a um referencial teórico bastante diversificado, resultado de uma tentativa de partir de cada situação e suas particularidades. Desse modo, a seleção da bibliografia parte das temáticas emergidas na análise das propostas para o Concurso do MIS/RJ e pode ser classificada a partir: da abordagem geral da produção do contexto contemporâneo internacional; do contexto contemporâneo no Brasil; da abordagem de algumas vertentes arquitetônicas específicas como a desconstrução, a dobra; o brutalismo; de textos que focam obras de determinados autores; de obras dos próprios autores, entre outros. Além da busca por referências teóricas associadas às temáticas abordadas, a seleção também levou em consideração a metodologia usada pelos autores dando preferência, quando possível, a construções narrativas que se estruturam de forma semelhante à desejada nesta tese e abordem as temáticas de modo multidisciplinar. No quadro, a seguir, são apresentadas as principais fontes de pesquisa bibliográfica e suas contribuições, organizadas a partir dos grandes temas abordados pela tese.

temáticas específicas	contexto	Ignasi Solá-morales: “Paisajes” de 2001 onde reinterpreta os conceitos de território e paisagem a partir de uma abordagem multidisciplinar que os amplia e associa à noção de tempo e movimento.
		Anthony Vidler: “Architecture Expanded Field” de 2008 que reinterpreta o conceito de paisagem como continuum entre objeto e meio, apontando uma dissolução de fronteiras entre os distintos elementos que interferem a obra arquitetônica.
		Hans Ibelings: destaca a neutralidade da linguagem do objeto arquitetônico em relação ao contexto urbano, a impossibilidade de sua apreensão e a falta de particularidade das grandes cidades.
		Rem Koolhaas: “Bigness, or problem of large” de 1994 onde aponta uma série de mutações que ampliam a escala das cidades e impossibilitam a sua organização, enfatiza ainda a quase inexistência do contexto e a insensibilidade pelo particular e “The Generic City” de 1994 que destaca a falta de identidade das metrópoles contemporâneas associada ao rápido processo de renovação e ao efeito da globalização.
	forma	Rafael Moneo: “Paradigmas fin de siglo. Los 90 entre la compacidad y la fragmentación” de 1999, aponta para a desvalorização da forma como categoria e desenvolve o conceito de formatividade, onde a forma estaria associada aos condicionantes do lugar e programa.
		Manuel Gausa et al: “The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture” de 2003 define uma série de verbetes derivados da cultura contemporânea que auxiliam na ampliação e atualização de diversos conceitos.

contexto contemporâneo internacional	<p>Josep Maria Montaner: “Depois do Movimento Moderno” de 2001, “As Formas do Século XX” de 2002 e “Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos” de 2009, abordam as distintas vertentes da produção contemporânea, os dois últimos livros contribuíram especialmente na construção das mediações com outras obras e discursos teóricos.</p>
	<p>Ignasi Solá-Morales: “Arquitectura débil” de 1987 como o primeiro texto a constatar a dissolução da forma e a sua dissociação de um conteúdo ideológico, apontando a falta de fundamentos consolidados na produção recente; “De La autonomia a lo intempestivo” de 1991 reforça apontamentos anteriores, destaca a distinta apreensão do tempo como algo instantâneo e a “debilidade” como um reflexo da realidade temporal, pontos cristalizados em “Arquitectura Liquida” de 1998, onde afirma a fluidez e indeterminação da arquitetura associada à noção de evento e inverte os parâmetros que constituíram a sua base da arquitetura por séculos.</p>
	<p>Hans Ibelings: “Supermodernismo – Architecture in the age of globalization” de 1998, aponta a relação da arquitetura com a realidade temporal atual e o impacto da globalização em novos parâmetros como a neutralidade em relação à linguagem e uma abordagem projetual mais pragmática.</p>
	<p>Alejandro Zaera-Polo: “Un mundo Lleno de Agujeros” de 1992 propõe um mapeamento de obras recentes a partir de um conjunto de dualidades que compõem alguns parâmetros da produção contemporânea e “Notas para un levantamiento topográfico” de 1992 que apresenta uma análise das obras de Rem Koolhaas abordando a temática da dobra a partir de noções desenvolvidas por Deluze e Guattari.</p>
	<p>Anthony Vidler: “Architecture Expanded Field” de 2008 faz uma transposição das ideias de Rosanlid Kraus acerca da ampliação do campo da escultura para a ampliação do campo na arquitetura e “Warped Spaces” de 2001 que desenvolve a partir de uma abordagem multidisciplinar que mescla arte, filosofia e cinema, as distintas abordagens dos “espaços destorcidos” recorrentes na produção contemporânea.</p>
	<p>Hall Foster: “The Art-Architecture Complex” de 2013 que aponta mediações e distinções entre correntes e pensamento do campo da arte e vertentes da arquitetura, aponta ainda o impacto das novas tecnologias na produção contemporânea.</p>
	<p>Peter Eisenman: “Post-Funcionalism” de 1976 onde afirma uma posição anti-humanista; “The End of the Classical” de 1984 onde o autor sugere a arquitetura efetivamente como uma ficção, a proposição de uma arquitetura não-clássica, dissociada de qualquer relação com o pensamento clássico ocidental, a partir de três ficções: a da representação, a “simulação da significação”; a da história, a “simulação da eternidade” e a da razão, a “simulação da verdade” e “K. Nowhere 2. Fold” de 1992 onde o autor aprofunda e fundamenta a sua abordagem arquitetônica como ficção e associa essa ideia a uma nova realidade simulada decorrente do paradigma eletrônico.</p>
contexto contemporâneo nacional	<p>Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos: “Brasil: arquitetura após 1950” faz um levantamento das distintas vertentes arquitetônicas brasileiras a partir de análises de projetos.</p>
	<p>Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre, Guilherme Winisk: “Coletivo: 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea” de 2006, além de fornecer material iconográfico apresenta grupamentos de obras acompanhados de textos que expõem algumas características da produção paulista recente.</p>
	<p>Revistas Monolito: não só contribuíram pela monografia de alguns autores, sua trajetória e análises de obras, como na construção de mediações e conteúdo teórico a partir de artigos que situam os autores em correntes arquitetônicas.</p>

Além da bibliografia apresentada no quadro acima, diversos artigos e livros que abordam de forma específica a obra de certos autores, algumas particularidades da sua abordagem projetual, além de textos que tratam de temáticas conceituais e teóricas mais específicas que foram usados para a construção do referencial teórico, assim como material iconográfico. Além da própria natureza da metodologia aplicada direcionar para uma pluralidade de fontes de pesquisa, o próprio material bibliográfico que aborda a temática contemporânea ainda se apresenta fragmentado em trabalhos pontuais e principalmente em artigos, havendo pouco material que aborde a situação como um todo. Isso se deve não somente à pluralidade de vertentes, mas também ao fato de essa história ainda estar sendo construída, o que demanda um duro trabalho de “alinhar” as distintas narrativas em situações e buscar um eixo que conduza o raciocínio do leitor.

7. ESTRUTURA DA TESE

Apresentada a temática e a partir da abordagem metodológica e referencial teórico, esta tese se estrutura a partir de três segmentos, além da introdução (que trata da partida da tese, razões, objetivos, abordagem metodológica, referencial teórico e estrutura da tese) e das considerações finais. A estrutura dos três capítulos que compõem o corpo da tese foi organizada de modo a facilitar a leitura da mesma, divergindo da ordem da construção metodológica do trabalho.

O Capítulo 1 - O concurso do MIS/RJ, como induz o nome trata de apresentar e delimitar a problemática proposta para o concurso a partir de uma análise do seu Edital. Esse capítulo se organiza em quatro itens, o primeiro, 1.1. O

Museu da Imagem e do Som, apresenta brevemente o MIS/RJ esclarecendo a sua missão, importância histórica e cultural e os motivos que levaram a proposta de uma nova sede para as suas funções, associados não só a uma nova proposta de museu, mas pautado nos parâmetros de grandes museus contemporâneos, como no seu valor icônico e potencial econômico. O item 1.2. O novo MIS/RJ nas práticas contemporâneas que situa a proposição do concurso do novo MIS/RJ entre as práticas urbanas contemporâneas. O item 1.3. O contexto do novo MIS/RJ: Copacabana faz uma breve análise do caráter do bairro de Copacabana, suas particularidades morfológicas e sua importância cultural e turística. O item 1.4. O Concurso do MIS/RJ faz uma análise crítica do edital do concurso através das instituições promotoras, júri, parâmetros de avaliação das propostas, material fornecido sobre o local e as apresentações dos concorrentes. O último item 1.5. Problematizando os parâmetros do edital, trata de discutir os parâmetros e premissas exigidos no edital e usados como pontos de avaliação das propostas, conceituando alguns termos a partir da produção teórica recente, como: contexto, forma, ícone, originalidade, conceito. O desenvolvimento desse capítulo apresenta a situação a ser enfrentada na concepção dos projetos apresentados e cria a base para a partida comum de todas as equipes, o concurso é abordado como circunstância histórica.

O Capítulo 2 - Arquitetura entre o contexto e a forma: as propostas para o MIS/RJ, olha para as propostas projetuais apresentadas pelas sete equipes participantes do concurso (Daniel Libeskind; Diller, Scofidio e Renfro; Shigeru Ban; Bernardes e Jacobsen; Isay Weinfeld; Brasil Arquitetura e Taca Arquitetos, apresentadas nessa ordem) como forma de estabelecer mediações especialmente com a sua abordagem projetual própria, com o contexto urbano e estratégia formal. Esses três

itens conformam a estrutura de análise das propostas de todas as equipes como forma de abordar os três pontos que sintetizam a problemática do concurso e que tem sido alvo de enfrentamento crítico, a fim de investigar como se dão essas relações em cada um dos casos e sua relação com o discurso teórico e outras obras. Apesar de todas as propostas serem analisadas pelos mesmos parâmetros, a especificidade de cada proposta e/ou autor define os distintos percursos e a estrutura dentro de cada parâmetro de forma individual. Desse modo, ainda que as propostas sejam bastante divergentes entre si em diversos sentidos, o olhar parte de uma “intriga” única que facilita a equiparação do questionamento e da problematização.

As propostas são apresentadas individualmente por equipe e organizadas de acordo com o alinhamento entre as abordagens projetuais e a ordenação temporal das abordagens teóricas envolvidas de modo a facilitar a construção da narrativa e a leitura e evitar a repetição de certos argumentos e fundamentos. Podemos dizer que os projetos se organizam em dois grupos. O primeiro grupo é formado por Daniel Libeskind; Diller, Scofidio e Renfro; Shigeru Ban, que tem em comum o fato de serem equipes estrangeiras e terem sua filiação radicada na Cooper Union School of Architecture que direciona a metodologia projetual para uma abordagem que parte da consagrada estrutura dominó e sua reinterpretação a partir de abordagens plásticas particulares como a matriz gerada pelo lugar que gera uma forma constituída por diagonais, a dobra, e as membranas orgânicas, respectivamente.

O segundo grupo é formado por Bernardes e Jacobsen; Isay Weinfeld; Brasil Arquitetura e Taca Arquitetos que tem em comum o fato de serem brasileiros e abordarem o projeto a partir de volumes prismáticos, “caixas” trabalhadas de forma bastante divergente de

acordo com a abordagem particular e a interpretação de cada equipe. A proposta de Bernardes e Jacobsen faz a mediação entre os discursos internacionais e brasileiros por se utilizar de métodos fundamentados no discurso teórico internacional. Assim como a proposta de Isay Weinfeld, que é apresentada em sequência, a proposta de Bernardes e Jacobsen usa como partido formal volumes agrupados que se diferenciam pela forma de articulação. Em seguida são apresentados os dois últimos projetos das equipes Brasil Arquitetura e Tcoa Arquitetos concebidos pelo partido monobloco.

O Capítulo 3 - As estratégias projetuais no MIS/RJ: uma síntese, se propõe a problematizar as distintas formas de mediação entre os parâmetros usados na análise das propostas embutidas nas abordagens projetuais de cada equipe e os parâmetros que compõem a problemática do concurso: construção da forma, interação com o contexto, interpretação do edifício como ícone, além da concepção da espacialidade. Esse capítulo pretende fazer um cruzamento entre as diferentes formas de mediação, os parâmetros contidos no edital e o referencial teórico relacionado às distintas abordagens e construir uma síntese desse cenário configurado pelo concurso. Essa síntese se remete diretamente à hipótese elaborada como base e posicionamento da investigação a que se propõe essa tese.

Por fim as **Considerações Finais** abordam alguns apontamentos sobre o questionamento proposto, algumas conclusões obtidas como resultado das análises, algumas especificidades da proposta deste concurso e seus resultados, contribuições, dificuldades na execução do trabalho e na investigação da temática proposta e algumas reflexões sobre a elaboração dos concursos de arquitetura no Brasil.

De forma geral, o trabalho pretende preencher algumas lacunas que já se fazem notar, como a atualização de alguns conceitos, o aprofundamento de algumas metodologias de projeto contemporâneas que podem contribuir na prática profissional e no ensino, além de revelar algumas especificidades da obra de arquitetos e equipes ainda pouco estudados, semelhanças e distinções de abordagens particulares, nacionais e estrangeiras. De forma específica, a identificação das distintas formas de mediação entre contexto e forma, revelam um panorama de abordagens válidas, relacionadas ao Concurso do MIS/RJ, que podem indicar algumas possibilidades de interpretação e estratégias de aproximação do projeto.

CAPÍTULO 1

o Concurso do MIS/RJ

1. O CONCURSO DO MIS/RJ

Este capítulo tem por objetivo apresentar a problemática que envolve o concurso para o MIS/RJ, a partir do entendimento do concurso como um acontecimento histórico e cultural, que só pode ter consistência nas condições particulares da situação em que está inserido. A intenção é problematizar a situação, no sentido de desnaturalizar os acontecimentos, a partir do seu questionamento e articulação, entendendo o evento em si como uma construção. Nesse sentido, esse capítulo apresenta um conteúdo heterogêneo, derivado da proposição do concurso, dos seus objetivos, parâmetros e busca interconectar as informações para configurar um conteúdo crítico da situação.

A partir de uma análise do Edital do Processo Seletivo de Ideias para Proposta Conceitual do novo MIS/RJ, a abordagem de alguns fatores envolvidos com o concurso se mostrou relevante, como: aspectos históricos e culturais que agregam valor e configuram o caráter da instituição, a contextualização da proposta do concurso, a configuração urbana do lugar, o concurso como acontecimento em si, os parâmetros do edital e conceitos derivados da sua problemática. Não é intenção, dessa pesquisa, esgotar essas temáticas, mas apenas abordá-las como fatores que interferem na situação específica do concurso.

A partir de tais esclarecimentos, o capítulo se estrutura a partir de cinco itens:

1. 1. **Museu da Imagem e do Som**, apresenta os aspectos históricos e culturais da instituição, bem como os objetivos de sua fundação, sua missão, desenvolvimento ao longo do tempo, importância no contexto cultural, seu edifício a fim de identificar aspectos considerados ainda relevantes (ou não) e possam interferir na proposição do novo edifício e na constituição de uma nova imagem.

1. 2. **O novo MIS/RJ entre as práticas contemporâneas**, busca identificar possíveis relações entre a forma específica de abordagem do edifício novo do MIS/RJ, enquanto projeto e aspirações e posicionamento em relação ao contexto e à cidade, e as distintas práticas contemporâneas de modo a contextualizar a postura contida na sua proposição e seus objetivos na realidade contemporânea. Aponta, ainda, algumas reflexões e questionamentos acerca da escolha do local para o projeto.

1. 3. **O contexto do novo MIS/RJ: Copacabana**, apresenta o contexto urbano definido para o projeto, características naturais, morfológicas, simbólicas e representativas com o objetivo de reforçar algumas reflexões relativas à sua proposição, além de apresentar e caracterizar o terreno e apontar algumas especificidades e complexidades da sua configuração a serem abordadas nos projetos.

1. 4. **O concurso**, explica e problematiza o processo do concurso, sua organização, as entidades promotoras, e a sua realização e a possível interferência de cada aspecto na configuração da abordagem do concurso e projeto, objetivos e pretensões.

1. 5. **Os parâmetros do edital**, discute a composição do edital, identifica os parâmetros para as propostas e busca desnaturalizar certas noções como ícone, originalidade, contexto, forma e linguagem, a partir de algumas conceituações contemporâneas, que configuram a problemática proposta para o concurso, pouco esclarecidas pelo edital.

A síntese dessa problemática ilumina a situação e auxilia na compreensão dos objetivos e anseios, das entidades promotoras, assim como o posicionamento desejado do projeto frente à cidade, contidos na proposição da nova sede do MIS/RJ. Essa síntese configura a base comum, ou o ponto de partida, de todas as propostas apresentadas. O aprofundamento dessa problemática não só nos dá pistas para as razões de certas proposições, como também possibilita o conhecimento desse evento, tão pouco esclarecido, divulgado e problematizado.

1.1. MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

O MIS/RJ é um museu pioneiro no gênero audiovisual, o primeiro a ser implantado no país com tal finalidade. O edifício que ainda abriga o museu é um pavilhão remanescente (Fig. 001), entre os construídos para a Exposição do 1º Centenário da Independência de 1922, situado na esplanada resultante do polêmico desmonte do Morro do Castelo, especificamente na atual Praça Rui Barbosa. O edifício eclético, com composição Luís XVI de autoria de Sylvio Rebecchi, foi construído para abrigar o Palácio da Administração e do Distrito Federal e posteriormente recebeu o MIS/RJ. A Exposição do Centenário da Independência foi um evento de extrema importância simbólica, social, cultural e política por celebrar os avanços tecnológicos, econômicos, culturais de um “novo Brasil” construído a partir da instituição da República e divulgar uma nova imagem do país, associada ao progresso nacional.

A virada do século XIX para o século XX, no Rio de Janeiro, foi marcada pelas grandes transformações urbanas nas áreas centrais, além do investimento na mobilidade urbana (abertura de vias, túneis, implantação de bondes e expansão da rede ferroviária) que possibilitou a expansão da cidade para as zonas sul e norte. A Reforma Passos (1903 – 1906) deu início a esse movimento de renovação urbana, inspirada no modelo parisiense de Haussman, e modificou a forma de intervenção do governo no espaço urbano, passando esta a ser uma intervenção direta que não só alteraria a morfologia da cidade, mas também o conteúdo das regiões interferindo na sua forma de ocupação (ABREU, 1997). Essa postura se torna recorrente nos processos de intervenção na cidade até os dias de hoje, com ajustes à nova realidade temporal e econômica.

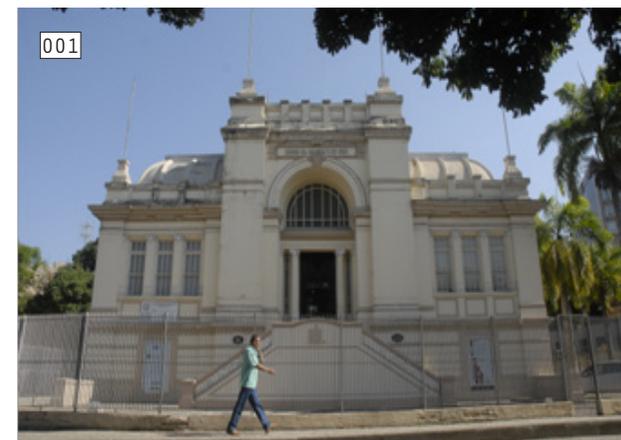


FIGURA 001: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
FONTE: [HTTP://MEMORIA.EBC.COM.BR/
AGENCIABRASIL/GALERIA/2012-09-07/
PRIMEIRA-TRANSMISSAO-DE-RADIO-NO-PAIS-
COMPLETA-90-ANOS](http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/galeria/2012-09-07/primeira-transmissao-de-radio-no-pais-completa-90-anos)

FIGURA 002: EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DE 1922

FONTE: [HTTP://WWW.SKYSCRAPERCITY.COM/SHOWTHREAD.PHP?T=837422](http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422)



A Reforma Passos tinha como principais motivações a adequação da cidade às suas novas atividades econômicas e a criação de uma capital que simbolizasse o “novo Brasil”, expressasse modos de vida cosmopolitas (ABREU, 1997) e apagasse o estigma associado à proliferação de doenças e da falta de um cuidado sanitário vinculado ao período colonial e sua imagem conformada por ruas estreitas e sujas, edifícios simples e carentes de ventilação e aeração natural. Para tanto, além de intervenções cirúrgicas no centro da cidade a partir da abertura de grandes vias, o tratamento do espaço público: seu embelezamento (especialmente da zona sul da cidade), a instalação de equipamentos urbanos (museus, bibliotecas, teatro, praças) e mobiliário (postes, calçamento, novos pisos) era fundamental para a criação de uma nova imagem e um novo modo de vida.

Nesse contexto, a administração de Carlos Sampaio (1920 – 1922) foi responsável pela preparação da cidade para as comemorações do 1º Centenário da Independência do Brasil. O evento foi celebrado através de uma exposição internacional que também usava como referência o modelo francês e pretendia, através de uma grande narrativa, contar uma história de progresso do país. Os

pavilhões, que representavam as temáticas exploradas e os países participantes, foram construídos na área remanescente da derrubada do Morro do Castelo (Fig. 002), com o objetivo também de imprimir uma nova imagem para o local. Além da preparação da área e da construção dos pavilhões, foram preparadas publicações como o *Livro de Ouro* que compilava o material da mostra e construídos hotéis para abrigar um grande número de turistas.

Como forma de resguardar a memória dessa história de progresso nacional, foi criado no mesmo ano da exposição, em um dos seus pavilhões de estilo neocolonial, o Museu Histórico Nacional com o fim de guardar, catalogar, estudar e divulgar qualquer objeto que permitisse atestar essa evolução nacional. Os museus e equipamentos culturais passaram a ter um valor fundamental, neste contexto, para educação da nação e divulgação de fatos e feitos que reforçam um sentimento nacionalista e patriótico (SANTOS, 2006). Seguindo as aspirações do governo, o Museu da Imagem e do Som (MIS/RJ) foi fundado em 1965, como parte das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, e sob o incentivo de Carlos Lacerda, então

governador do Estado da Guanabara, que define seu propósito:

Este Museu visa documentar em som e imagem o esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram convergentes, formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião de Rio de Janeiro (LACERDA, 1965, s.p.)^[9]

O MIS/RJ, além de centro de documentação de referência no país para a memória urbana e musical, foi responsável, através de Ricardo Cravo Albin com o apoio pesquisadores de música popular: Henrique Foreis (o Almirante) e Ary Vasconcelos, pela criação do Conselho Superior de Música Popular Brasileira, em 1966, que contava com 40 membros, criando um espaço de debates que tinha como objetivo consolidar e universalizar o valor da “autêntica” música brasileira (FERNANDES, 2010). Assim, o museu contribuiu na preservação da história da música popular brasileira (MPB) a partir da aquisição de coleções que em um primeiro momento vieram do rádio, como a Henrique Foreis, e da construção de sua série *Depoimentos para a Posteridade*, com o relato de importantes músicos do cenário nacional, que vem sendo construída desde 1966.

Por outro lado a problematização da produção através do conselho e a criação de um espaço de diálogo auxiliou na consolidação da MPB como um “gênero”, somado ao fato de estar em uma cidade que, mesmo destituída da sua posição de capital federal, ainda concentrava editoras, gravadoras, jornais, atraía artistas e intelectuais (GORELIK, 2005). A relação entre o MIS/RJ e a MPB se estabelece por uma relação com a realidade temporal da sua fundação, a produção musical da época e a consagração de diversos artistas do gênero a partir da segunda metade da década de 1960 através dos festivais de música, como: Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior (1965 e 1966), Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record (1966 a 1969) e o Festival Internacional da Canção promovido pela TV-Rio e Rede Globo (1966 a 1972)^[10].

Esse debate e a produção de material sobre a MPB rendeu à instituição, na década de 1970, uma importante publicação sobre o gênero, especialmente sobre a sua primeira fase, intitulada *As Vozes Desassombradas do Museu* fundamentada na transcrição e compilação de entrevistas que difundiu o acesso às fontes orais reguardadas e às produzidas pelo MIS/RJ (NAPOLITANO, 2001). Além da sua contribuição na música, o MIS/RJ exibiu, na sua Cinemateca, filmes e documentários que estavam fora do circuito comercial agregando junto à Cinemateca do Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro (MAM/RJ), ainda que com uma expressão

^[9] Discurso do governador Carlos Lacerda na inauguração do MIS/RJ. Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/historico/>

^[10] C.f. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/festivais-de-musica-popular/dados-artisticos>. Acesso em 23/05/2013

consideravelmente menor, um público específico interessado no debate da sua produção.

O edifício do MIS/RJ é tombado pelo patrimônio histórico desde 1989 por ser um dos poucos exemplares remanescentes das Exposições Internacionais. Hoje, o museu faz parte do Projeto Corredor Cultural para revitalização do centro da cidade e está situado junto a outros edifícios culturais como: Museu Histórico Nacional, Museu Naval, MAM/RJ, Paço Imperial, Centro Cultural dos Correios, Centro Cultural da Justiça Federal, Casa França-Brasil e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Em 1990 o edifício foi restaurado a fim de resgatar suas características originais que foram se perdendo em meio às transformações e adaptações ao uso sofridas ao longo dos anos. Nessa época foi também ocupado pelo museu um edifício anexo na Lapa para abrigar o setor administrativo e parte do acervo que já não podia ser comportado na sua sede original. Hoje, o MIS/RJ se configura como um centro de documentação, ainda que seja uma instituição de referência, já não tem o seu papel cultural enquanto espaço semipúblico de encontro.

A proposta de uma nova sede para o MIS/RJ pretende resgatar o seu caráter cultural do passado, mantendo-se ainda o seu papel de centro de documentação, além de abrigar também o Museu Carmem Miranda, hoje situado no Parque do Flamengo, como parte de suas exposições permanentes. A necessidade de um espaço maior que comportasse não só as demandas já existentes, mas também um programa extenso com uma gama de equipamentos culturais de uso público e a impossibilidade de ampliação do atual edifício, tombado, levaram à busca de um novo lugar para abrigar a nova sede do museu. Esse novo equipamento busca se estabelecer como um museu dentro dos moldes contemporâneos globais, com um grande programa de conveniências como apoio às áreas de exposição e se tornar também um símbolo para a cidade apoiado na sua própria imagem.

FIGURA 003: COPACABANA VISTA AÉREA DA PRAIA
FONTE: MEMORIAL DA PROPOSTA DE BERNARDES E
JACOBSEN PARA O PROJETO DO MIS/RJ.



1.2. O NOVO MIS/RJ ENTRE AS PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS

A escolha do local para a implantação do novo edifício do MIS/RJ é bastante controversa e se mostra associada não só às demandas do novo programa, mas especialmente às aspirações de fazer do novo edifício um ícone para a cidade e a sua intrínseca relação com fatores econômicos, políticos e turísticos. A partir dessa problemática derivam alguns questionamentos. O primeiro é a proposição, em si, de um novo edifício em lugar da proposição de um anexo para o edifício existente, o segundo é desconsideração da área onde o edifício original está implantado que se conforma como um vazio remanescente de distintos processos de

intervenção urbana com amplo potencial e o terceiro é a escolha do terreno no bairro de Copacabana, paisagem que é um cartão postal do Brasil (Fig. 003).

Todos esses questionamentos se tornam ainda mais relevantes quando é levada em consideração que a iniciativa do concurso e a sua organização partem de uma parceria do Governo do Estado com a Fundação Roberto Marinho (FRM), uma fundação cultural diretamente associada a uma empresa privada, responsável pela maior rede de comunicação do país. As respostas para esses questionamentos não foram esclarecidas ao

longo do processo que envolveu o Concurso de Ideias para o novo MIS/RJ e parecem residir nos processos, econômicos e de intervenção urbana, contemporâneos.

A instabilidade econômica da década de 1970, a decadência do poder dos Estados Nacionalistas e a influência das políticas neoliberais que marcaram a década de 1980 reduzem a intervenção estatal e fortalecem a iniciativa privada através de parcerias que vêm a algumas décadas se inserindo nos processos urbanos a partir de “planejamentos estratégicos”. Essa postura se tornou proeminente na Europa operando a partir de uma postura empresarial competitiva que associa a imagem dos lugares à atração turística, aos grandes eventos e conseqüentemente, investimentos pela alta visibilidade dos empreendimentos. A estratégia se fundamenta na modificação da escala (BRONSTEIN, 2002) da abordagem, agindo em pequena escala para ressignificar, qualificar um fragmento a partir da apreensão do todo pré-existente e das aspirações futuras. Nesse sentido, essas propostas estratégicas tem um caráter oportunista.

A retomada econômica teria como contrapartida a valorização imobiliária e a melhoria dos contextos urbanos (infraestrutura, mobilidade urbana, novas áreas de uso público como praças, parques, além do equipamento em si). Esse artifício foi aplicado na recuperação de zonas portuárias, vazios urbanos, zonas industriais em desuso, modificando seu caráter e, em grande parte das vezes, seus usos, serviços e população. Inicialmente, essas intervenções se davam a partir de fragmentos, mas ainda a partir de uma proposta urbana englobando uma área a ser abordada e tinha como princípio, muitas vezes, retomar certas organizações formais (ou tipologias) locais, reforçando a sua imagem

a partir de realidades construídas tradicionalmente. A imagem da cidade ou do lugar de intervenção teria a sua imagem reforçada por suas próprias peculiaridades.

Outra aplicação desse artifício, que se intensificou consideravelmente a partir dos anos 90, foi a implantação de edifícios de caráter icônico idealizados por arquitetos de reconhecimento internacional que geraram uma contínua personalização das propostas arquitetônicas a partir de metodologias pessoais reconhecíveis (MCNEIL, 2009). São os casos do projeto do Centro Pompidou de Renzo Piano e Richard Rogers (1972), do Museu Judaico de Berlim de Libeskind (1988) e, particularmente, do museu Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry (1992, Fig. 004) que revitalizou a cidade, em processo de degradação, através da multiplicação do fluxo de turistas,

FIGURA 004: MUSEU GUGGENHEIM DE BILBAO.
FONTE: JENCKS, CHARLES. THE ICONIC BUILDING:
THE POWER OF ENIGMA. LONDON: FRANCIS LINCOLN,
2005. P. 18.



promovendo a disseminação dessa estratégia ao redor do mundo (JENCKS, 2005). Essa postura foi ainda reforçada pela implantação dos novos equipamentos esportivos na Copa do Mundo de Futebol de 2006 na Alemanha e nas Olimpíadas de 2008 na China. A arquitetura parece se configurar hoje, como uma obra de arte, como aponta Rautemberg (2008):

As pessoas correm para admirar as novas maravilhas da arquitetura. Seus ícones reluzentes aparecem nas revistas de moda e estilo de vida, nos anúncios e nos vídeos, em quase toda parte. E a demanda para vê-los em primeira mão é espantosa. As pessoas se deslocam, às vezes para lugares isolados, tais como Wolfsburg ou Vals, apenas para poder dizer 'Eu vi Hadid', ou 'Eu dei uma olhada no mais recente Zumthor' (p. 05).

Essa configuração do objeto arquitetônico como um ícone, apontado em si mesmo como obra de arte, parece responder ao questionamento sobre a proposição de um anexo para a expansão do MIS/RJ. A escolha de propor um novo edifício parece estar relacionada ao fato de associar uma nova imagem à instituição, mais adequada ao novo propósito e às aspirações de um alcance internacional e “apagar” a sua imagem associada ao antigo edifício histórico. Nesse sentido, nos parece que o intuito da instituição não seria de reformular suas bases e atividades, mas se recriar como uma instituição cultural alinhada aos moldes globais e difundida pelo seu processo mais frequente na contemporaneidade: o edifício ícone.

Essa estratégia se baseia na ideia de uma originalidade associada à ousadia, à inovação, ao impacto formal, contraste com o entorno construído e na visibilidade do

autor do projeto. A área de atuação desses arquitetos passa a ser o mundo e o arquiteto, um homem de negócios afinado com as práticas comerciais globais e estratégias de marketing, atuando em empresas transnacionais. O processo de projeto se torna um processo relacional global (MCNEIL, 2009), onde a elaboração e o desenho do projeto podem ser feitos por distintas equipes, em distintos lugares. Os projetos geralmente se iniciam com uma visita ao sítio e reuniões com o cliente, no entanto, o conhecimento superficial do contexto, sua história e cultura podem se expressar no resultado proposto. Esse aspecto tem sido minimizado pelo fato desses projetos terem como meta criar novas realidades e, muitas vezes, diluir a memória da configuração pré-existente do lugar. A inserção do novo edifício se dá como a inserção de um novo elemento em um sistema, capaz de rearticular suas partes e estabelecer uma nova realidade.



005



PREFEITURA DE NITERÓI

007



FIGURA 005 E 006: MAC, NITERÓI | FONTE: [HTTP://WWW.NITEROI.RJ.GOV.BR](http://www.niteroi.rj.gov.br).

FIGURA 007: PINACOTECA DO ESTADO DE SP | FONTE: [HTTP://WWW.SAOPAULO.SP.GOV.BR/CONHECASP/CULTURA_MUSEUS_PINACOTECA](http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/cultura_museus_pinacoteca)

FIGURA 008: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, POA | FONTE: [HTTP://SAOROMAOMOVEIS.WORDPRESS.COM/2011/01/24/FUNDACAO-IBERE-CAMARGO-POR-ALVARO-SIZA-VIEIRA/](http://saoromaomoveis.wordpress.com/2011/01/24/fundacao-ibere-camargo-por-alvaro-siza-vieira/)

Essas estratégias têm sido aplicadas no Brasil desde o final da década de 1990. Assim como em outros países, tem promovido a revitalização de algumas áreas como nos centros históricos de Salvador, Recife, São Luís, a região da Luz em São Paulo, a descentralização através da valorização de eixos, como no caso de São Paulo e Rio de Janeiro, entre outros. No caso dos edifícios icônicos, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC, 1996, Fig. 005 e 006) de Niemeyer se tornou tão significativo para a cidade que sua imagem passou a ser usada oficialmente pela prefeitura, a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993, Fig. 007) e o Museu da Língua (parte da Estação da Luz, 1897/2000) que sofreram intervenções de Paulo Mendes da Rocha, a Fundação Iberê Camargo (2002, Fig. 008) em Porto Alegre de Álvaro Siza.

No caso do Rio de Janeiro, a especificidade de associar as propostas urbanas aos grandes eventos globais é recorrente desde a Reforma Passos, passando por Luiz Paulo Conde, César Maia e atualmente Eduardo Paes. A cidade passa por um processo de desenvolvimento e revitalização urbana associada a megaeventos globais como a Copa do Mundo de Futebol (2014) e os Jogos Olímpicos (2016). Assim como em grande parte dos casos brasileiros, os projetos tiveram pouca ou nenhuma participação da comunidade e órgãos de classe, sendo geridos pelo governo e empresas de iniciativa particular, envolvidos a partir de parcerias. Desde o anúncio da cidade como sede de tais eventos, a cidade vem sofrendo uma exorbitante valorização imobiliária que tem modificado a ocupação física e social de seus bairros.



FIGURA 009: CIDADE DAS ARTES, RJ. | FONTE: : [HTTP://WWW.VITRUVIUS.COM.BR/REVISTAS/READ/MINHACIDADE/03.028/2050](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/03.028/2050)



FIGURA 010: GUGGENHEIM, RJ. | FONTE: : [HTTP://WWW.VITRUVIUS.COM.BR/REVISTAS/](http://www.vitruvius.com.br/revistas/)

Há alguns anos o governo tem incentivado a implantação de museus que se configurem como ícones, como o polêmico projeto não construído do *Museu Guggenheim do Rio de Janeiro* (2002, Fig. 009), de Jean Nouvel para o Píer Mauá, a *Cidade das Artes* (2002, Fig. 010), de Christian de Portzamparc, inaugurada em 2013 na Barra da Tijuca, o *Museu de Arte do Rio* (MAR) de Bernardes e Jacobsen (2010, Fig. 011), também inaugurado em 2013 e o *Museu do Amanhã* de Santiago Calatrava (2010, Fig. 012), ainda em fase de construção. Essas propostas buscam seguir a tendência de outras cidades do mundo, a implantação de edifícios que se configurem como uma imagem global da cidade e funcionem como atração à sua visitação. Essa ideia está contida também na proposição para o MIS/RJ: “o Museu da Imagem e do Som será o museu da



FIGURA 012: MUSEU DO AMANHÃ | FONTE: [HTTP://PORTOMARAVILHA.COM.BR/WEB/ESQ/PROJESPUSAMANHA.ASPX](http://portomaravilha.com.br/web/esq/projEspMusAmanha.aspx)



FIGURA 011: MAR | FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=12](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=12)

identidade carioca. A nova sede será mais um símbolo do Rio de Janeiro, “sua implantação tem como objetivo dar um reforço para o turismo cultural brasileiro” ^[11].

O concurso para o MIS/RJ não se associa diretamente aos megaeventos que concentram esforços na revitalização da zona portuária e na zona oeste, principal vetor de crescimento da cidade, no entanto faz parte desse movimento de renovação da cidade que vem buscando novos ícones, sendo o único projeto de grande porte localizado na Zona Sul da cidade. A implantação de um anexo ou um novo edifício próximo à sua região original parece fazer muito sentido tanto pelo fato de estar

próximo a outras instituições de mesmo caráter como pelo fato de ser esta uma área de fácil acesso no coração da cidade. A área é, hoje, um resquício de diversas intervenções urbanas (derrubada do morro do Castelo, Plano Agache, Centro Cívico de Affonso Eduardo Reidy, Rio Orla, Frente Marítima, entre outros) que ainda não lhe deram uma finalidade clara. Esta parecia ser uma oportunidade para a sua inserção na dinâmica urbana e a sua valorização, mas parece que esse próprio caráter levou à sua desconsideração.

A escolha de Copacabana, por outro lado, insere a nova instituição no cartão postal da cidade, uma rota certa de turistas que pode ampliar a sua visibilidade

e contribuir nas suas aspirações de se tornar um ícone internacional, além de promover maior vitalidade ao bairro. Esses posicionamentos parecem conter o mesmo argumento que decidiu a escolha do local de implantação do MIS/RJ nos dois momentos históricos em que foi pontuado. Sua implantação original está situada na região mais valorizada da cidade no início do século, próximo à Avenida Central que foi um cartão postal do país, sendo o seu edifício originário de uma exposição internacional que fez circular as qualidades da cidade e do país pelo mundo. Hoje, o símbolo mais marcante do Brasil são as praias, em particular Copacabana, que mais uma vez vai abrigar o MIS/RJ.

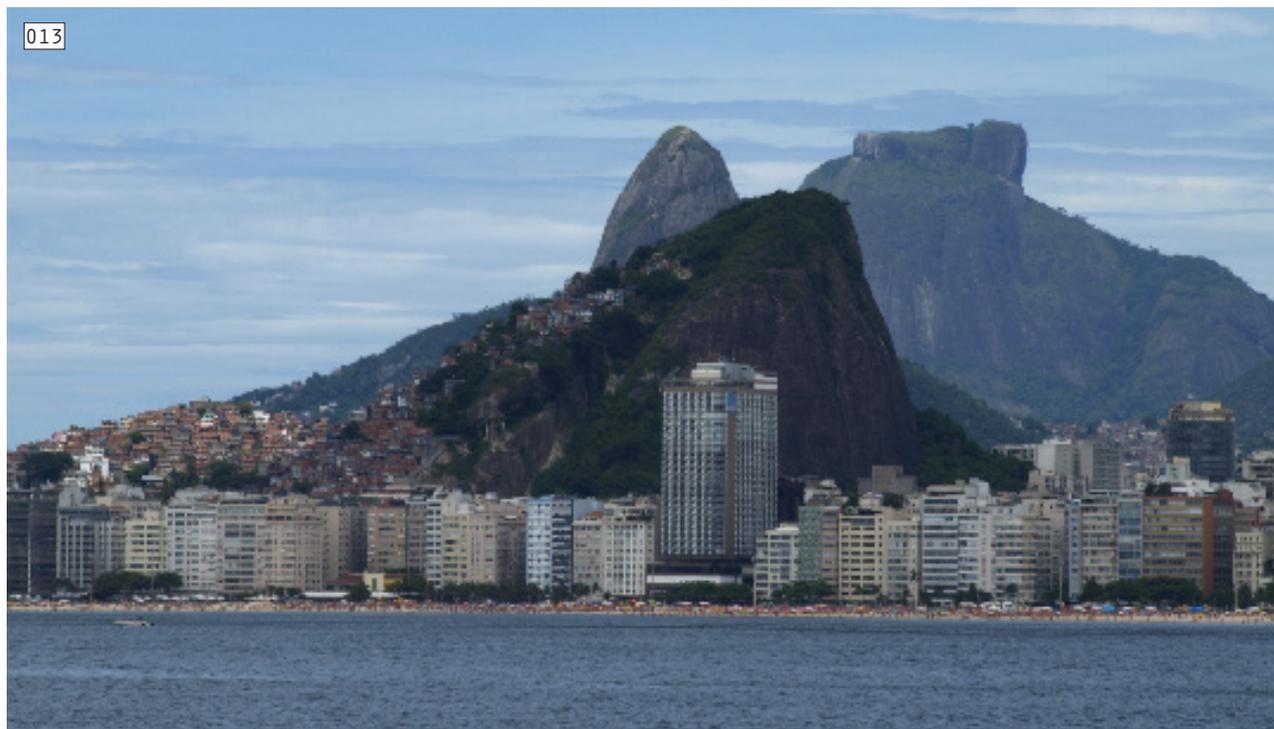


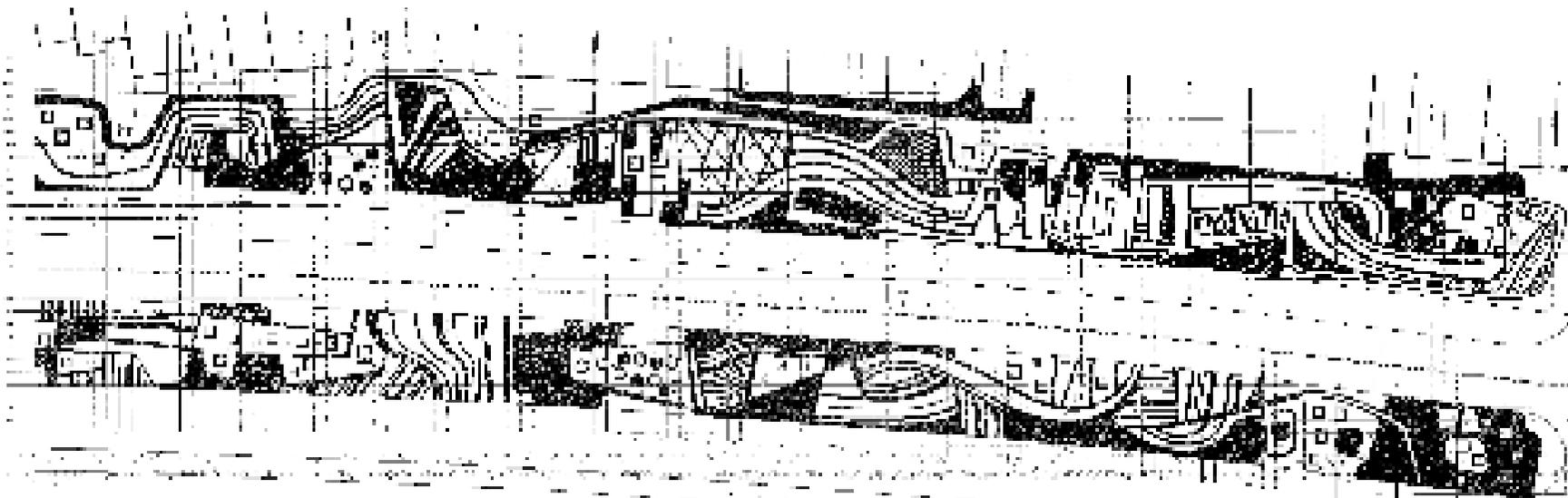
FIGURA 013: COPACABANA VISTA AÉREA DA PRAIA

FONTE: MEMORIAL DA PROPOSTA DE BERNARDES E JACOBSEN PARA O PROJETO DO MIS/RJ.

1.3. O CONTEXTO DO NOVO MIS/RJ: COPACABANA

Entre suas muitas contradições, se configura a imagem da cidade do Rio de Janeiro, construída entre ideias de “cidade maravilhosa”, violência associada ao tráfico de drogas, ações e vivências cotidianas, tradições, passeios turísticos, turismo sexual, cartões postais, fotos e histórias reais e imaginárias. Essa imagem construída de informação e desinformação circula pelo mundo e é construída cotidianamente permeada pelos acontecimentos da cidade. No caso específico do Rio de Janeiro, está muito associada à sua vocação turística, diretamente relacionada à imagem de suas

[11] Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/nova-sede/>



014

praias, especialmente à praia de Copacabana que recebe continuamente um enorme fluxo de turistas. Essa eleição tem como objetivo inserir a imagem do MIS/RJ na imagem representativa do país mais recorrente na sua veiculação mundial e turística, uma imagem positiva já consolidada e reconhecida.

A escolha também está associada ao caráter plural do bairro, promovido pelo seu reconhecimento internacional que o torna procurado por muitos turistas. Somando-se a população local, configurada por várias classes sociais, criam uma miscelânea que conforma sua população heterogênea. Esse aspecto caracteriza o bairro e sua imagem como um lugar democrático, simbolizado internacionalmente pela extensão da orla e o enorme espaço público da praia e seu calçadão (Fig. 013), amplamente utilizado para atividades esportivas, pelos

quiosques e comércio de artesanato e caracterizado pelo projeto de Burle Marx (Fig. 014) que trata o piso da faixa contínua da beira mar. A formação geográfica do bairro é caracterizada pelos sinuosos limites naturais da orla e da topografia das montanhas lhe conferindo uma beleza natural e particular que inspira músicos, escritores e fotógrafos que tomam suas imagens como fonte de suas obras, assim como cenário de inúmeros filmes, o que marca sua presença na produção cultural e multiplica a sua representação imagética.

O bairro se configura morfologicamente por quadras formadas por edifícios altos, em sua maioria Art Deco, que compõe um conjunto homogêneo quanto à forma de ocupação do lote, à linguagem formal e aos elementos compositivos. Os edifícios do bairro são predominantemente “colados nas divisas” com vazios

FIGURA 014: DESENHO DE BURLE MARX DO PISO DA ORLA DE COPACABANA.
FONTE: MEMORIAL DA PROPOSTA DE BERNARDES E JACOBSEN PARA O PROJETO DO MIS/RJ.

FIGURA 015: TERRENO DA NOVA SEDE DO MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL DA PROPOSTA DE BERNARDES E
JACOBSEN PARA O PROJETO DO MIS/RJ.



intraquadras, uma ocupação urbana característica das legislações da década de 1940 derivadas das ideias contidas no Plano Agache ^[12] (ABREU, 1997). Os edifícios do bairro apresentam alto gabarito derivado da sua Planta de Zoneamento ^[13] de 1946 que permitiu a sua ampliação e configura os espaços livres das ruas como grandes corredores comprimidos (CARDEMAN, 2010) pelos edifícios. Esse fato acentua o caráter da sua ocupação densa, resultado de seu crescimento acelerado entre 1940 e 1970 pela especulação imobiliária. A alta densidade do bairro, o enorme fluxo de turistas que recebe e seu caráter de bairro de passagem facilitam o acesso ^[14] ao local.

O sítio, definido pelos organizadores do concurso (FRM e Governo do Estado do RJ) para o novo MIS/RJ, é o terreno ocupado pela antiga discoteca Help (Fig. 015). A implantação do projeto busca não somente minimizar o processo de decadência que vem ocorrendo no bairro há algumas décadas, gerado pela própria especulação imobiliária no bairro e pela valorização dos bairros de Ipanema e Leblon, como também retirar o estigma negativo gerado pelo uso da antiga Help, fonte de reclamações constantes e foco de atividades ilícitas (KAMITA, 2009) que reduzem o potencial turístico do lugar. O lote a ser ocupado pelo MIS/RJ é um dos poucos da orla, e do denso contexto do bairro, configurado

^[012] Plano de Remodelação Urbana elaborado por Alfred Agache.

^[013] As plantas de zoneamento determinavam o limite para o gabarito de altura e para a profundidade dos edifícios.

^[014] O bairro apresenta três estações de Metro e diversas linhas de ônibus.

predominantemente por edifícios multifamiliares, ainda passíveis de receber uma edificação de grande porte. A desapropriação do terreno era um desejo antigo dos órgãos governamentais e foi financiada pelo Governo do Estado.

O terreno é limitado pela Avenida Atlântica, Rua Aires Saldanha e Rua Djalma Ulrich, apresenta formato retangular com as maiores testadas voltadas para a Avenida Atlântica e a sua paralela Aires Saldanha, se configurando como um terreno de duas esquinas, ladeado por um edifício multifamiliar de alto gabarito (Fig. 016). O lote se configura como um vazio, conformado pelos blocos altos de edifícios colados nas divisas característicos da formação urbana do bairro, que tem suas faces voltadas para a Rua Aires Saldanha e Djalma Ulrich. A sua face mais privilegiada se volta para praia, permitindo a democratização da sua vista, aspecto usado como argumento em algumas propostas apresentadas e pela própria instituição, assim como, uma possível interação entre o espaço do museu e as dinâmicas presentes na orla.

A conformação do terreno apresenta distinções que se configuram como especificidades a serem consideradas como condicionantes de projeto. A primeira é o fato de o terreno estar inserido em um contexto urbano amplamente ocupado com características próprias e homogêneas, a segunda é a necessidade de se posicionar e tomar partido de uma paisagem exuberante e significativa pelo seu caráter iconográfico, icônico e simbólico, no sentido histórico e turístico. A terceira é

a sua configuração com duas esquinas que demanda o tratamento de três fachadas que ficam voltadas para a rua, além do estabelecimento de relações com os edifícios voltados para o museu. Essa configuração direciona a uma abordagem de projeto específica para esta situação, se distingue das situações mais recorrentes nas propostas de edifícios icônicos como esculturas dissociadas da trama urbana e seu contexto. Do mesmo modo, dificulta a adaptação de metodologias pré-estabelecidas, recorrentes nas equipes reconhecidas internacionalmente, forçando um olhar mais rigoroso para o contexto urbano e sua morfologia.

1.4. O CONCURSO

Concurso é um simpósio de ideias em que se agencia o conjunto do saber sobre um tema, num dado instante da história. (MENDES DA ROCHA, 1992).

Compartilhando a reflexão de Paulo Mendes da Rocha, acima citada, o Concurso de Ideias para o MIS/RJ, é tomado nesta tese como uma oportunidade de debater as vertentes contemporâneas da arquitetura que são agenciadas através da temática do equipamento cultural, da situação que envolve a proposição do concurso e suas propostas e o contexto histórico e urbanístico. Esse episódio tem um caráter singular no contexto do país por envolver equipes brasileiras e estrangeiras que conferem



FIGURA 016: TERRENO PARA A NOVA SEDE DO MIS/RJ

ao evento um caráter global e a sua inserção no debate internacional. Nesse sentido, será problematizado a partir de mediações com os distintos pensamentos relacionados que emergem da sua proposição.

Além de iluminar ideias que estão em pauta no presente momento de sua realização e são simultaneamente abordadas pelas equipes a partir de distintas interpretações de uma problemática única, problematizar as propostas de um concurso traz reflexões sobre a sua validade e aceitação. A estruturação, organização e apresentação dos projetos são também peculiares, se configuram por uma postura argumentativa e retórica latente nos textos e imagens que fundamentam os projetos como uma estratégia de persuasão e valorização da sua proposta. Essa estrutura fundamenta a ideia central do projeto e é construído com base na problemática proposta pelo concurso e sua organização e na situação que envolve o concurso como um todo. Assim, ao propor o programa, suas diretrizes, critérios de avaliação e pontos a serem abordados, os promotores do concurso estão também expondo seus valores e definindo o seu ponto de vista da questão.

O concurso para o MIS/RJ foi realizado em agosto de 2009 por iniciativa do Governo do Estado do Rio de Janeiro e da Fundação Roberto Marinho (FRM). Nesse sentido, a proposta do concurso se envolve com as proposições e aspirações do Governo do Estado para cultura, entre elas, a suposta “vocação para indústrias culturais” com base na “riqueza do patrimônio cultural do Estado” e “estimular o desenvolvimento da cultura para a geração

de emprego e renda”^[15], ou seja, associar a produção cultural à fins lucrativos também para o Estado. Cabe ainda ressaltar o interesse e envolvimento do Governo do Estado no movimento de renovação da cidade para o recebimento dos grandes eventos mundiais que, indiretamente, se relacionam às aspirações para o MIS/RJ como um ícone que incentive o turismo. Da mesma forma, se envolve com os valores da FRM acerca da cultura e educação, enfatizando a sua relação com os meios de comunicação, já explorada em outros projetos como o Museu da Língua Brasileira e Museu do Futebol, e implícita na sua origem, assim como, a associação de equipamentos culturais que reforcem a identidade particular do país, valorizando o patrimônio histórico e cultural e na abordagem da arquitetura como valor simbólico, parte do conteúdo explorado pelos equipamentos culturais^[16].

O processo que configura o concurso se inicia através de um processo de seleção fechado, realizado através de carta convite aos candidatos. Apesar do envolvimento de uma entidade governamental na promoção e financiamento do concurso, a seleção dos candidatos não foi justificada ou esclarecida, assim como também não foi esclarecido se haviam outros escritórios convidados. As equipes foram reveladas somente através de notícias que divulgaram as apresentações das propostas. Essa situação, como todo o processo que envolveu o concurso: a seleção das equipes, a definição dos parâmetros de avaliação e do júri, seu andamento e o próprio resultado, são polêmicos e controversos, e talvez por esse fato, tenha sido pouco esclarecido e

^[15] C.f. Essas informações foram retiradas do site da instituição: <http://www.rj.gov.br/web/sec/exibeconteudo?article-id=140931>

^[16] C.f. Essas informações foram relatadas por Hugo Barreto, Secretário-geral da Fundação Roberto Marinho, em sua participação no ArqFuturo de 23 e 24 de setembro de 2013 no Rio de Janeiro, assim como retiradas do site da instituição: <http://www.frm.org.br/main.jsp?lumChannelId=8A94A98E20E7EF740121115ABD140ABE> Acesso em 11/10/2013.

divulgado em profundidade.

Além de algumas publicações bastante superficiais sobre as propostas, já mencionadas, poucas notícias trataram do concurso e seu processo. No início de 2008 a imprensa divulgou a desapropriação do terreno proposto para o concurso e anunciou a futura construção da nova sede do MIS/RJ. Na semana das apresentações, sem que houvesse conhecimento do andamento do concurso ou seus participantes, a imprensa insistentemente divulgou o evento enfatizando seu caráter internacional e a participação de arquitetos consagrados internacionalmente. Apesar do destaque dado ao acontecimento em si, pouquíssimo material sobre o edital e as propostas foi divulgado. Sobre as apresentações, além da cobertura pelos jornais, foram publicados: uma matéria na Revista Projeto Design ^[17] e o relato feito por um aluno do curso de arquitetura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em seu blog ^[18]. O incipiente material liberado para divulgação pela Fundação Roberto Marinho (que detém o direito autoral) impossibilitou uma análise mais profunda e muitas respostas.

Inicialmente, o processo seletivo das propostas se daria a partir de duas fases, a primeira contava somente com envio das propostas e a segunda fase permitia uma reformulação do projeto e contava com a defesa frente ao júri. Iniciado o concurso, é feita uma primeira seleção de propostas, em março de 2009, que indica dois finalistas, os escritórios Brasil Arquitetura (Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci) e Tocoa Arquitetos (Rodrigo Cerviño Lopez e Fernando Falcon) de São Paulo. No

entanto, logo em seguida o resultado é anulado e o concurso retomado em maio de 2009 com os escritórios já participantes: Brasil Arquitetura, Tocoa Arquitetura, Bernardes e Jacobsen, Isay Weinfeld, Daniel Libeskind, e Shigeru Ban e mais um escritório convidado, Diller Scofidio e Renfro.

As propostas foram avaliadas por onze jurados, entre eles, representantes das instituições envolvidas: Adriana Rattes (secretária estadual da Cultura), Hugo Barreto (secretário-geral da FRM), Lúcia Basto (gerente geral de Patrimônio da FRM), Sérgio Dias (secretário municipal de Urbanismo), Rosa Maria Araújo (presidente do MIS/RJ); profissionais envolvidos com a curadoria: Jordi Pardo (museólogo espanhol), Paulo Herkenhoff (crítico de arte), Magaly Cabral (diretora do Museu da República do Rio de Janeiro), e apenas três arquitetos: Bel Lobo, Jaime Lerner e James Cathcart. A composição multidisciplinar do júri é significativa, não só garante o questionamento de aspectos extrínsecos ao projeto arquitetônico e seu campo disciplinar, como também o envolvimento direto das instituições promotoras e assim, algum controle. A avaliação do projeto não se refere somente à adequação plástica do edifício ou à sua proposição arquitetônica, mas ao seu valor e adequação à cidade e às possibilidades museográficas geradas pela espacialidade proposta. O concurso do MIS/RJ, assim como outros projetos incentivados pela FRM como o do Museu da Língua, do Futebol, do Amanhã e o MAR, apresentam algumas especificidades na proposição do concurso de arquitetura.

Primeiro, o museu em si não busca se configurar como

^[17] Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/diller-scofidio-renfro-concurso-nova-10-12-2009.html> Acesso em 20/11/2012.

^[18] Disponível em <http://www.riodjanira.blogspot.com.br/search/label/MIS> Acesso em 20/11/2012..

meramente uma mostra ou resgatar uma memória do passado, sua temática é elaborada a partir de questões vivas e significativas na cultura brasileira que possam também ser experienciadas de forma interativa, o conteúdo exposto deve ultrapassar a visualidade pura, como na proposição do Museu da Língua e o Museu do Futebol em São Paulo. A segunda inversão se deve ao fato de que a curadoria é pensada antes do projeto arquitetônico, o museu é pensado de dentro para fora, do seu conteúdo e da previsão da vivência para a forma, para o invólucro arquitetônico. O projeto do edifício, no entanto, não é menos importante, mas deve partir do conteúdo e responder a ele, possibilitar as experiências pensadas anteriormente. A terceira questão é a própria forma de escolha do arquiteto/escritório a executar o projeto e a escolha do local de implantação, que são relativos à temática a ser abordada, ao caráter do lugar e ao problema proposto em cada situação particular ^[19].

As apresentações das propostas das equipes e a arguição se realizam em dois dias, assistidas por uma plateia previamente selecionada de 45 pessoas, principalmente estudantes, professores universitários e funcionários públicos. A verbalização das propostas, por um lado, é uma oportunidade para as equipes ressaltarem os pontos fortes e mais significativos, esclarecer algum detalhe que não tenha se esclarecido ou complementar com alguns argumentos, por outro exige uma postura segura, clara e um discurso bem encadeado, lógico e argumentativo, podendo reforçar as qualidades do projeto ou expor suas falhas, contradições e conflitos com a problemática proposta. Para o júri é uma oportunidade de questionar, tirar dúvidas, aprofundar pontos específicos e esclarecer o posicionamento dos autores em relação aos parâmetros propostos. Desse modo, ao final de cada apresentação foram feitas a todos os candidatos cinco perguntas



FIGURA 017: FOTO DA CONSTRUÇÃO DO MIS. FONTE: [HTTP://WWW.SKYSCRAPERCITY.COM/SHOWTHREAD.PHP?T=929718&PAGE=51](http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=929718&page=51)

padrão, ditas estruturais (GRUNOW, 2009, s.p.):

1. sobre a pertinência da linguagem na Avenida Atlântica,
2. sobre o conceito do projeto,
3. sobre a relação entre arquitetura e programa,
4. sobre a sustentabilidade
5. sobre a estratégia do trabalho à distância ^[20]

As quatro primeiras perguntas se referem diretamente aos critérios de avaliação expressos no edital e a última tem caráter pragmático. Essas questões expressam a forma particular da FRM abordar o projeto de arquitetura de seus museus, que relaciona a proposta arquitetônica ao lugar onde o edifício será implantado e ao programa proposto e previamente estudado, além de exigir

uma conceituação a priori, a expressão de uma ideia através da sua materialização na forma do edifício. Essa proposição se associa à ideia de estabelecer, no caso do projeto para o MIS/RJ, o edifício não somente a fim de cumprir suas funções e objetivos pragmáticos, mas, sobretudo, se configurar como um ícone. O resultado do concurso foi divulgado em agosto de 2009 indicando a proposta de Diller Scofidio e Renfro como vencedora, um resultado já esperado depois da expressão de satisfação de alguns jurados após a sua apresentação no concurso. O desenvolvimento do projeto executivo está sob a responsabilidade do escritório Índio da Costa Arquitetura, Urbanismo, Design^[21] e tem previsão de abertura para o segundo semestre de 2015 (Fig. 017).

^[19] C.f. Essas informações foram relatadas por Hugo Barreto, Secretário-geral da Fundação Roberto Marinho, em sua participação no ArqFuturo de 23 e 24 de setembro de 2013 no Rio de Janeiro.

^[20] Informações extraídas da matéria publicada originalmente na revista Projeto Design, Edição 356 Out/2009.

^[21] Informação extraída de matéria publicada na revista Projeto Design edição 372, fevereiro de 2011.

internacional. Para tanto, envidaram esforços para a realização de um Processo Seletivo de Ideias para a escolha da Proposta Conceitual de Arquitetura para o novo MIS ^[22].

1.5. OS PARÂMETROS DO EDITAL

O Edital do concurso, elaborado pela Fundação Roberto Marinho, foi somente divulgado para as equipes participantes do concurso e pessoas diretamente envolvidas no seu processo. Seu conteúdo é bastante sucinto e objetivo quanto à definição dos parâmetros de projeto e critérios de avaliação, apresentados a partir de uma lista de itens pouco problematizados ou esclarecidos e os anexos contêm informações necessárias à realização do projeto. Assim como grande parte dos editais de concursos brasileiros, pouco esclarece quanto à postura, ao partido arquitetônico e à linguagem formal desejados para o edifício, deixando a escolha a cargo dos candidatos. A abertura do edital já esclarece o seu propósito mais significativo, tornar o edifício do MIS/RJ um ícone cultural para a cidade de reconhecimento internacional a fim de incentivar a prática turística, ponto claramente expresso na sua primeira frase:

A Fundação Roberto Marinho (FRM) e a Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro têm o grande desafio de transformar o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) em um Museu Total, que além de Centro de Documentação consagrado, torne-se um ícone cultural e turístico de projeção nacional e

O presente Edital visa complementar a Carta Convite encaminhada aos escritórios de arquitetura internacionais e brasileiros selecionados .

A organização do edital se divide em 12 itens bastante sucintos e pragmáticos: (1) comunicação: apresenta a arquiteta responsável pelo acompanhamento das equipes; (2) sigilo: obrigatoriedade da não identificação das equipes no material entregue, proposição um tanto incoerente para um concurso que prevê uma apresentação pessoal das propostas; (3) cronograma do concurso; (4) documentação necessária; (5) custos de viagem e hospedagem; (6) composição da proposta: proposta conceitual e memorial justificativo; (7) julgamento: estabelece a seleção de duas propostas finalistas; (8) comissão julgadora: conformada entre representantes da Fundação Roberto Marinho, do Governo do Estado e especialistas técnicos convidados; (9) critérios de julgamento; (10) idioma: estabelece o inglês como idioma oficial; (11) legislação e equipe técnica local: estabelece a obrigatoriedade de uma equipe técnica para “acompanhamento e nacionalização do projeto” ^[22]; (12) divulgação dos projetos: direitos de publicação do material de projeto pela Fundação Roberto Marinho.

Alguns pontos se mostram significativos, ainda que tratados de forma bastante vaga. Distintos termos são usados no edital sem que haja um pertinente

^[22] Retirado do edital do processo Seletivo de Ideias para Proposta Conceitual para o MIS/RJ.

^[23] Retirado do edital do processo Seletivo de Ideias para Proposta Conceitual para o MIS/RJ.

esclarecimento de sua abordagem ou a sua definição. Esse fato permite múltiplas interpretações particulares que se tornam latentes nas proposições arquitetônicas e discursos verbais e textuais. No entanto, alguns apontamentos direcionam a alguns posicionamentos das Instituições promotoras em relação à resposta arquitetônica esperada para a problemática que compõe o concurso. Esses pontos estão contidos nos cinco critérios de avaliação que podem ser vistos como parâmetros para o desenvolvimento do projeto, sendo os três primeiros parâmetros, nessa ordem de importância, usados como critério de desempate:

- a) Inovação e Originalidade tecnológica e estética, a fim de transformar o MIS em um ícone para o Rio de Janeiro;
- b) Adequação física e estética ao local;
- c) Atendimento aos parâmetros estabelecidos no programa funcional;
- d) Exequibilidade do projeto;
- e) Atendimento aos parâmetros de sustentabilidade e acessibilidade universal; tais como soluções passivas de conforto térmico, eficiência energética e do uso da água e acesso fácil e não discriminatório para todos os usuários;

Os três primeiros critérios sintetizam a ideia do edifício desejado e se relacionam diretamente ao projeto arquitetônico: a configuração de um ícone que apresente uma relação com contexto, de modo que seja reconhecido pela população e simbolize a identidade da cidade a ser propagada internacionalmente pela sua imagem, além de cumprir as necessidades previstas pelo seu programa e pela curadoria prévia. O quarto item ressalta

a importância de propor ideias que sejam efetivamente arquitetônicas, ou seja, ainda que abordada de forma preliminar, uma ideia de projeto que possa, de fato, se materializar em um edifício executado na cidade do Rio de Janeiro, com a sua mão de obra e método construtivo. O último parâmetro, relativo à sustentabilidade e à acessibilidade é abordado de uma forma técnica, não necessariamente demanda uma solução plástica adequada ou interfere na proposição do projeto, mas na implantação de sistemas de instalação sustentáveis, no aproveitamento das condições climáticas e adequação às normas de acessibilidade.

Os primeiros aspectos abordados, que se referem diretamente à concepção do projeto, são por isso mais subjetivos e precisam ser interpretados. O primeiro parâmetro é o que se apresenta com maior determinação, a consumação do edifício em um ícone sem, contudo, deixar claro como abordar no projeto a ideia do edifício ícone e o próprio sentido usado pela Instituição em relação ao termo empregado. A leitura do edital sugere uma associação direta entre ideia de ícone e o aspecto original e inovador do projeto, sendo os últimos vistos como um meio para o objetivo principal de elaborar o edifício ícone. Nesse sentido, a proposição do termo se alinha a sua interpretação generalizada e difundida pelos recentes projetos internacionais e sugere a elaboração de um edifício de caráter excepcional que crie impacto e estabeleça uma relação de contraste com o entorno edificado. A noção de ícone é também associada à sua representatividade cultural e turística, o que sugere a inserção do novo equipamento nos fluxos globais, associando-o a promoção da imagem da cidade.

[¹²] Retirado do edital do processo Seletivo de Ideias para Proposta Conceitual para o MIS/RJ.

[¹³] Retirado do edital do processo Seletivo de Ideias para Proposta Conceitual para o MIS/RJ.

O segundo parâmetro é a adequação física e estética ao local, esse aspecto é bastante controverso diante dos divergentes posicionamentos observados na prática contemporânea que evidenciam uma crise na definição do termo e a reformulação do sentido e definição da interpretação da noção de contexto e lugar. Assim como o termo ícone, essa noção tem hoje distintas interpretações e abordagens que são evidenciadas nas propostas apresentadas. A ideia de adequação também é obscura, já que adequar demanda em primeira ordem uma noção clara do que é referido como local (cidade, bairro, contexto, entorno, lugar, espaço) e principalmente do tipo de aproximação desejada pela instituição promotora, podendo ser interpretada como uma adequação à linguagem formal, à dinâmica, à tipologia, entre outras possibilidades. A improbabilidade de uma definição precisa desse termo no contexto contemporâneo e a falta de um posicionamento claro da instituição promotora criam margem também à flexibilidade no julgamento das propostas.

Outros aspectos mais concretos são o atendimento ao programa de necessidades, exequibilidade, caráter sustentável do projeto e o atendimento às normas de acessibilidade. Os anexos contêm informações necessárias à realização do projeto, como: custos previstos, dimensionamento do terreno, um mapa de usos do entorno, informações sobre a composição do solo, trajetória do sol, temperaturas ao longo do ano, velocidade e direção dos ventos no local, legislação edilícia, escopo do projeto, além de um programa minuciosamente detalhado.

O programa funcional apresenta além da lista de compartimentos, área e distribuição de setores, uma clara descrição de cada compartimento informando

a necessidade de proximidade com outras áreas, explicações sobre seu uso e caráter e recursos a serem utilizados nos ambientes como projeções, multimídia, bancos de dados e estima o número de visitantes diários em 2000 pessoas (Fig. 016). O programa apresenta um caráter multifuncional, prevê três grandes setores, divididos em subsetores: (1) Espaços de acesso público: (1.1) acesso aberto: recepção, salas de exposição fixa e temporária, espaço para projeção, para atividades didáticas, auditório; (1.2.) acesso restrito: sala de banco de dados, áudio e vídeo, pesquisadores; (1.3.) conveniências; loja, café, restaurante, bar e terraço; (2) Espaços internos de gestão, administração e trabalhos técnicos; (3) Circulação e estacionamento. O programa estimado segue o padrão encontrado em diversos museus do mundo, incluindo diversas atividades e usos de apoio que visam complementar as atividades do visitante oferecendo alimentação e pequeno comércio de souvenir.

Por fim, o edital sugere a obrigatoriedade de um conceito para o projeto que seja esclarecido em memorial justificativo e evidenciado na representação gráfica do projeto dando a entender de forma pouco clara que o edifício deve exprimir a sua ideia. Esse aspecto não se estabelece como um parâmetro, mas está contido no item referente à composição da proposta e condição de entrega. O termo conceito tem sido usado de forma recorrente na produção contemporânea e, assim como os termos ícone e contexto, apresenta interpretações particulares, divergentes, e muitas vezes superficiais, também evidenciadas nas propostas apresentadas. Esse item especificamente tem grande importância neste concurso, por se tratar de um concurso de ideias em que as avaliações são feitas através da relação entre este aspecto central do projeto e aos parâmetros solicitados

no edital. Como nos demais casos, a interpretação desejada pela Instituição promotora não é precisa. Considerando a crise já constatada em diversos conceitos do campo disciplinar, propomos algumas interpretações dos termos emergidos do edital do concurso a fim de iluminar o debate.

1.5.1. ARQUITETURA COMO ÍCONE

Da figura de um santo com uma rica camada de simbolismo, para um simples pictograma de computador. Similarmente, a arquitetura icônica é caracterizada como uma simplicidade reducionista, que torna fácil o seu reconhecimento como parte da assinatura fragmentada de uma arquitetura entre milhões de outros trabalhos, mas tomado como único. (IBELINGS, 2009, p. 20).

A ideia do edifício como ícone é acentuada através da valorização do aspecto simbólico e comunicativo desenvolvido pela corrente dita pós-moderna, principalmente na ideia de substituição do valor da espacialidade material pelo valor da imagem e do signo. O edifício é reduzido de sua verdade tectônica a um conjunto de signos, de fácil apreensão, inspirados na linguagem histórica a partir de uma abordagem figurativa. A vertente desconstrutivista radicaliza o aspecto simbólico, dissociando a forma de uma comunicação literal e associa a forma a metáforas. A forma passa a se relacionar a um jogo abstrato e artificial de relações que não considera aspectos funcionais, pragmáticos, sociais, históricos ou simbólicos e enfatiza a expressão individual da obra atrelada ao processo de projeto particular de cada autor e à sua interpretação da realidade (IBELINGS, 1998). Essas abordagens deram origem à arquitetura do *Star system* ou *arquitetura de autores*, acentuada também pela internacionalização das atividades, caracterizada no contexto pós-moderno através de processos de globalização.

Juhani Pallasmaa (2013), no livro *A Imagem Corporificada*, assinala a valorização contemporânea da informação em detrimento do conhecimento e conteúdo. Esse aspecto, que já tem precedentes na arquitetura, é cristalizado no objeto arquitetônico a partir de um efeito de impacto que altera a apreensão do edifício. Ao invés de compreender, identificar, experienciar e viver, o edifício é apreendido como as obras de arte clássicas, através do ato de olhar, admirar a obra arquitetônica. O autor relaciona ainda a abordagem metafórica do edifício à sua interpretação icônica pela sua capacidade de abstrair e condensar a informação em uma imagem extraordinária e fortemente estruturada. Nesse sentido, o ícone se configura como uma imagem forte, apoiada em si mesma, que marca sua presença no contexto urbano e apresenta pouca flexibilidade a intervenções.

Alejandro Zaera-Polo (1992) no artigo *Um Mundo Lleno de Agujeros* relaciona essa ideia de destaque à reivindicação da diferença a partir da capacidade criativa da obra de desconstruir linguagens e desestabilizar formas já estabelecidas. A ideia de diferença reside na capacidade da imagem do edifício não possibilitar associações com nada que exista, configurando um caráter de originalidade. Nesse contexto, a obra arquitetônica passa a ter expressão através da sua superfície, supervalorizada através do seu efeito como imagem que é destituído de qualquer substância ou conteúdo. O sentido da obra reside em um sistema externo à sua materialidade. O autor atribui essa coerência externa do objeto aos processos de marketing, onde o produto busca efeitos que não dependem da sua forma material em si, mas de conexões com aspectos externos. O efeito da obra pode estar contido no seu caráter original, excepcional ou expressão autoral que associa o objeto a uma figura de sucesso.

A postura de abordar a diferença a partir da dissociação da imagem do objeto de formas que sejam reconhecíveis como objetos reais se aproxima da noção de heterotopia desenvolvida por Michael Foucault (1984). Esse conceito parte da oposição à noção de utopia, que seria algo que não tem lugar na analogia com a cidade real, não pode se materializar. A heterotopia são lugares reais, mas que se distanciam daquilo que é habitual, se situando entre o real e o utópico.

Josep Lluís Mateo (2009, p. 04) afirma que, “no mundo contemporâneo, um projeto que aspira ser excepcionalmente expressivo (todos são) é comumente chamado de ícone” e aponta que a sua distinção dos ícones do passado reside na ausência da representação (de uma divindade, de um dogma, uma sociedade), na sua característica particular de ser “pura aparência” de uma superfície espetacular autônoma e desconectada e na sua possibilidade de multiplicar: aquilo que é visto como único e o seu próprio efeito. Koolhaas (1994a) destaca a desconexão entre o espaço interior e a pele exterior e o “domínio amoral” da obra, onde o seu sucesso depende do seu efeito e independe da sua qualidade enquanto projeto e edifício. Nesse sentido Hans Ibelings (2009, 20) reintera, destacando que o processo de globalização se caracteriza pela “presença universal de nada” onde ser um arquiteto famoso ou um edifício icônico se torna um objetivo em si mesmo. É nesse ponto que residem as fortes críticas apontadas para a produção contemporânea, nos casos em que, em detrimento de fatores condicionantes, se sobrepõe a marca do arquiteto.

Peter Eisenman (2013, p. 35) em um debate com Rem Koolhaas publicado no livro *Supercrítico: Peter Eisenman e Rem Koolhaas*, o edifício ícone é o edifício que

configura “conteúdo como forma”, uma arquitetura em que o significado é literal, facilmente lido, dispensando o intelecto, uma forma construída apenas visualmente através da sua aparência. Para o autor, o valor da proposição projetual está no seu inverso, em ocultar, deixar dúvida seu entendimento, configurar um edifício que é “forma como conteúdo” através de um conteúdo inacabado que demande reflexão e possibilite distintas leituras. Nesse sentido, defende a forma enquanto aparência livre e artificial, derivada da realidade imaterial, simulada e presente no paradigma eletrônico, em lugar de uma existência enquanto objeto e de uma verdade explícita. A presença da forma se constituiria como uma mensagem inalcançável e sem significado preciso, criada pela artificialidade da matéria, que esconde as juntas, sistemas, infraestruturas e faz da tectônica um enigma.

Ignasi Solà-Morales (2003) no texto *Arquitectura Debil* se refere à ideia de monumentalidade no contexto contemporâneo, que se aproxima da ideia do ícone, como uma realidade mais intensa que se constitui como um vestígio, uma vaga lembrança, uma impermanência que não se configura a partir de geometria ou ideologia. Nesse sentido, a exclusão da narrativa da materialidade, contida na interpretação dos distintos autores apresentados, retira o caráter de objeto do edifício, uma dissolução do que Frampton (1990, p. 21) chamou de “essência irreduzível da forma arquitetônica” e que estaria contida na sua expressão e constituição tectônica. O autor ressalta o aspecto libertador dessa abordagem e a oportunidade de questionar o “espaço como um fim em si mesmo”, ainda que tenha uma postura claramente contrária e defenda essa estrutura material como a poética da arquitetura.

Ainda que não se possa definir a expressão em meio aos

distintos percursos da arquitetura e tantas interpretações, alguns pontos indicam uma direção comum e significativa no contexto deste trabalho. A primeira é a noção de diferença trabalhada no edifício a partir de uma relação de destaque que depende de uma relação (e não a ideia de adequação) a um contexto. A segunda é a ideia de autonomia em relação ao seu processo de composição e linguagem formal, justamente por não ser necessário se adequar. A terceira é a associação do edifício a uma imagem criada pela sua aparência, que independe de um conteúdo ideológico ou da constituição material e reafirma a crise do edifício como objeto. E a quarta é a dependência do objeto de fatores externos, a si e ao campo disciplinar da arquitetura para se expressar.

1.5.2. ORIGINALIDADE E O VALOR DO NOVO

A busca pelo novo e original tem sido uma constante no contexto atual. Apesar desse fenômeno ser recorrente em distintas realidades temporais, atualmente tem sido impactado pelos processos de globalização, pela facilidade, rapidez e infinidade de meios de comunicação e, pelas constantes transformações nos meios de tecnologia e na visão de mundo, essa busca tem sido extrapolada e tem alcançado distintos campos, entre eles a arquitetura. A ideia de originalidade ou do que é novo é sempre relativa a uma outra ideia, já consolidada ou tradicional. Alan Colquhoun (1982, 203) afirma que “apesar das duas ideias [novidade e valor de época] serem antitéticas e terem de ser mantidas rigorosamente separadas, são complementares e dependentes uma da outra”. Uma só pode ser apreendida na relação de contraste com a outra.

Jacques Derrida (1992) considera a latente necessidade do novo, hoje, uma decorrência, como oposição, da valorização da tradição no discurso pós-moderno e afirma que esse ímpeto pela novidade atende a ciclos históricos de desconstrução e reconstrução. Juhani Pallasmaa (2013, p. 133) tem uma interpretação aproximada, afirma que “A tradição não pode ser possuída, ela deve ser redescoberta e reinventada a cada nova geração”, ambos os autores associam a dependente relação entre novidade, originalidade e tradição à realidade temporal e suas interpretações. A ideia contemporânea de originalidade tem apresentado inflexões, em relação à sua ideia consolidada em um passado próximo, que se relacionam com algumas interpretações características do tempo presente.

Partindo da interpretação de Walter Benjamin (1994; 1936), que discute a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, toda obra de arte original assim seria por ter uma aura constituída por dois aspectos, que a tornavam singular e possibilitavam o seu reconhecimento: autenticidade e unicidade em relação a uma tradição (ou valor contido em uma temporalidade). A autenticidade seria como uma essência do objeto, a sua substância original localizada no tempo e no espaço que lhe torna também transcendental e a unicidade seria o seu caráter único contido no invólucro material, também decorrente de valores e possibilidades espaciais e temporais.

A impertinência da interpretação de Benjamin para o contexto contemporâneo reside principalmente em três questões: primeiro a ausência de substância e de conteúdo da obra que lhe conferem certa transitoriedade, superficialidade e a descaracterização como objeto, segundo a destituição de uma origem

identificável e por fim, o aspecto relacional que confere sentido à obra e retira do objeto a sua materialidade. Nesse sentido, a reflexão de Colquhoun (1985), fundamentada na associação feita por Lyotard (1984) entre o a ciência e a necessidade do novo de criar novas afirmações, de que a abordagem do novo no discurso pós-moderno é mais extremo por dissociar a novidade de uma correspondência verdadeira com a realidade, como uma representação que se caracteriza como nova para representar uma nova e distinta realidade, ainda é válida no contexto contemporâneo.

Pallasmaa (2013) destaca exatamente esse aspecto da abordagem da novidade, apontando que apesar dessas novas proposições surpreenderem e impactarem por se afastarem de qualquer imagem que se possa ter na memória, não nos sensibilizam, justamente por estarem desvinculadas de nossa existência e memória. Assim, tendem a ter um tempo de duração, enquanto obra, pela sua curta validade, já que no momento em que deixam de surpreender, perdem o valor de novidade. No entanto, não podem se tornar parte de uma tradição por não terem nenhum vínculo de continuidade com a mesma. A ideia de originalidade, neste contexto, está muito associada ao caráter icônico e imagético do objeto, desse modo, é facilmente replicada e adaptada a outras situações pela sua falta de fundamentos sólidos e rapidamente propagada pelos amplos meios de comunicação gerando a sua multiplicação e o rápido esgotamento, como já se nota na produção de alguns autores.

Hélio Piñon (2006), no livro *Teoria do projeto*, tece duras críticas a essa abordagem corrente, vista por ele como uma interpretação vulgar do que seria a ideia de originalidade como uma origem em si, contida na obra genuína, pautada na ideia de verdade (ou autenticidade)

em relação à “coerência interna da obra”, dissociada de qualquer realidade exterior a ela. Para o autor o novo sentido dado à ideia de originalidade se relaciona à ideia de extraordinário, extravagante, que tem caráter de novidade. Neste sentido, inverte os valores arquitetônicos sobrepondo a expressividade aos aspectos compositivos, evidenciados pelo caráter imediatista e uma falta de ordem no resultado formal que não se refere somente à composição, como também à dissociação entre a forma e seus aspectos estruturais e construtivos, a falta de tectonicidade. Grande parte da crítica apontada pelo autor reside no fato da originalidade, hoje, estar estritamente associada ao aspecto imagético da obra e se expressar através da sua superfície insubstancial.

Uma interpretação pertinente é feita por Manuel Gausa et al (2003) no dicionário de verbetes *Metapolis*, onde a ideia de originalidade está associada à ideia do surgimento de um princípio e a intrínseca transitoriedade da natureza de ser original, relacionada não à realidade temporal, mas à proliferação inevitável de réplicas. Sobre a história, os autores pontuam ainda o seu posicionamento enigmático, já que do distúrbio causado pelo seu surgimento, se originam processos de mutação contínuos. Interpretado como um processo em movimento, o elemento original não pode ser posicionado em um lugar fixo, faz parte de uma rede de relações.

As noções de ícone e originalidade estão muito aproximadas na abordagem contemporânea. A ideia de ícone depende de uma presença de destaque contida no aspecto original ou novo da obra, mas o inverso nem sempre é verdadeiro, podendo a obra ter o caráter de novo sem se constituir como um ícone. Ambas as ideias são interpretadas, hoje, sob um aspecto relacional que

as associa a aspectos externos à obra e, muitas vezes, ao campo disciplinar da arquitetura. Outro ponto que merece ser ressaltado é a natureza transitória vinculada a situações específicas contida nas duas ideias, que admite as constantes e rápidas transformações.

1.5.3. O CONCEITO NA OBRA

A noção de conceito tem sido continuamente aplicada ao projeto por distintos autores sem, contudo, ter sido apresentada uma definição clara do termo ou de sua aplicação no discurso teórico arquitetônico. A origem de sua aplicação nos parece residir na interpretação feita pelo filósofo Gilles Deleuze (1992) no livro *O que é Filosofia?* onde ele aborda a sua problemática a partir do pensamento pós-estruturalista.

Na interpretação de Deleuze, conceitos não se comportam como entidades, nesse sentido, se opõem a uma ideia de essência ou substância fixa ou única, ao contrário, se constituem de multiplicidades instáveis, que ele define como “pontes moventes”, capazes de conduzi-los de uma sua ideia à outra. Essa mobilidade estaria associada, necessariamente, à solução de um problema, por isso, uma constituição relativa à rede formada pelas suas conexões com outras coisas. Dessa forma, o conceito depende de articulação, eliminação e sobreposição, ele opera como um agenciamento que depende da situação a que está respondendo e pode ser visto como a constituição de um acontecimento que está por vir. Por essa natureza instável, destituída de um conteúdo fixo, ele se expressa na superfície, como um contorno irregular

que direciona a apreensão do conteúdo. Os conceitos podem ser renovados, invalidados ou retomados e as suas alterações transformam toda a rede que o envolve. Nesse contexto o autor indica o equívoco em apontar a “falência do sistema, quando é apenas o conceito que mudou”.

Na arquitetura, o conceito é, muitas vezes, abordado como uma ideia central do projeto, que direciona suas escolhas ao longo do processo e agencia os seus condicionantes. Essa ideia surge de associações que fazemos do problema arquitetônico com outras coisas, sendo, muitas vezes, algo externo às suas premissas (programa, lugar e técnica construtiva). Pode funcionar como uma analogia da situação com algo já estabelecido que auxilie na compreensão do seu sentido, podendo também ser entendido como uma metáfora ou um médium. Depende, portanto, de uma apreensão da situação, seu enquadramento como solução, associações e apropriações que dependem da própria experiência de cada autor. O conceito não tem finalidade em si, mas a partir das conexões que estabelece e da sua capacidade de se materializar construtivamente e se expressar formalmente. A abordagem conceitual do projeto tem sido constantemente criticada pelo fato de muitos arquitetos tornarem o conceito um ponto de partida, da obra definida *a priori*, que se sobrepõe aos condicionantes da situação.

Carlos Brandão no artigo *Linguagem e arquitetura: o problema do conceito* relaciona esse problema à impossibilidade de criar uma ideia de projeto como um todo a um só tempo, o que demandaria a compreensão da situação como um todo fixo. Ao contrário, o autor defende a construção da ideia continuamente, relacionando suas premissas e representação gráfica

concomitantemente à derivação do conceito da problemática envolvida. Uma apreensão semelhante da ideia é indicada por Manuel Gausa et al (2003) no dicionário de verbetes *Metapolis*, em que o conceito é compreendido como um instrumento de projeto, usado para atingir um objeto a partir da sua capacidade de síntese do problema que articula as suas relações com a situação e possíveis interpretações.

Hélio Piñon (2006), no livro *Teoria do projeto*, aborda a noção de conceito como uma hipótese para o projeto, definida previamente a fim de configurar uma singularidade figurativa de caráter imediatista. O autor critica a pretensão da abordagem conceitual contemporânea pelo desvio do entendimento da obra como concepção para uma ideia subjetiva de entendimento, que julga ser uma atribuição além do campo da arquitetura. Opõe-se também à atuação do conceito como estrutura essencial e suporte da interpretação racional da obra, pela dissociação do juízo nessa operativa e pelo valor expressivo dado à consistência formal do objeto. Ao relacionar o sentido e o significado da obra através de um conceito prévio, os arquitetos estariam abstraindo a realidade que envolve o projeto, como uma espécie de argumento discursivo fundado na linguagem e na interpretação pessoal do autor do projeto e não, no conteúdo material ou na composição.

Edson Mahfuz (2004) no artigo *Reflexões sobre a construção da forma pertinente*, relaciona a origem da abordagem conceitual do projeto à crise da noção moderna de forma e a uma insegurança derivada da falta de verdades do contexto contemporâneo configurado por discursos heterogêneos. Nesse sentido, interpreta o conceito como um instrumento

de controle fundamentado em aspectos imagéticos ou narrativos exteriores ao problema que, em muitos casos, impõe uma visão arbitrária do autor em detrimento das premissas de projeto. O autor ainda relaciona a abordagem à concretização de uma imagem, que seria responsável pela perda da tectonicidade de grande parte da produção contemporânea. A disseminação desta prática vem simplificando o sentido original atribuído por Deleuze a partir de uma dissociação de sua abordagem atrelada à solução do problema, no caso da arquitetura, a situação que envolve o lugar, o programa e técnica construtiva que resulta em uma abordagem superficial.

1.5.4. PROJETO E CONTEXTO

Lugar não tem nada a ver com questões relacionadas com a dimensão. Lugar é uma conexão com alguma coisa que está além do físico (GAUSA et al, 2003, p. 481).

O debate sobre a relação entre projeto e contexto tem sido uma tarefa constante da produção crítica e teórica desde a década de 1960. A crítica ao Movimento Moderno promoveu a recuperação de aspectos da cidade tradicional, da história e o valor da memória enfatizando, na interpretação do espaço urbano, a relação entre o objeto arquitetônico e a cidade através de intervenções tipológicas que buscavam a permanência da constituição morfológica do lugar. Usando também argumentos linguísticos, que operavam a partir de metáforas em lugar do simbolismo literal, a corrente desconstrutivista, sob o argumento de esgotamento do repertório histórico, do caráter literal de algumas abordagens e da estagnação da estrutura morfológica da cidade e

fundamentados no pensamento pós-estruturalista, inicia novos procedimentos projetuais que buscam ampliar as intervenções a partir do uso de matrizes gerativas que ainda resultam em uma codificação linguística formal.

O esgotamento dos argumentos linguísticos, o impacto da globalização nas grandes metrópoles e as novas interpretações da situação evidenciam a insuficiência das abordagens correntes em abranger a complexidade do contexto em meio à constante instabilidade e à impossibilidade de apreensão do todo ou de um caminho único. A compreensão do espaço urbano a partir da relação entre espaço e objeto, fundamentado em aspectos formais que admitem o espaço como algo delimitado e permanente, assim como a consideração do espaço local como fragmento ou o espaço global como indiferenciado, se torna limitada. Essa ideia é explicitada por Tadao Ando (1992, p 103), no texto *Genius Loci*, em que afirma “eu uso arquitetura para reiniciar o movimento variante do *genius loci* e defini-lo solto. Infundido com este movimento, a discórdia estéril entre o universal e o regional, o histórico e contemporâneo, desaparece e do lugar há uma efusão incessante de uma nova vida”. Assim como este caso, as distintas aproximações expostas pela prática projetual indicam outras formas de apreender e operar no espaço urbano e já começam a ser abordadas no discurso teórico por alguns autores não como um pensamento novo, mas a partir da ideia de reinterpretação.

As primeiras inflexões podem ser notadas ainda no discurso alinhado à corrente da desconstrução, especialmente quanto ao aspecto heterogêneo e relacional do contexto e à sua consideração na abordagem projetual que abrem caminho para sua ampliação. Peter Eisenman (1992), no artigo *K. Nowhere*

2. *Fold*, apesar de fundamentar sua ideia no paradigma eletrônico e propor o estabelecimento de ficções, propõe como procedimento projetual o uso de matrizes geradoras como elementos mediados por aspectos do lugar e propõe uma interação topológica relacionada à situação, em lugar de grelhas racionais. Outro autor que propõe essa abordagem topológica, fundamentada na ideia de evento, é Bernard Tschumi (1994), que sugere que a abordagem da arquitetura seja agenciada pelos acontecimentos, ações, fluxos em lugar de se fixar na configuração do espaço, justificada pela destituição do aspecto estático da forma.

Essas interpretações conduziram a abordagem diagramática do projeto, postulada também por Peter Eisenman (1999) no livro *Diagram Diaries*, através de um olhar particular e foi usada como instrumento de projeto por distintos arquitetos como Rem Koolhaas, Toyo Ito, Bernard Tschumi, Enric Miralles, entre outros. O diagrama pretende, a um só tempo, agenciar o conteúdo dos condicionantes envolvidos no projeto, com o objetivo de destituir qualquer hierarquia na abordagem, seja formal, contextual, conceitual. A interpretação do espaço na sua abordagem projetual é tomada de forma que “o todo não é uma organização hierárquica das partes, senão uma coerência intensiva, uma lógica de afiliações mediante operações diagramáticas em lugar de recorrer a um arquivo de formas arquitetônicas” (ZAERA-POLO, 1992). Nesse sentido é uma forma pragmática e abstrata pautada em uma lógica operativa que parte do lugar, ainda que nesse caso sejam narrativas metafóricas derivadas do contexto.

Ignasi Solá-Morales, alinhado à filosofia pós-estruturalista, traz algumas direções para a interpretação do contexto e lugar. No texto (1995e) *Lugar. Permanência*

o producción, o autor aponta a relação indissolúvel entre lugar e o tempo, em especial à noção de acontecimento de Gilles Deleuze como uma intensidade derivada de uma conjunção de ações e fluxos, e o fato de que pensar a arquitetura como permanência dotada de essência seria uma incoerência. Em seu lugar propõe, não uma espacialidade efêmera, mas objetos arquitetônicos que se configurem a partir dessas intensidades, fluxos e ações, como afirma: “O que se defende nessas linhas é o valor dos lugares produzidos pelo encontro de energias atuais, graças a força dos dispositivos projetuais capazes de provocar a extensão de suas ondulações e a intensidade do choque que sua presença produz” (SOLÁ-MORALES, 1995e, p. 114). A abordagem do contexto, portanto, mais uma vez é abstrata e pautada como um médio de ações dinâmicas, independente de natureza urbana ou arquitetônica.

No texto *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*, de Solá-Morales (1996), são apresentados alguns conceitos que se referem a novas categorias para a discussão da cidade contemporânea, partindo da constatação que as categorias já existentes não davam conta da realidade das cidades. Essa construção tem origem no tema do XIX Congresso da União Internacional de Arquitetos UIA de 1996, dá nome ao texto, realizado em Barcelona, onde essa problemática foi abordada e discutida. Algumas posturas críticas se mostram bastante significativas, a primeiro é a ideia de *resistência*, que se refere aos excessos formalistas da abordagem pós-moderna e configuraria arquiteturas do silêncio. A segunda é a noção de *mutação*, que seriam as situações que não se encaixam nas continuidades de transformação da cidade e provocam rupturas no processo. A terceira é o *terrain vague* que se refere aos vazios ou ausências de uso com potencial de transformação. Por fim, o

fluxo, como forma de movimento e interconexão, e a necessidade de sua inscrição plástica na arquitetura.

Tratando ainda da contribuição de Solá-Morales, na sua busca constante pela compreensão dos processos contemporâneos, são particularmente pertinentes a esse trabalho as noções de território (2001b) e paisagem (2001a) pela reinterpretação fundamentada no sentido da sua ampliação. O autor propõe como território, a ideia “uma rede conceitual genérica” que somente na sua imprecisão poderia englobar a pluralidade de interpretações, abordagens e a sua complexidade por permear distintos campos do conhecimento. A ideia de paisagem seria a abordagem do contexto urbano segundo suas distintas naturezas, morfológica, natural, geográfica, dinâmica e temporal segundo limites definidos de forma subjetiva e relacional (dependentes do indivíduo e da situação), portanto provisórios. Nesse contexto, a relação entre edifício e contexto se torna sempre particular e relativa, onde a arquitetura passa a revelar um modo de apreender a paisagem em que se insere.

Anthony Vidler (2008, p. 149), no texto *Architecture Expanded Field*, em um sentido aproximado, propõe a ampliação do termo paisagem para o seu entendimento como “o continuum entre o construído e o natural, o edifício e a cidade, o lugar e o território”, onde reivindica a dissolução das fronteiras entre as distintas entidades envolvidas no processo de mediação e a ênfase na multiplicidade constituída por fluxos, redes e mapas em lugar do foco no objeto. Rafael Moneo (1999), no texto *Paradigmas fin de siglo: los noventa, entre La fragmentación y La compacidad*, ao apontar categorias arquitetônicas se refere à “arquitetura como paisagem” como um objeto que se configura além da forma,

possibilitando a mobilidade e favorecendo a ação. Nesse sentido, a ideia paisagem pode ser entendida a partir de uma constituição dinâmica que extrapola os aspectos urbanos, naturais, morfológicos e engloba a existência com toda a sua complexidade.

No mesmo sentido Manuel Gausa et al (2003), no dicionário de verbetes Metapolis, afirmam a existência da ampliação do conceito de contexto a partir das interferências de outras áreas do conhecimento e uma adaptação na forma de agir que altera a ideia de intervenção em alguma coisa para a ideia de interação, apontando uma dissolução de limites. Retomando o pensamento de Gilles Deleuze (1992) de que, ao mudarmos a base de interpretação das coisas provocamos a dissolução dos sistemas preexistentes, se torna necessária a reformulação da análise e apreensão da relação entre projeto e contexto. Do contrário, a busca por alinhamentos com identidade do lugar e seus aspectos formais e linguísticos continuará sendo buscada como a única forma da sua consideração no projeto. Nesse sentido, algumas críticas que apontam uma inexistência do contexto como abordagem projetual, como afirma Rem Koolhaas (1997) ou a sua desconsideração, como afirma Hans Ibelings (1998), parecem equivocadas e genéricas.

1.5.5. FORMA E LINGUAGEM

Essa fragmentação parece se fazer dissolvida em uma atmosfera mais geral que reclama um mundo sem forma, caracterizado pela fluidez, pela ausência das bordas, pelo constante cambio, e onde a 'ação' é mais importante que qualquer qualidade. (...) um mundo em que a forma como categoria estaria ausente (MONEO, 1999, p. 17)

O entendimento mais genérico de forma se refere à aparência que possibilita o seu reconhecimento. Na arquitetura, é comumente abordada a partir da ideia de estrutura formal, derivada da abordagem moderna. Francis Ching (1979), no clássico livro *Architecture: form, space and order* parte desse entendimento e pontua o papel dessa estrutura na coordenação e disposição dos elementos que constituem o objeto em sua interioridade lhe conferindo uma aparência exterior. Edson Mahfuz (2004) no artigo *Reflexões sobre a construção da forma pertinente*, se refere à forma como uma estrutura relacional associada a fatores internos e externos, ou seja, aspectos compositivos e a relação com o meio. No seu entendimento, a forma deriva unicamente de aspectos compositivos e seus condicionantes, se configurando como uma síntese que gera a sua identidade ou essência, dissociada de qualquer fator externo à sua problemática.

A problemática da relação entre forma e linguagem foi muito enfatizada na Crítica ao Movimento Moderno justamente por contrapor o caráter abstrato e propor uma arquitetura dotada de significado simbólico derivado da tradição. A abordagem pós-moderna se fundamentou no pensamento linguístico estruturalista, mais especificamente no binômio significante/significado

interpretado na abordagem arquitetônica como a relação entre forma/significado, onde o significado poderia ser apreendido por elementos compositivos de cunho histórico. Essa abordagem derivou de uma valorização da cultura de massa dotando o objeto arquitetônico de uma capacidade de comunicação e transmissão de imagens conferidas pelos elementos estilísticos empregados (MONTANER, 2002).

Charles Jencks (1977), no livro *The Language of Post-Modern Architecture*, defende a recuperação dos valores simbólicos, como forma de alcançar a pluralidade, traçando um paralelo entre as teorias da linguística, a semiologia, a gramática e o processo compositivo na arquitetura. Nesse sentido, propõe, como método compositivo, a abordagem sintática de elementos estilísticos que devem ser entendidos a partir de uma semântica relativa a um determinado contexto e sistema de comunicação. O valor simbólico do objeto seria recuperado justamente pelo caráter duplo dos signos ou elementos empregados. A ênfase da concepção de projeto se transfere da composição volumétrica e funcional do objeto para a sua aparência inscrita na forma. Apesar das distintas interpretações desse aspecto, sua abordagem é essencialmente formal (BRONSTEIN, 2002), em muitos casos, figurativa e expressa através da superfície do edifício (especialmente nas abordagens reducionistas).

Marina Waisman (2013), no livro *No interior da história* aborda a ideia de linguagem, como aquilo que reveste a forma essencial, responsável, através do seu valor de duplo, pela significação da obra. O volume se torna “um mero suporte para expressão” (p. 132) de um significado que, na sua interpretação, só pode ocorrer como um valor extrínseco e agregado, visto que todo objeto já

tem uma definição própria derivada da sua constituição e intrínseca à sua natureza própria. Assim, o significado e a identidade do edifício só podem ser apreendidos por aspectos externos ao objeto. A autora aponta ainda a proximidade da ideia de linguagem à noção de estilo que estaria associada ao uso de elementos compositivos ou mudanças formais sem causa orgânicas. Nesse caso, a dissociação de uma função ou da relatividade tornaria o elemento um signo arbitrário que dá sentido somente a si mesmo. O estilo, então, seria a banalização da linguagem.

Assim como nas interpretações de contexto, há algumas décadas já se tornou evidente o esgotamento da ideia de forma associada à linguagem simbólica, no sentido de uma expansão da sua natureza fundamentada nas novas realidades contemporâneas e suas formas de interação. Manuel Gausa et al (2003, p. 236) no dicionário de verbetes *Metapolis* indica “hoje, não somente uma absoluta estrutura linguística desapareceu, mas também a consciência da possibilidade de sua existência”, em contraposição, o objeto hoje seria constituído por uma “não-forma” (no form), um objeto sem imagem, limites ou determinação, dotado de singularidade pela natureza impermanente de seu conteúdo, tanto pela natureza instável dos fluxos, tensões e ações, como pela constante reação a estímulos exteriores. Nesse sentido a forma operaria como um laço que interconecta distintos fatores que a interferem.

Em muitas abordagens da ideia de forma também se observa a postura reinterpretativa, alinhando-se mais uma vez ao que se evidencia nas reformulações da ideia de contexto. É um exemplo disso a Interpretação de alguns autores no livro *The State of Architecture at the Beginning of 12 th Century* editado por Bernard Tschimi (2003) que traz um apanhado sobre temáticas contemporâneas,

entre elas a da forma. Mary McLeod, no texto *Form and Function Today*, aponta para uma abordagem da função mais expansiva, variada e imaginativa pela sua interação com outros fatores, em especial o contexto, em lugar de uma atuação prescrita e fixada. Odile Decq, no texto *Architecture and Pleasure*, define a forma como contextual e contingente, indicando a sua instabilidade e relativismo e a necessidade da sua configuração junto a outros fatores, não *a priori*. A autora ressalta ainda o envelhecimento da forma, associando a sua validade à duração de uma moda, reforçando o caráter instantâneo dos acontecimentos e processos atuais.

Rafael Moneo (1999 p. 20) no texto *Paradigmas fin de siglo: los noventa, entre La fragmentación y La compacidad* a partir da afirmação que “o mundo de hoje reclama ação e não necessita, como no passado, de um cenário iconográfico”, reforça a ideia de um esgotamento das abordagens simbólicas, figurativas e formalistas e ressalta a importância da ação e dos fluxos na concepção da forma. Nesse sentido, indica duas posturas: a fragmentação do objeto a partir das múltiplas conexões que ele agencia e a compacidade em que o objeto, independente de suas distintas possibilidades de configuração formal, seria percebido através de limites tênues configurados por peles que destituiriam qualquer valor que pudesse ser dado ao volume. Em muitos casos, a ideia de compacidade é abordada através da configuração de volumes prismáticos configurados como caixas, no sentido de se configurar como um invólucro que contém um espaço cinético e tem origem no pensamento moderno, como aponta Josep Maria Montaner no livro *Museos para el Nuevo Siglo* (1995), apesar de já ter sido abordada ao longo do tempo de distintas maneiras como na corrente brutalista (ZEIN, 2005; PISANI, 2013), minimalista (ZABALBEASCOA, MARCOS, 2001),

na produção contemporânea internacional (MONEO, 1999; IBELINGS, 1998) e brasileira (SERAPIÃO, 2013; 2011). O autor propõe ainda uma interpretação da ideia de “formatividade” do filósofo Luigi Pareyson que se alinharia à ideia de que a forma deve responder ao lugar e ao programa a partir de mecanismos próprios.

Rivka Oxman (2005), no texto *Theory and design in the first digital age*, segue a mesma direção propondo a ideia de “formação” que abordaria a composição da forma associado a relações topológicas e seus processos gerativos, usando como partida, determinantes externos ao objeto em si como aspectos ambientais, morfológicos, programáticos. No entanto, propõe um processo pré-estabelecido, paramétrico para a geração da forma, como uma garantia de configurar um objeto composto por continuidades expressas no seu volume. Apesar de algumas distinções entre os autores, as reinterpretações da noção de forma parecem residir na abordagem de aspectos dinâmicos e imateriais, externos ao objeto e aos processos de composição, fundamentados em princípios, tipologias, aspectos ordenadores, funcionais ou qualquer outra abordagem que demande uma apreensão do objeto ou dos elementos que o envolvem como estáticos ou fixos, ou seja, que não seja contextual e específica a uma situação.

A partir dessa apresentação da situação que envolve o Concurso do MIS/RJ, da consideração de uma ampliação das noções de forma e contexto, da constatação de sua estreita relação no contexto contemporâneo, por estarem reagindo aos mesmos aspectos, o **Capítulo 2 - Arquitetura entre o contexto e a forma: as propostas para o MIS/RJ** pretende investigar as distintas formas de mediação presentes nas propostas apresentadas pelas sete equipes participantes.

CAPÍTULO 2

arquitetura entre o contexto e a forma:
as propostas para o MIS/RJ

2. ARQUITETURA ENTRE O CONTEXTO E A FORMA: AS PROPOSTAS PARA O MIS/RJ

Este capítulo tem por objetivo analisar as propostas apresentadas no concurso do MIS/RJ como forma de estabelecer mediações especialmente entre: a abordagem projetual própria, o contexto urbano e estratégia formal. Esses três itens conformam a estrutura de análise das propostas de todas as equipes como forma de abordar os três pontos que sintetizam a problemática do concurso e que tem sido alvo de enfrentamento crítico no contexto contemporâneo, a fim de investigar como se dão essas relações em cada um dos casos e sua relação com o discurso teórico e outras obras. Os itens podem ser sintetizados da seguinte maneira:

1. **Construção da Abordagem Projetual:** apresenta a construção de algumas estratégias aplicadas no MIS/RJ a partir da sua aplicação em outras obras próprias, possíveis referências e relações com a produção teórica e prática de outros arquitetos.

2. **Relação com o Contexto:** aponta distintas formas de interação entre o objeto proposto e o contexto - urbano, paisagístico, cultural, histórico - visando identificar estratégias e recursos que particularizem a abordagem do autor.

(3) **Estratégia Formal:** tem como finalidade identificar o processo de construção da abordagem formal aplicada no projeto do MIS/RJ através da contraposição a outros projetos e discursos teóricos.

Apesar de todas as propostas serem analisadas pelos mesmos parâmetros, sua especificidade ou a interpretação do autor definem os distintos percursos e a estrutura, dentro de cada parâmetro, de forma individual. A proposição de uma estrutura de análise única favorece a identificação das particularidades de cada autor e projeto e seu posicionamento diante de cada aspecto enfatizado pela análise.

Em cada análise, os parâmetros se subdividem ainda em particularidades que derivam do processo projetual de cada um dos escritórios e conferem ao resultado das análises, um conjunto heterogêneo de estratégias associadas às temáticas. As divergências entre as análises se relacionam também à profundidade com que cada escritório aborda o projeto, as inflexões na obra de cada um, as conexões com outras temáticas e a diversidade de métodos.

As propostas são apresentadas individualmente por equipe e organizadas de acordo com o alinhamento entre as abordagens projetuais e teóricas envolvidas. Os projetos se organizam em dois grupos. O primeiro grupo é formado por Daniel Libeskind; Diller, Scofidio e Renfro; Shigeru Ban, que tem em comum o fato de serem equipes estrangeiras e terem sua filiação radicada na Cooper Union School of Architecture que direciona a metodologia projetual para uma abordagem que parte de referências da arquitetura moderna para formulação de suas abordagens particulares. O segundo grupo é formado por Bernardes e Jacobsen; Isay Weinfeld; Brasil Arquitetura e Taca Arquitetos que tem em comum o fato de serem brasileiros e abordarem o projeto a partir de volumes prismáticos, também particularizados pelas suas estratégias. A proposta de Bernardes e Jacobsen faz a mediação entre os discursos internacionais e brasileiros por se utilizar de métodos fundamentados no discurso teórico internacional.

2.1. DANIEL LIBESKIND

Arquitetura é uma tradução da vida, do pulso do tempo – insiste. Necessita criar um espaço que esteja conectado a isso e que também proporcione um cenário para a atividade e a imaginação. Deve ser explorada com o corpo e com a mente (LIBESKIND, 2000, p. 96)

A obra de Daniel Libeskind (1946)^[24] tem como proposição se estabelecer como uma ficção (EISENMAN, 1984) onde o objeto perde seu valor e só pode ser entendido como um texto. A proposição da espacialidade é para o arquiteto um fator preponderante, expresso em seus textos e ambientes que procuram criar uma nova realidade, dissociada do espaço estático e cartesiano, um espaço mediado, referente ao tempo do paradigma eletrônico. Um tempo permeado por simulações que deslocam o tempo, o espaço e o homem. Sua abordagem está situada na corrente arquitetônica dita

desconstrutivista, alinhada com as linhas de pensamento pós-estruturalistas e a ideia da apreensão do espaço-tempo como evento.

A abordagem do tempo em sua obra é significativa, o tempo que não é linear, que não se dirige a um fim, mas se mostra fragmentado e disperso em camadas. Assim como, a sua forma particular de dar significado ao edifício. Esse posicionamento se torna explícito em diversos textos, assim como nos textos/memorais que acompanham seus projetos e os justificam. Seu

^[24] Arquiteto polonês naturalizado americano, formado pela Cooper Union em 1970, onde foi aluno de John Hejduk. Tem mestrado em História e Teoria da Arquitetura pela School of Comparative Studies, dirigiu a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Michigan e a Cranbrook Academy of Art.

discurso se aproxima do discurso de Peter Eisenman e John Hejduk, especificamente na sua segunda fase, onde o foco no processo gerador do projeto e na recorrência à sintaxe dão lugar a abordagem narrativa, à ideia de ler a arquitetura como um texto. Um método constante na obra de Libeskind, particularizado por suas interpretações poéticas, derivadas da literatura e da música, principalmente.

O arquiteto evidencia com frequência, em sua obra, uma abordagem profunda de suas temáticas fundamentadas pelos seus anos de envolvimento acadêmico, seja em sua formação continuada após a graduação ou através da sua atuação como professor em diversas universidades do mundo. Seu extenso envolvimento com o meio acadêmico o aproximou de diversos arquitetos que, de certa forma, interferiram no modo de abordar o projeto. Suas propostas apresentam continuamente uma ambiguidade intencional que permite interpretações particulares, mantendo a obra sempre aberta. Por outro lado, a complexidade de sua abordagem e a presença constante da ambiguidade, tornam a sua obra incompreensível a partir de um olhar formalista. A proposta apresentada para o MIS/RJ evidencia a recorrência de seu método e alguns instrumentos particulares.

2.1.1. CONSTRUÇÃO DA ABORDAGEM PROJETUAL

O período de formação de Libeskind corresponde ao início da década de 1970, em um contexto de efervescência do debate teórico, fruto do declínio econômico. Assim como outros arquitetos, Libeskind se dedica ao debate e à produção teórica da arquitetura em defesa da necessidade de transcender o ornamento moderno puramente objetivo e o pós-moderno semiológico e literal (FOSTER, 2013). Esse posicionamento se associa a sua ligação acadêmica com a Cooper Union e seu mestre John Hejduk (1929–2000), através da busca da ampliação do campo da arquitetura a partir de outras disciplinas. Nesse contexto, especificamente a arte conceitual e a linguística e, posteriormente, um alinhamento à vertente linguística pós-estruturalista.

2.1.1.1. A ORIGEM ESTRUTURALISTA E A SINTAXE

Em um primeiro momento, a produção arquitetônica do autor se associa ao estruturalismo, posição defendida principalmente por Peter Eisenman (1932) e John Hejduk com base na conceituação de Noam Chomsky (1928) de *estrutura superficial e profunda* ou a separação linguística entre significado e a ordem que cria a

possibilidade do seu entendimento, como uma ordem lógica das partes – palavras na frase, frase no discurso – por trás do sistema linguístico (CHOMSKY, 1985). A ideia de Chomsky, de *gramática gerativa*, é uma proposta de analisar a linguagem a partir de estudos e da infinita capacidade combinatória da sintaxe, independente do significado. É uma forma abstrata de interpretação da linguagem adotada por Eisenman^[24] e depois pelos *Five Architects*^[25] como um método de abordagem projetual e análise de projeto a fim de alcançar uma autonomia na arquitetura, sem recorrer à linguagem histórica.

Essa redução do sistema linguístico é transposta para a arquitetura através de estudos analíticos de obras da vanguarda. Nomeada por Montaner (2001) como *arquitetura do conceito e da forma*, rejeita a recorrência histórica e se opõe à ideia de um alinhamento figurativo com o lugar, sua memória e tradição. Um posicionamento que tem como foco as possibilidades de combinação e o processo de ordem de elementos derivados da arquitetura moderna. Uma estratégia anti-humanista, anti-historicista e anti-funcionalista (PASSARO, 2004), onde o que importa é a estrutura formal da obra e seu processo. Essa questão é também o foco da arte conceitual, onde o valor da obra está na interpretação que o observador faz da ideia do autor, materializada na obra através da evidenciação do seu processo criativo na constituição da sua forma.

Nesse contexto, a ideia de estrutura superficial (semântica) e profunda (sintaxe) da linguagem é transferida para arte como percepção e conceito. O

^[25] Dois textos de Eisenman abordam essa questão: *Notes on Conceptual Architecture*, (1970) onde ele estabelece uma espécie de guia da arquitetura conceitual organizado em tópicos e um segundo texto, *Notes on Conceptual Architecture. Towards a definition* (1973), onde ele explica melhor os pontos abordados no texto anterior.

^[26] Peter Eisenman (1932), Michael Graves (1934), Charles Gwathmey (1938–2009), John Hejduk (1929–2000) e Richard Meier (1934).

processo de concepção da obra funciona como um *jogo mecânico* (PASSÁRO, 2004, p. 62) de conectar peças, uma *montagem*, que pretende expor sua sintaxe, sua lógica de organização e a interdependência entre as partes. Há nessa proposição a aplicação da ideia de *sintagma*, a ideia de que as peças do jogo (ou palavras nas frases) indicam a sua relação com as demais, permitindo que a sua ideia seja lida e não simplesmente percebida, uma *justaposição* das partes para elaborar uma sentença (CHOMSKY, 1985). A experiência de apreensão da obra deixa de ser visual, perceptiva ou sensitiva e passa a ser mental, uma leitura conceitual do processo e não do objeto em si que perde seu valor enquanto resultado ou composição.

Essa ênfase na autonomia da forma e evidênciação do processo, demanda uma apreensão intelectual da obra nem sempre alcançada, levando muitos arquitetos a expor seus projetos através de sequências de desenhos de concepção que explicam passo a passo o processo, dentro de uma linearidade discutível. Os textos, que acompanham e explicam a obra, são um par frequente do projeto, a parte da obra que a torna inteligível. O foco da obra se torna a interpretação que dela faz seu autor, apresentada através da linguagem, gráfica ou escrita, que se torna uma narrativa da ideia. Por outro lado, o uso de um repertório formal limitado traz o esgotamento das soluções projetuais diante de incansáveis recombinações seriadas, reformulações ou faces diferentes de uma mesma ideia base.

Outra vertente apoiada no estruturalismo foi a abordagem *tipológica* do grupo italiano *Tendenza*, centrada principalmente nos discursos de Giulio Carlo Argan (1909 – 1992) e Aldo Rossi (1931 – 1997). A ideia de *tipo* também parte do estudo analítico das edificações

do contexto e busca encontrar dentre variações, o esquema estrutural que se repete, a base elementar para fundamentar o projeto. Não há intenção de definir ou reproduzir a forma, como afirma Argan (2004, p. 27) “O conceito de vagueza ou genericidade do tipo que, portanto, não pode influir diretamente sobre a invenção e a qualidade estética das formas”. Há, no entanto, a ideia de se manter a imagem da cidade, através da manutenção da tipologia existente (ROSSI, 1998). Esse discurso conduziu, muitas vezes, a interpretações literais que abusavam do caráter semiológico. Por um lado, a falta inteligibilidade da obra na arquitetura conceitual, por outro o exagero semântico na arquitetura dita pós-moderna, a falta ou excesso de comunicação levaram um grupo de arquitetos à busca de novas estratégias.

2.1.1.2. INFLEXÃO NARRATIVA

Nesse processo - ele próprio é uma metáfora que cria nova realidade – o desenho original parece não original (irreal). (LIBESKIND, 1984, p. 150)

Essa vertente ainda se apropria da sintaxe e da valorização do conceito, mas enfatiza o caráter narrativo, em lugar do caráter processual da obra como elemento gerador do projeto e, sem o qual a obra perde absolutamente seu sentido. Esse caráter narrativo não somente explica seu processo, mas se relaciona também ao contexto, emerge de sua singularidade a partir de uma interpretação abstrata, assim como se relaciona à especificidade interpretativa de cada um de seus autores. Esse grupo

do qual faz parte Libeskind, está alinhado ao debate centralizado no discurso de Peter Eisenman originado nas discussões realizadas no *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS)^[27] e difundido nas publicações de sua revista, *Oppositions*. Essa vertente ganha força a partir da exposição *Arquitetura Desconstrutivista* (1988), organizada por Philip Johnson e Mark Wigley que deu origem ao nome questionável pelo qual essa corrente se tornou conhecida. Foram expostas obras de Peter Eisenman, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Coop Himmelblau, Frank Gehry e Bernard Tschumi.

Alguns pontos e alinhamentos se mostram recorrentes na produção desse grupo. A aproximação com o pensamento pós-estruturalista se dá através da aceitação da realidade do tempo atual, da condição efêmera do homem (MONTANER, 2001), da imprevisibilidade dos sistemas, da complexidade do mundo, do caráter relativo e indeterminado (MONTANER, 2004), do caos como um referente (MONTANER, 2009). Nesse contexto, qualquer menção ao real é suspensa ou dissimulada, os códigos comunicativos são reinventados e particularizados, o tempo histórico é decomposto, a memória é particularizada por cada um dos atores. Nessa abordagem a ideia de um entendimento literal ou universal é afastada, assim como o caráter estático ou qualitativo do espaço, o espaço se torna dinâmico e infinito a partir da estratégia da *doxa* (DELEUZE, 1991).

Nesse contexto, se destacam três textos de Eisenman que esclarecem alguns alinhamentos. O primeiro é o *Post-Functionalism* (1976) onde o autor afirma uma

posição *anti-humanista*, justificada pelo fato do homem já estar deslocado do centro do seu mundo, constituído por ideias e artefatos preexistentes, não configurados pelo homem, que passa a ter uma função somente discursiva. A partir dessa dissociação do homem com o meio, o compromisso com a história como uma continuidade linear e sua representação figurativa a partir de signos reconhecíveis perdem a razão, já que o homem deixa de ser a referência. Eisenman propõe então a produção de uma arquitetura abstrata, onde seu processo é esclarecido de modo a fazer vir a tona a sua figura básica originária, reconhecível e atemporal, um processo *decompositivo*, uma redução de elementos preexistentes a uma série de fragmentos sem significado.

O segundo texto de Eisenman é *The End of the Classical* (1984) onde o autor sugere a arquitetura efetivamente como uma *ficção*, a proposição de uma arquitetura *não-clássica*, dissociada de qualquer relação com o pensamento clássico ocidental e seus valores, a partir da pontuação de três ficções: a da representação, a “simulação da significação”; a da história, a “simulação da eternidade” e a da razão, a “simulação da verdade”. O autor propõe a arquitetura como uma dissimulação que parece ser aquilo que não é, busca confundir e obscurecer a diferença entre o que de fato é e o que parece ser, ocultando a diferença entre o real e o imaginário. Não há origem nem fim, mas uma sobreposição de ações projetuais que permitem leituras múltiplas do objeto arquitetônico. “A metáfora se relaciona à ideia de que o próprio processo interno pode dar origem a uma espécie de figuração não-representacional no objeto. Isso

[27] Instituição educacional independente, fundada em 1967 através dos esforços conjuntos da Universidade de Cornell e do Museu de Arte Moderna (MoMA) que buscava um caminho alternativo para a prática e o ensino da arquitetura. Dirigida por Peter Eisenman reunia arquitetos de significativa produção teórica como Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler e Kurt Foster.

significa recorrer não à estética clássica do objeto, mas à poética potencial de um texto arquitetônico” (EISENMAN, 1984, p.172). A arquitetura é abordada como uma ficção, um texto, que não é indiferente à percepção do mundo, mas não se propõe a representá-la.

O terceiro texto é *K. Nowhere 2. Fold* (1992) onde o autor aprofunda e fundamenta a sua abordagem arquitetônica como ficção a partir da visão de mundo contemporâneo. Associa essa ideia a uma nova realidade simulada decorrente do paradigma eletrônico que modifica o “afeto”^[28] do espaço e tempo real. O autor assume a simulação como um parâmetro para a proposição de um espaço heterotópico (FOUCAULT, 1984), situado entre o real e o artificial, definido não mais por uma grelha que define espaço e tempo, mas por uma matriz que retira a origem do objeto arquitetônico. Ainda se relaciona ao lugar, mas não a sua qualidade. Um método que não é estável, assim como o espaço e o tempo real, visto como evento. A matriz retira do objeto a sua referência e configura um espaço que pode alongar e comprimir o tempo, um lugar topológico que não apresenta ritmo ou direção, é labiríntico, constituído por relações. O espaço da arquitetura seria ainda físico, mas atravessado pela simulação, um espaço estriado da *dobra* (DELEUZE, 1991), singular por ser também sempre “outro” além do que pode ser notado e infinito por ter sua percepção modificada a cada movimento tornando a arquitetura um *espaço evento*.

É recorrente nos textos de Eisenman a presença da ideia de *diferença*^[29] de Derrida (1930 – 2004), a diferença que não se situa nas qualidades do objeto somente, mas é também relativa e não literal. Pelo entendimento do objeto não ter uma essência imutável, suas qualidades não estão continuamente presentes. O objeto aberto, como algo construído a cada situação, por cada um, abre possibilidade a diversas interpretações dessa significação dupla: se *definir* e ao mesmo tempo se *diferenciar*. Essa diferença, Eisenman (1992, p. 223) chamou de *singularidade*, lugar *outro*, configurado pela matriz como espaço mediado e não definido pelas suas características físicas somente. Um lugar que guarda em si características que lhe são alheias. Dessa forma, sua estrutura estaria sempre “borrada” por essas ficções, *dissimulada* naquilo que não é a sua configuração física, que são os textos de origem da matriz, usados para definir seus ambientes, sua forma e sua dinâmica.

Cada espaço proposto está sempre entre significados e entre tempos, não é nem o presente, nem o passado, nem o futuro (DERRIDA, 1972), se constitui de *traços*, ações em processo que marcam o espaço (EISENMAN, 1984). Para Eisenman (1984, p. 173), essa arquitetura faz parte de um passado artificial e um presente que não tem futuro, “faz lembrar um futuro que não mais existe”. O edifício materializa em sua forma as interpretações do devir histórico, é tecida pelos fios que compõem a interpretação que o autor faz do lugar. É uma metáfora

[28] Eisenman usa o termo “*affect*” como um trocadilho com a palavra “*effect*”, a ideia de se referir ao efeito do espaço e tempo real em nos afetar humanamente, nos fazer sentir.

[29] Ideia de *différance*, que teria seu significado decorrente do sentido grego da palavra, *diapherein* uma diferença que considera a mediação do tempo, é uma definição do que é, mas também é relativo àquilo que não é em cada situação específica, não é um significado fixo, depende de uma contextualização que pode alterar seu significado (DERRIDA, 1972, p.39).

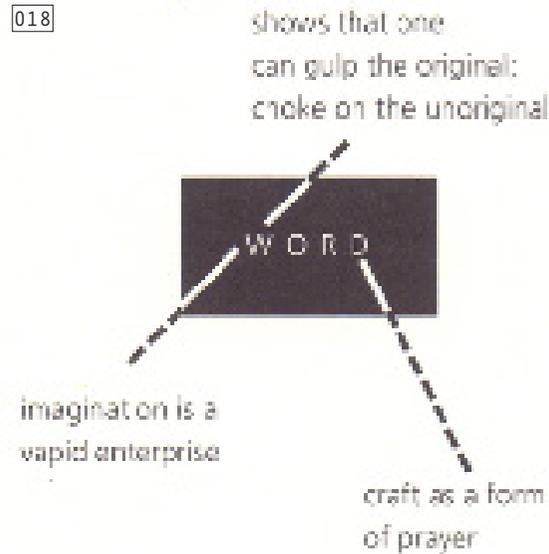


FIGURA 018: ESQUEMAS DA METAGRAMÁTICA DA DE-CONSTRUÇÃO.
FONTE: LIBESKIND, DANIEL. RADIX-MATRIX. MUNIQUE:
PRESTEL, 1997. P. 150.

dos vários textos que se inscrevem sincronicamente através de camadas sobrepostas e multiplicam sua interpretação (MONEO, 2008). A leitura deixa de ser icônica, representativa, literalmente fundamentada no signo e nas significações implícitas, se torna singular.

A relação das proposições de Libeskind com a obra de Eisenman é patente em seus textos e pontuada por Alois Martin Müller (1946) no texto *Daniel Libeskind's Muses* (1997), como a abordagem da geometria através de uma desintegração do espaço gerado pelo uso da matriz e do aspecto dual presente em todo o seu trabalho. Este aspecto está expresso no texto, sobre seus desenhos, intitulado *Micromegas*, onde Libeskind aborda a questão da representação através de fragmentos dispersos. É significativo o uso do que Libeskind chamou de *Muse*

lines, as linhas derivadas de musas da mitologia que se relacionam com os aspectos poéticos e a definição de uma *Muse zero* que seria referente à musa do presente, que não tem história, mas se caracteriza pelo seu caráter mutante e que teria a função de corrigir as três armadilhas: a iluminação híbrida, a filosofia radical da história e a torre de babel que se remetem diretamente as três ficções de Eisenman (1984).

Algumas dessas questões são pontuadas no texto *Notes for a Lecture: Nouvelles Impressions d'architecture* (1984) de Libeskind, onde a representação é abordada a partir do domínio das densidades através de uma nova espacialidade derivada do paradigma eletrônico, o espaço virtual. O autor propõe a remoção das “carcaças objetivas”, a desvalorização do objeto e sua estrutura física para que o objeto se revele a partir de traços que seriam “uma sombra alongada do lugar”. O lugar teria uma “presença invisível” que diluiria seus limites físicos para se afastar de uma apreensão puramente visual. Essa nova espacialidade pontuaria a morte da forma, o fim da relação entre o objeto que contém e um espaço contido para o nascimento de um espaço “torcido” que mescla as duas coisas e dissocia a verdade da arquitetura de seu corpo, o espaço da *obra*. Tudo é deslocado, o tempo de sua articulação progressiva, o ser do tempo, o significado da forma e a verdade do objeto. O texto é acompanhado por uma série de esquemas gráficos que propõe uma metodologia a partir da ideia de uma *metagramática da de-construção* da estrutura (Fig. 018), uma gramática expandida ou um uso da sintaxe a partir da experiência. É nesse contexto que se situa a obra de Libeskind e é nesse sentido que é abordada, na sua obra, a textualidade e a espacialidade.

2.1.1.3. TEXTUALIDADE

É claro que a memória não pode ser ligada e desligada como uma TV, mas talvez a arquitetura consiga, não obstante, ter êxito em agir como um catalizador, reforçando a memória e levando-a em muitas direções de uma só vez (LIBESKIND, 2008, p. 121).

Para Libeskind (1984), significar é a habilidade de dominar e controlar *densidades*, os sinais, traços invisíveis que se estabelecem como ondas descontínuas de virtualidade, advindas de equipamentos eletrônicos que dobram e contorcem o espaço real. A memória deixa de ser citada a partir de signos, passa a ser abordada a partir de fragmentos, “dar forma ao estrato da história e aos depósitos do tempo em muitas camadas de coisas para criar uma natureza assíncrona, inconsistente de diferentes histórias” (LIBESKIND, 1984, p. 147). Cada memória é relativa a um texto ou uma ficção que não é literalmente expressa no edifício, mas configura, junto aos demais textos, as matrizes e eixos que dão forma ao edifício, sendo, portanto, de difícil apreensão. O entendimento do projeto e a sua leitura são somente possíveis a partir da leitura do texto/memorial que acompanha o projeto e dos desenhos conceituais que elucidam essas diversas camadas.

O texto é a justificação do projeto, sua base e seu fim. A leitura do projeto não é linear, ao contrário, depende de uma sucessão de leituras correspondentes à apreensão de cada uma de suas camadas, a apreensão é sempre fragmentada. Ao mesmo tempo, o texto é aberto, passível a interpretações diferentes que tornam o projeto sempre *outro* para cada um que lê. A história do

edifício se configura como uma arqueologia (FOUCAULT, 1999), p. XVIII), “onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente”. Uma história que tem como base acontecimentos empíricos e a relação entre esses diversos fragmentos que se sobrepõem, mas só podem ser lidos individualmente. As camadas não se configuram exclusivamente de presenças, mas também de ausências, cheios e vazios que se interceptam a partir de pontos imaginários pertencentes a realidades diversas.

O projeto *Out of Lines* (1991, Fig. 019), apresentado para o concurso de urbanização e reintegração da Postdamer Platz, tem como premissa a significação das memórias associadas ao lugar, organizadas em eixos que se sobrepõem. Os eixos partem de uma matriz de linhas distorcidas que se relacionam aos “anjos” deportados, judeus alemães deportados durante a Segunda Guerra que tiveram papel significativo na produção cultural. São como ecos de sua existência e seus feitos e marcam a ausência do “anjo que aprisiona a história”, a regularidade sucessiva da grande narrativa da história. O conjunto cria uma espécie de quebra-cabeça derivado desses fragmentos da memória e compõe as nove *muse lines* que são atravessadas pelo décimo eixo, o *line zero*, que simboliza a cidade pós-contemporânea. Os eixos definem os edifícios e equipamentos de uso que atravessam as ruas e os edifícios antigos existentes a fim de contaminar o antigo com o novo, misturar funções e usos e ao mesmo tempo tirar a relação de hierarquia do centro, criando uma nova imagem, pluralista. Os eixos não são absolutamente preenchidos por volumes de edifício, mas por uma composição descontínua de cheios e vazios.

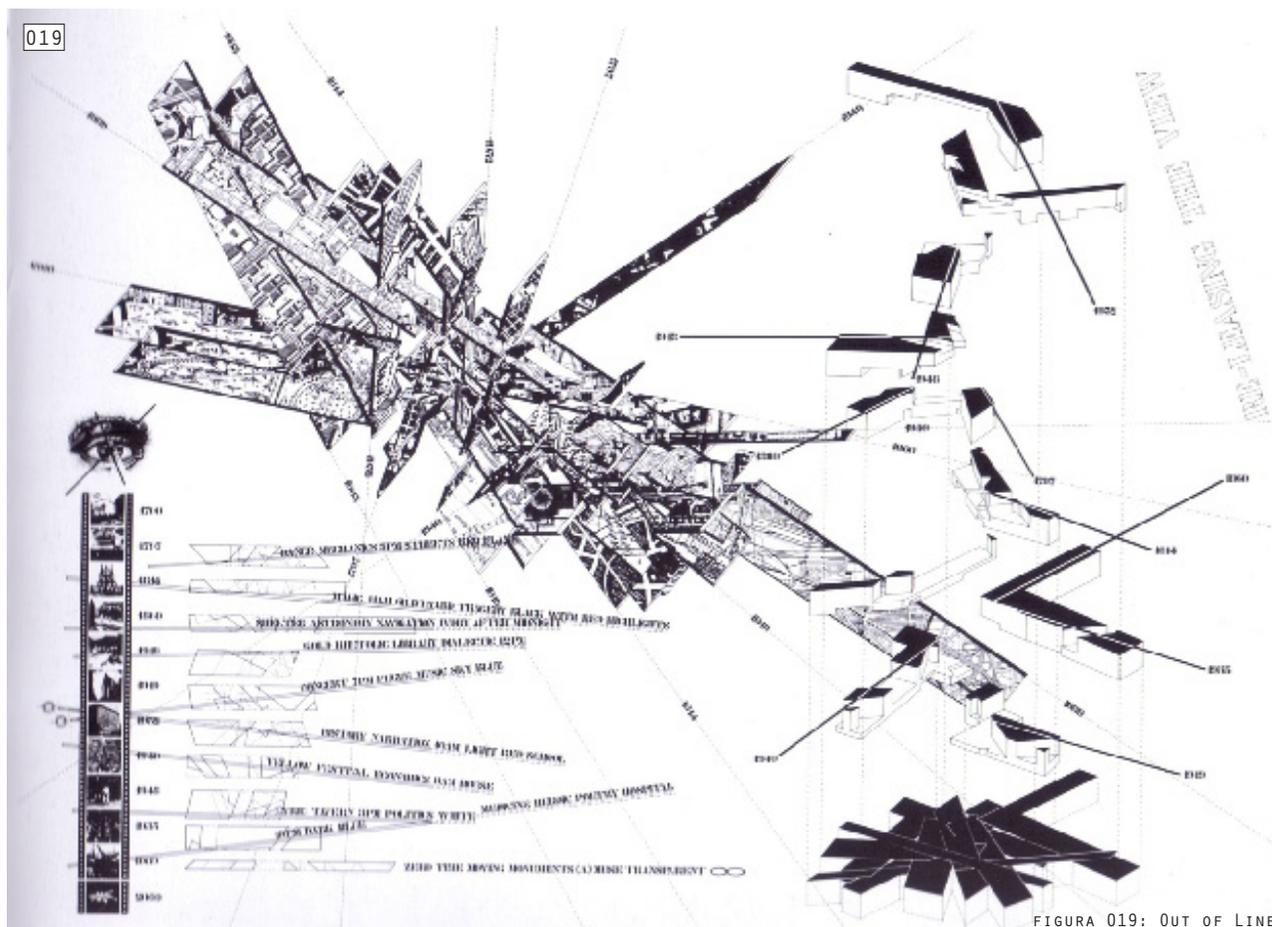


FIGURA 019: OUT OF LINE.

FONTE: LIBESKIND, DANIEL. RADIX-MATRIX. MUNIQUE: PRESTEL, 1997. P. 31.

Outro projeto significativo dessa questão é o *Museu Judeu de Berlim* (1988), apresentado no concurso para a ampliação do Museu de História da Cidade de Berlim que se fundamenta em uma sobreposição de diferentes narrativas, apresentadas no seu texto/memorial *Between Lines* (1988). Essa proposta se aproxima do projeto *Vítimas* (1993) de Hejduk (BRONSTEIN, 2009) apresentado para o concurso organizado pela *Internationale Bauausstellung Berlin* (IBA) a fim de estabelecer um lugar de reflexão sobre o nazismo. Ambos têm como base o mesmo

texto de Benjamin e o mesmo desejo de estabelecer outros mundos. O projeto de Libeskind apresenta quatro camadas ou textos que conformam a sua “matriz irracional” geradora: (1) a estrela de Davi construída irracionalmente; (2) A ausência da palavra, do significado do presente na Ópera *Moses e Aaron* de Schönberg; (3) a definição de eixos derivados de relações contidas nos tomos *Gedenkbuch*, livro que contém a informações sobre judeus deportados, datas, endereços de origem e campos de concentração onde estiveram ou foram

executados; (4) 60 rasgos espelhados na estrela de Davi que se referem aos 60 subtítulos do livro de Walter Benjamin (1892 – 1940), Rua de Mão Única. Essa ideia das camadas está também presente na sua representação, onde imagens dos textos, do projeto e seus eixos são sobrepostos (Fig.20 e 21) configurando uma apresentação abstrata e aberta a interpretações, como afirma o autor:

A arquitetura é como um texto que está constantemente sendo reinterpretado, às vezes perceptivelmente, às vezes muito erradamente, às vezes inteligentemente. Em cada caso, as pessoas acham que esse prédio está contando uma história, mas não uma história unidimensional, terminando num ponto final (LIBESKIND, 2008, p.115).

A forma gerada se configura de dois eixos lineares, um tortuoso em ângulos diagonais, um caminho contínuo e bruscamente acidentado como a história do povo judeu. O outro, uma linha reta, um vazio cortado pelo bloco do edifício que simboliza as perdas do povo judeu. Juntos, os dois eixos contam a sua história de perdas, acidentes e permanências. Todas as qualidades simbólicas emergem na experiência no edifício: os efeitos de luz que invadem o espaço interno e evidenciam os vazios e os eixos (Fig. 22), as quebras bruscas de direções, a infinidade de apreensões da forma que se modificam a cada movimento no espaço e cada tempo, pelos efeitos de luz provocados pelas aberturas irregulares, que inscrevem outras formas nas suas paredes e misturam o interior ao exterior, a continuidade entre ambientes que só podem ser vivenciados individualmente como um labirinto e oculta a apreensão do seu todo, se revelando em fragmentos. Qualidades que são sentidas e não apenas observadas

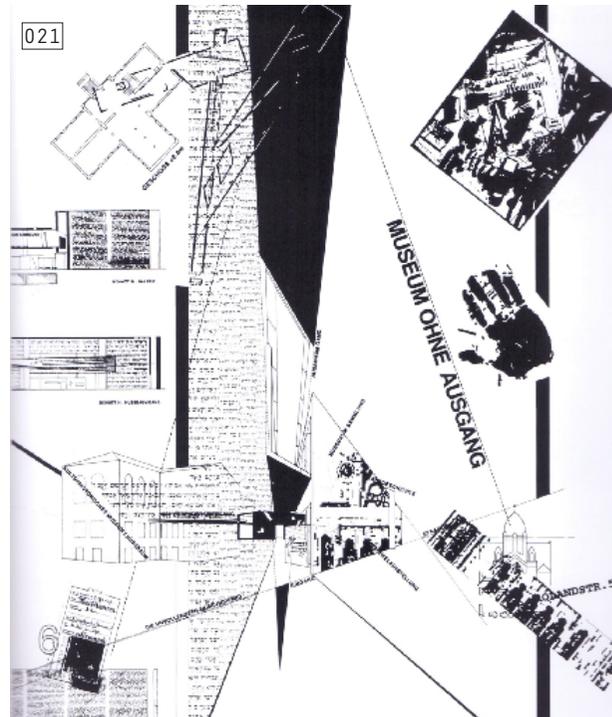


FIGURA 020 E 21: MUSEU JUDEU DE BERLIM. COLAGENS. FONTE: LIBESKIND, DANIEL. RADIX-MATRIX. MUNIQUE: PRESTEL, 1997. P. 55.

FIGURA 022: MUSEU JUDEU DE BERLIM, INTERIOR. FONTE: WOLF, CONNIE (ED.). DANIEL LIBESKIND AND THE CONTEMPORARY JEWISH MUSEUM: NEW JEWISH ARCHITECTURE FROM BERLIM TO SAN FRANCISCO. NOVA YORK: RIZZOLI, 2008. P. 71.



com a visão. Do mesmo modo, se dá a ideia principal da proposta de reintegrar o povo judeu à história de Berlim, a partir de uma ligação para circulação subterrânea, invisível como as demais conexões que definem o museu através das relações entre a história judia e a cidade.

2.1.1.4. ESPAÇO (A)PERSPECTIVO

A construção da espacialidade na obra de Libeskind se associa ao método de ensino de seu mestre, John Hejduk, baseado no estudo analítico das obras da vanguarda moderna, ainda fundamentado pelo viés estruturalista^[30] que deu origem a suas séries de casas. Ainda que Libeskind não desenvolva as séries de projetos como o fez Hejduk, desenvolve estudos e alguns projetos iniciais usando como referência não exatamente a corrente moderna construtivista, mas o suprematismo (JENCKS, 1977; MONTANER, 2001), especificamente as obras de Kazimir Malevich (1878 – 1935)^[31] e El Lissitzky (1890 – 1941)^[32]. A corrente suprematista propunha uma abordagem formal efetivamente abstrata, baseada na pureza das formas geométricas a partir de composições “espirituais”^[33] que sugeriam a ideia de ultrapassar a geometria pura, vista pelos artistas como estática, como modelo e propor a ideia de movimento a partir de eixos diagonais ou movimentos em espiral (RICKEY, 2002).



FIGURA 023: CITY EDGE

FONTE: LIBESKIND, DANIEL. RADIX-MATRIX. MUNIQUE: PRESTEL, 1997. P. 25

É a ideia de movimento ou velocidade que torna esse movimento particular e promove o questionamento da ideia do tempo na obra. A abordagem da quarta dimensão é uma característica distintiva da corrente concreta e particular na obra de Lissitzky que aproxima sua obra da produção de Libeskind. Esse aspecto se torna evidente nas montagens fotográficas (fotogramas) de Lissitzky e também de László Moholy-Nagy (1895 – 1946) onde a sobreimpressão das imagens e o uso do negativo mesclam diferentes tempos e espaços. As

^[30] Exercícios acadêmicos aplicados na Cooper Union e desenvolvidos por John Hejduk em suas séries de casas e pelo grupo *Five Architects*: Peter Eisenman (1932), Michael Graves (1934), Charles Gwathmey (1938 – 2009), John Hejduk (1929 – 2000) e Richard Meier (1934), fundamentados na reinterpretação da sintaxe moderna. Essa temática é aprofundada na análise seguinte referente à obra do arquiteto Shigeru Ban.

^[31] Artista plástico ucraniano que atuou na vanguarda russa, idealizador do movimento conhecido como Suprematismo.

^[32] Artista plástico, fotógrafo, arquiteto, designer e tipógrafo russo alinhado às ideias suprematistas de Malevich. Desenvolveu um método próprio ampliando as ideias de Malevich a dimensão tridimensional.

^[33] Ideia da “necessidade espiritual” de Wassily Kandinsky (1866 – 1944), aplicação de formas geométricas a ideias metafísicas, compreendendo os elementos geométricos básicos, quadrado e círculo, como *ready-mades*. C.f. RICKEY, 2003, p. 103.

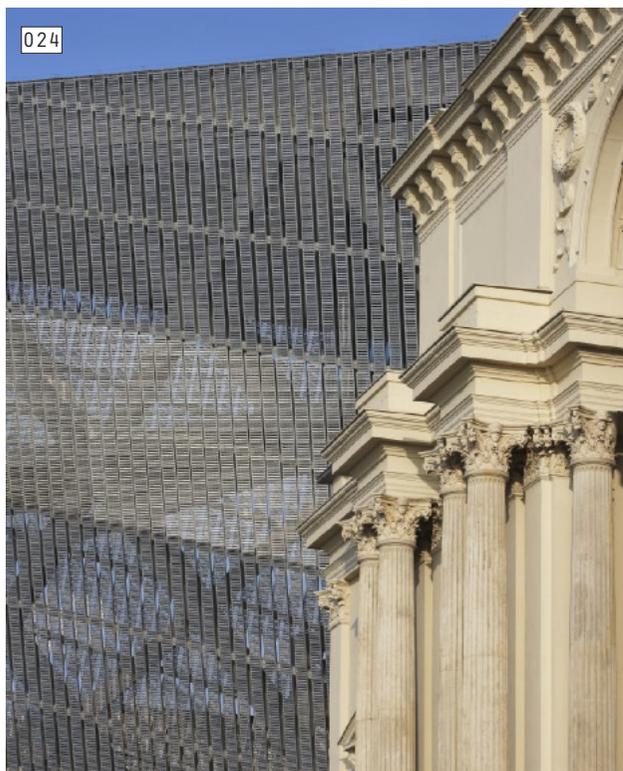


FIGURA 024: EXTERIOR DO MUSEU DE HISTÓRIA MILITAR.

imagens sobrepõem não só figuras, mas efeitos de luz e movimento, sincronicamente, ressaltando nuances de cor entre as figuras que evidenciam a ideia de deslocamento e a passagem do tempo. O tema da sobreposição é recorrente na obra de Libeskind como a criação de camadas no projeto que se sobrepõem – a linha sólida e a linha ausente – ou ao traçado existente da cidade, como no projeto City Edge (1987, Fig. 023). Ou mesmo no caso de ampliações, como no *Museu da História Militar*, onde a sobreposição da parte nova ao edifício existente cria um rígido contraste que marca, na volumetria externa (Fig. 024) e na espacialidade interna (Fig. 025), os diferentes tempos.

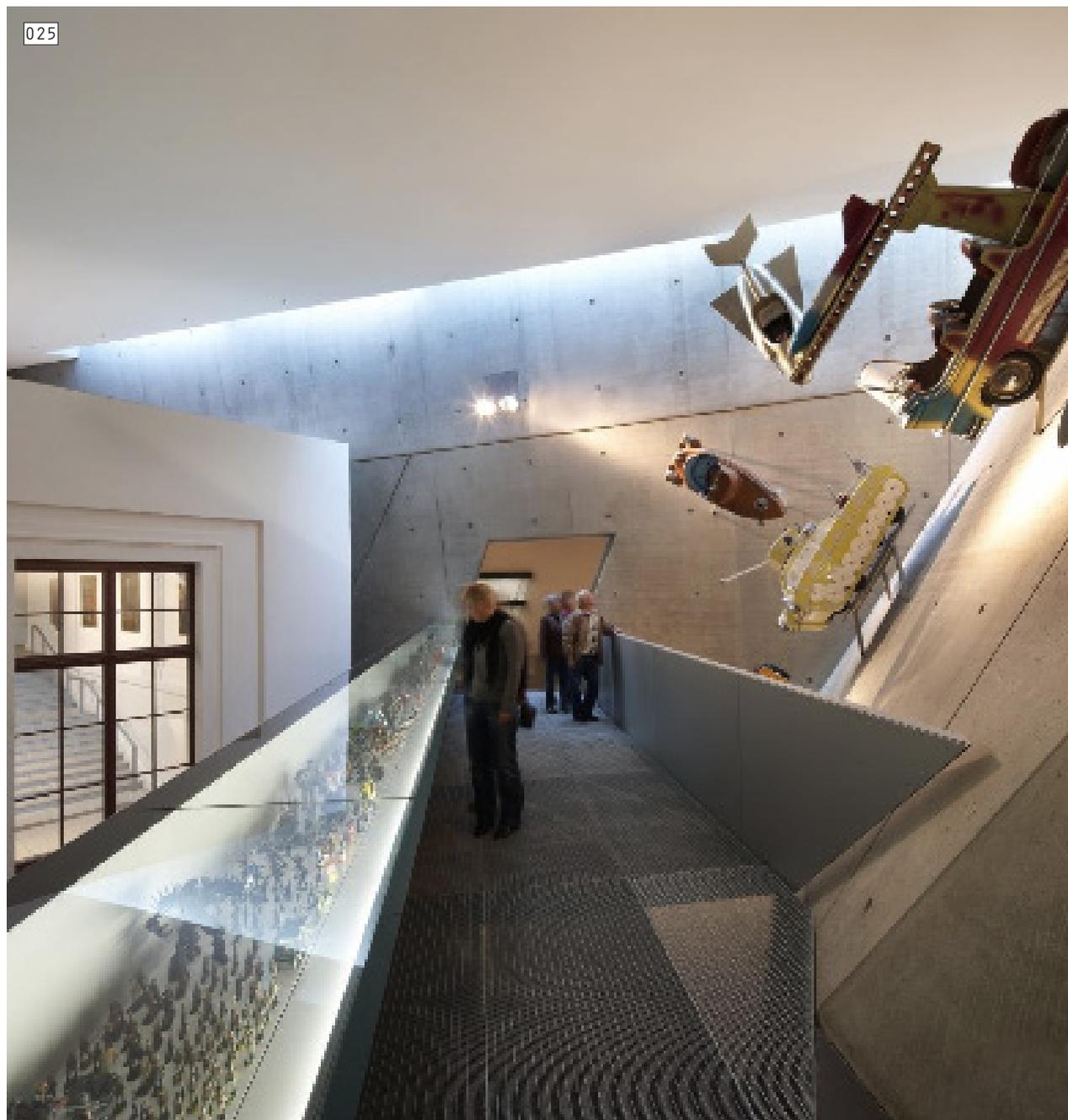
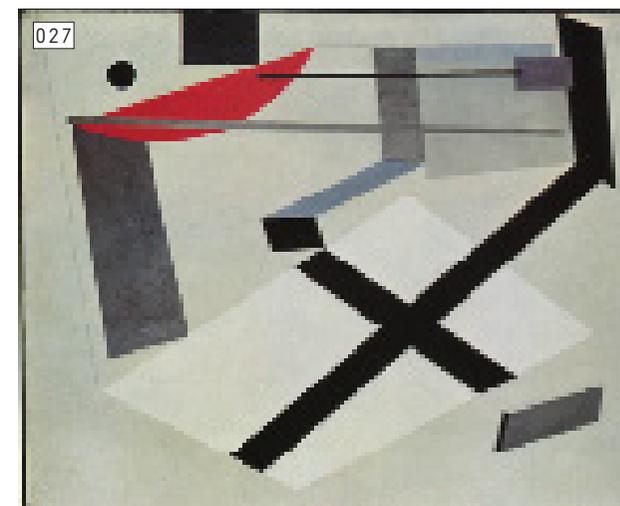
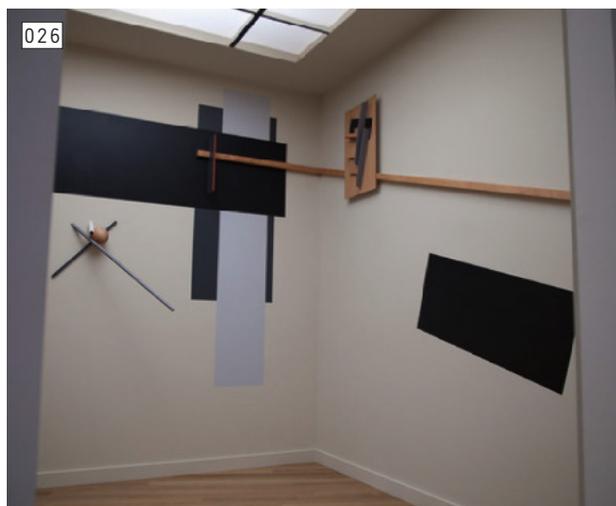


FIGURA 025: INTERIOR DO MUSEU DE HISTÓRIA MILITAR | FONTE: LIBESKIND, DANIEL. RADIX-MATRIX. MUNIQUE: PRESTEL, 1997. P.25



Nesse contexto, a ideia de *espaço Proun*^[34] de Lissitzky é de fundamental importância. Esses estudos ampliam a abordagem da espacialidade, a obra ultrapassa o caráter de objeto, escultura, ou relevo para trabalhar no espaço em si, vivenciado. A busca é pelo domínio e manipulação da matéria real, não uma representação a partir de uma abordagem projetiva (KRAUSS, 1998). Seus primeiros experimentos espaciais propõem ambientes configurados por composições geométricas com elementos primários que se projetam da superfície, usando ainda a ideia de projeção ortogonal derivada da geometria euclidiana (Fig. 026 e 27). O deslocamento no espaço transformaria a percepção das formas a partir da descentralização e movimento constante do eixo de visibilidade, abrindo a percepção a possibilidades infinitas. O tempo e a experiência se tornam parte da obra, mas o espaço e seus elementos ainda mantêm os eixos ortogonais, o que para o autor ainda confere

um caráter estático por manter o eixo de visibilidade contínuo a um só ponto de vista. Ainda que abordem a relatividade pelo movimento no espaço e ilustrada (de forma representativa) em imagens de diversos pontos de vista.

Assim, os experimentos avançam para uma “explosão do espaço” (PANOFSKY, 1999), onde os elementos deixam de ter relações ortogonais com o ambiente envolvente. Elementos simples como planos e figuras geométricas são pendurados no espaço sob diversos ângulos não ortogonais que interferem na sua percepção a partir da relação de tensão entre os elementos. Essa abordagem expande a atuação do artista da manipulação da matéria para a configuração da espacialidade em si, do vazio gerado pela matéria. Uma espacialidade que se pretende infinita por deslocar o eixo de visão dos pontos de fuga da perspectiva e distorcer a noção de profundidade e

FIGURA 026: RECONSTRUÇÃO DO ESPAÇO PROUN.

FONTE: [HTTP://WWW.MOMA.ORG/EXPLORE/MULTIMEDIA/AUDIOS/244/2439](http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/244/2439)

FIGURA 027: EL LISSITZKY, PROUN 30-T (1920).

FONTE: [HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION//BROWSE_RESULTS.PHP?CRITERIA=0%3A0D%3AE%3A79040&PAGE_NUMBER=1&TEMPLATE_ID=1&SORT_ORDER=1&BACKGROUND=BLACK](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=0%3A0D%3AE%3A79040&page_number=1&template_id=1&sort_order=1&background=black)

[34] PROUN é a abreviação de “Projeto Russo para Afirmação do Novo”, uma série de estudos em pinturas, litografias e instalações que buscam a expansão do campo da pintura para a configuração de espacialidades habitáveis, como projetos de arquitetura. C.f. (PANOFSKY, 1999).

distância, criando ilusões acentuadas pelos efeitos de luz e cor que ressaltam seus elementos e distanciam a ideia de uma espacialidade real. O espaço deixa de ser estático e se modifica a cada movimento, assim como nas primeiras obras de Diller e Scofidio, criam um espaço (a)perspetivo. No entanto, ainda se configuram como instalações de elementos contidos em envoltórios regulares e partem de processos euclidianos de rotação e rebatimento dos elementos.

Uma noção de espaço como algo que pode ser manipulado, dividido, recortado, comprimido, expandido, dobrado, ainda que apresente uma clara fronteira entre interior e exterior (RICKEY, 2002). Essa questão é abordada também por Moholy Nagy (1929)^[27], a ideia da arquitetura como um objeto divisível, “recortado por uma teia” (p. 218) de elementos que se configuram como um *meio* para estabelecer campos de força não mensuráveis. A configuração e a articulação do espaço seriam mensuradas através de marcações corporais, da ideia de um percurso controlado, dentro de um objeto que não se pretende escultórico, mas contenedor de posições espaciais. O edifício deixa de ser um objeto para ser um invólucro da experiência planejada através dos diversos posicionamentos no espaço, a partir do movimento, as *promenades* (VIDLER, 2001).

A relação entre a obra de Libeskind e Lissitzky se torna clara a partir da série *Micromegas* (1979), imagens (Fig.028) de uma multiplicidade de espaços sobrepostos que buscam enfatizar conflitos e tensões entre os elementos posicionados em ângulos não ortogonais e se distanciar da ideia de espaço estático e único, presente

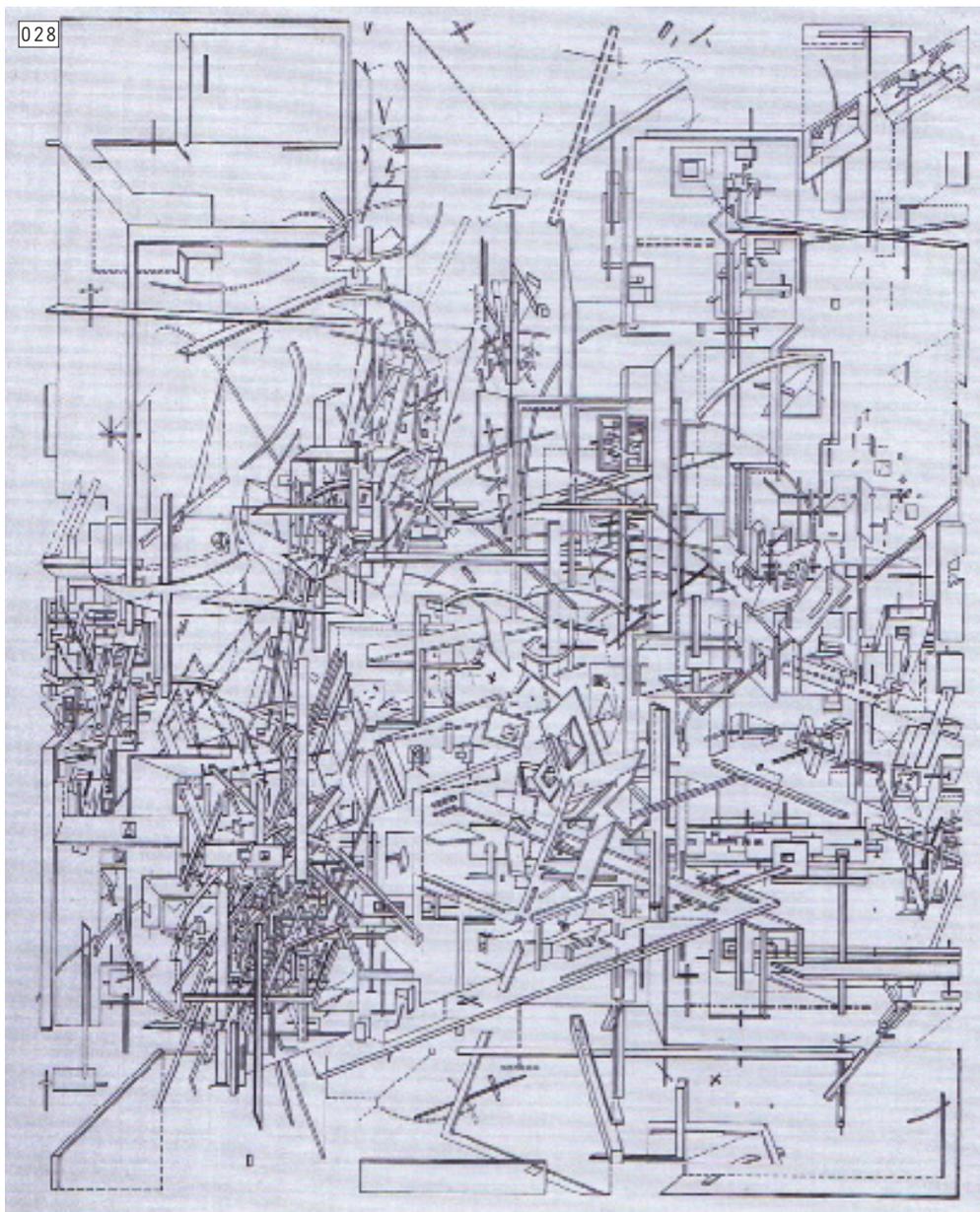


FIGURA 028: - MICROMEGAS. | FONTE: LIBESKIND, DANIEL. DANIEL LIBESKIND: THE SPACE OF ENCOUNTER. NOVA YORK: UNIVERSE, 2000. P. 85.

[26] Data original da publicação. MOHOLY-NAGY, Laszlo. Do Material à Arquitetura. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

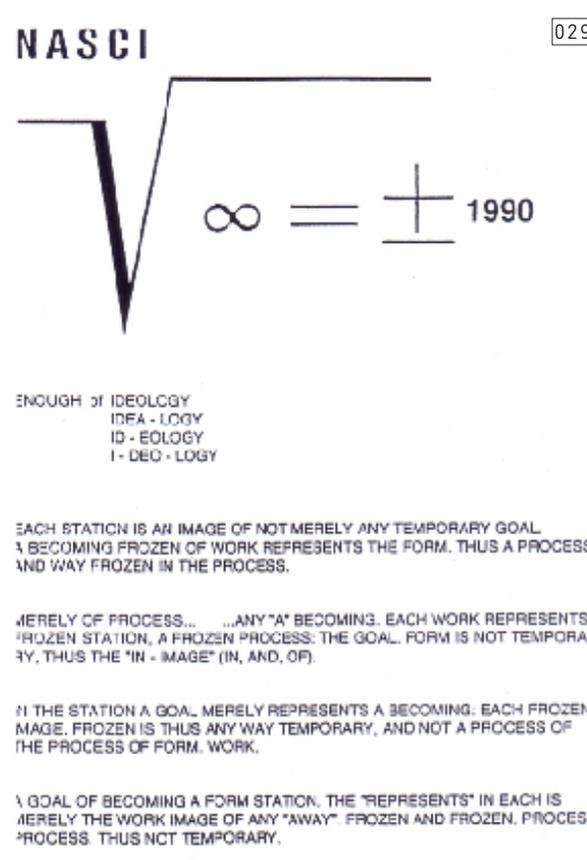


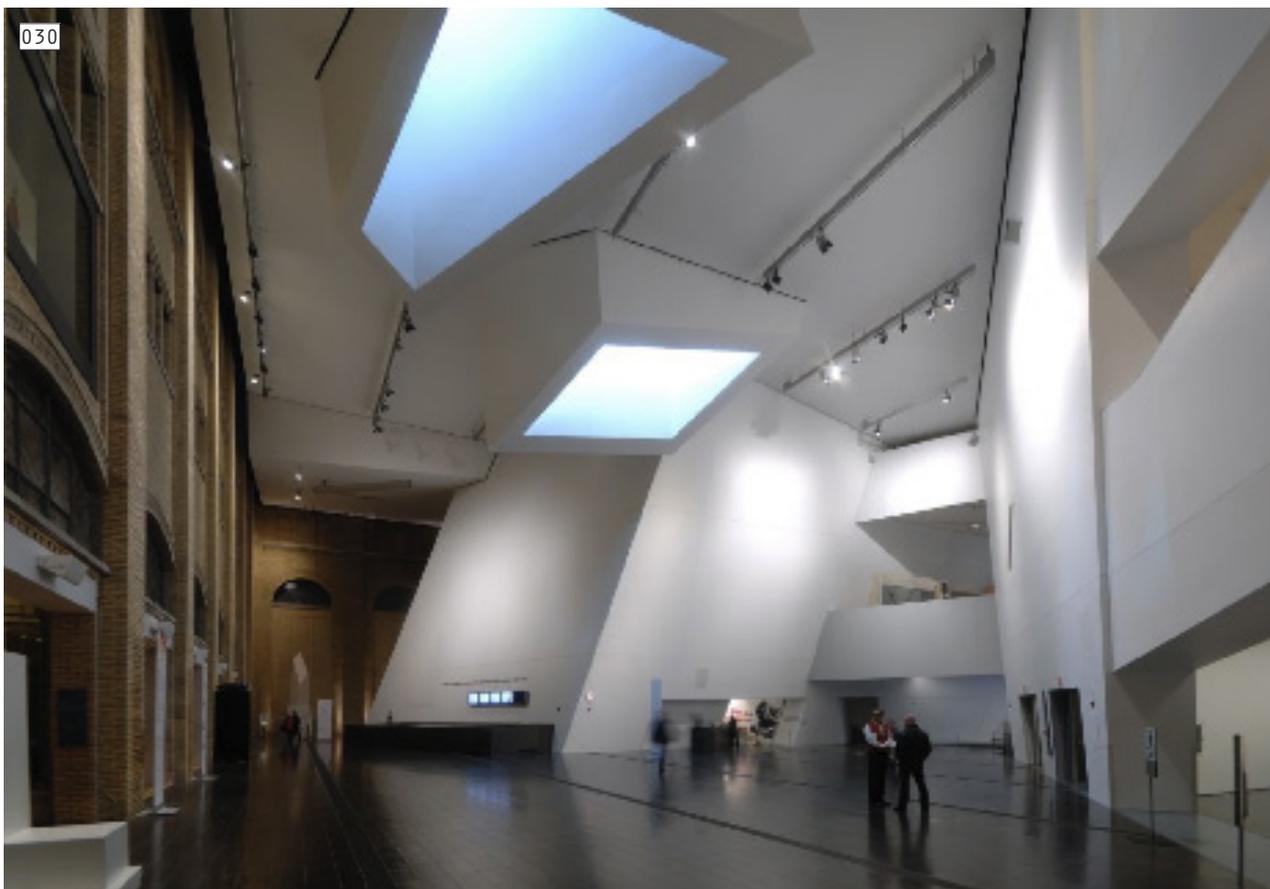
FIGURA 029: HOMENAGEM A LISSITZKY.
 FONTE: LIBESKIND, DANIEL. DANIEL LIBESKIND: THE SPACE OF
 ENCOUNTER. NOVA YORK: UNIVERSE, 2000. P. 76.

nas perspectivas axonométricas. Esses desenhos são um manifesto em defesa da representação da arquitetura como um instrumento capaz de abordar o movimento da imaginação, a descontinuidade do processo criativo e promover sua leitura real, ir além do desenho técnico moderno. A ideia de *geometria da experiência* (LIBESKIND, 2000, p.84) é, para o autor, um caminho *entre* a abstração objetiva e a linguagem óbvia dos signos que se estabelece através do isolamento da essência da

estrutura de ambos os posicionamentos. Essa disjunção liberta a representação evidenciando os movimentos contidos no processo, o papel das linhas traçadas na delimitação de contingentes e a conexão de elementos, operando como vetores (EVANS, 1984). Para Libeskind (2000), o edifício não se configura como objeto, mas como processo contínuo que impõe a abordagem de sua dimensão temporal.

Para Libeskind (2000, p. 85) a espacialidade arquitetônica se constitui a partir de “horizontes na relação do tempo” que se configuram de modo imperfeito, inacabado, aberto, sua percepção é apreendida através do percurso no lugar. Esse posicionamento é claro no trabalho intitulado *Homenagem a Lissitzky* (1990, Fig. 029). A ideia do projeto como um processo é uma ideologia, no sentido de ser efetivamente um conjunto de ideias contidas no processo projetual que são percebidas em cada ponto do espaço. A ideia de temporalidade não reside no caráter da forma como um signo, mas na percepção de suas diversas imagens que se configuram como pausas, fragmentos temporariamente “congelados” do processo, construídos continuamente sem que haja uma sequencialidade prevista ou direção. O edifício tem como objetivo constante evidenciar a sua indeterminação e a impossibilidade da sua apreensão em sua totalidade, a um só tempo, mas nos seus infinitos e complexos caminhos.

A espacialidade na obra de Libeskind ultrapassa as configurações geométricas internas, a forma das instalações de Lissitzky, não há elementos compondo o espaço, mas a manipulação do volume em si a partir de matrizes geradas por elementos externos, como o lugar ou a sua história. A distorção dos eixos horizontais



e verticais está presente nos planos de fechamento inclinados, nas aberturas e mobiliário e criam um aspecto labiríntico que traz surpresas visuais a cada mudança do eixo de visão (Fig. 030). As aberturas, configuradas por rasgos inclinados, atravessam o volume e não somente planos, acentuam o conflito e a tensão entre as linhas que se formam e se sobrepõem com efeitos de luz (Fig. 031). Essas estratégias criam uma realidade própria interna, desterritorializada, que afasta qualquer vestígio do espaço compositivo clássico. A ideia de espaço-tempo controlado a partir de durações (BERGSON, 2006) é substituída pela ideia de tempo como evento,

onde a variação em cada ponto do espaço transforma a percepção da forma, o objeto deixa de ser estático porque deixa de ter essência, se torna ele próprio também um evento (EISENMAN, 1992). Ao contrário do processo usado pelos suprematistas, baseado na grelha ortogonal e na geometria euclidiana, o processo de Libeskind tem como base a matriz, elemento que se configura a partir de relações externas ao objeto e estabelece relações topológicas, sem determinar dimensão ou duração por não apresentar ritmo. Um processo que faz do edifício, um espaço mediado entre a sua presença física e a simulação, característica ambígua



FIGURA 030: – INTERIOR DO MUSEU DE ONTÁRIO. | FONTE: WOLF ET AL. DANIEL LIBESKIND AND THE CONTEMPORARY JEWISH MUSEUM: NEW JEWISH ARCHITECTURE FROM BERLIN TO SAN FRANCISCO. NOVA YORK: RIZZOLI, 2008. P. 106
FIGURA 031: CROQUIS MUSEU JUDAICO CONTEMPORÂNEO DE SÃO FRANCISCO. | FONTE: [HTTP://DANIEL-LIBESKIND.COM/PROJECTS/CONTEMPORARY-JEWISH-MUSEUM/IMAGES](http://daniel-libeskind.com/projects/contemporary-jewish-museum/images);

de ser sempre também um “outro” (EISENMAN, 1992). A verdade não está na constituição da forma, mas no fato do edifício “se tornar aquilo que já é” (LIBESKIND, 1997) através dos traços de seu processo constituídos por suas camadas invisíveis que constroem as suas ficções.

FIGURA 032: CROQUI DO PROJETO PARA O MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA
O MIS/RJ.

2.1.2. RELAÇÃO COM O CONTEXTO

Tirar o foco do objeto para ver que o traço persiste como uma sombra alongada do lugar (LIBESKIND, 2000, P. 147).

O contexto, para Libeskind, é profundamente significativo, é a origem e a finalidade do projeto, é abordado de forma abstrata, mas se baseia na existência real do lugar, sua configuração física, geográfica e edificada, sua cultura, sua história e o seu caráter. A abordagem do lugar se distancia absolutamente de suas questões qualitativas e figurativas, aborda a memória e o significado de forma metafórica. Seu método é constante, gerar matrizes e

estabelecer uma relação topológica entre os pontos significativos do lugar a fim de inscrever suas relações no volume proposto. Essas matrizes expandem as estruturas e sintaxes existentes no lugar para o novo edifício, constituído frequentemente como ícone, que marca sua presença no lugar e faz emergir essas tensões, já presentes, mas invisíveis (FOSTER, 2013).

No projeto para o MIS/RJ a estratégia é semelhante, o edifício estabelece uma relação de contraste intencional através de uma volumetria estilizada, a fim de se opor à uniformidade dos edifícios do entorno, sua massa vertical contínua e seus quarteirões regulados, para marcar a sua presença como um novo ícone para a cidade (Fig. 032), através da sua “identidade distintiva”

(LIBESKIND, 2009). Apesar da presença constante do olhar profundo para o contexto, no caso do projeto para o MIS/RJ, esse olhar pareceu distanciado, contido nos pontos turísticos, na arquitetura de Niemeyer, na música de Carmem Miranda, apenas lugares e personalidades reconhecidos internacionalmente. As questões cotidianas, as dinâmicas características do lugar, hábitos culturais, enfim, o conhecimento do cotidiano das pessoas comuns não foi mencionado, tudo se reduziu a abstração topológica de pontos turísticos na matriz.

2.1.2.1. MATRIZ DE ECOS

O projeto do MIS/RJ tem origem no contexto, especificamente na matriz. O lugar é o motivo para a geração de uma matriz arbitrária que conforma o edifício retirando do objeto a sua origem. Um jogo gramático que se configura a partir de sintaxes geradas por pontos relevantes para a imagem da cidade e sua formação geográfica, que tornam o Rio de Janeiro uma cidade particular e reconhecida internacionalmente. A imagem síntese da abordagem do contexto (Fig. 033) é uma espécie de mapeamento desses pontos sobre uma imagem da Carmem Miranda que, na interpretação do autor, simboliza a tradição musical brasileira e parte do seu passado cultural em exposição permanente no museu. Esse mapeamento é composto de um croqui do edifício no contexto geográfico e uma lista de parâmetros do projeto, onde são elencados: o museu como *Nexus*, a geometria das montanhas e do mar, a escala da vizinhança, e alguns parâmetros elencados: ícone único, diversão e movimento/eco. São traçados também os

primeiros eixos que compõem a matriz e também se relacionam aos pontos turísticos apresentados em mapa anterior como: o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar, o Maracanã, a Candelária, a Catedral do Rio de Janeiro, o Jockey Club e o aeroporto.

O projeto tem também como premissa, expressada no edital, ser uma “expressão do lugar”. Os primeiros três eixos da matriz tem origem na topografia do entorno, são eixos que atravessam o terreno a partir do Morro

033

FIGURA 033: CROQUI E MAPEAMENTO DO CONTEXTO. DO PROJETO PARA O MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA O MIS/RJ.

034

036

FIGURA 034: CROQUI DO ESTUDO DOS VETORES/ECOS DO PROJETO PARA O MIS/RJ.

FIGURA 036: CROQUI DOS TRÊS EIXOS GERADORES HORIZONTAIS.

035

Dois Irmãos, do Cristo Redentor e Pão de Açúcar (Fig. 036) a partir do plano horizontal. Os demais eixos, definidos pelo autor como *ecos do lugar* ou *vetores eco*, vão se configurando a partir das alturas desses mesmos marcos topográficos (Fig. 034) e vão se somando a outras relações geométricas como: os ecos das montanhas – linhas tangentes a topografia em diversos níveis – os ecos do mar, da terra e configuram uma matriz complexa e única (Fig. 035) que define a forma do edifício, derivada de planos formados por esses vetores. Os ecos definem também os vetores contrários, que estabelecem as subtrações do volume, vazios que possibilitam as trocas de luz e som, assim como as trocas visuais entre interior e exterior (Fig. 037).

A matriz se configura como um instrumento instável que não define espaço, tempo ou dimensão e gera espacialidades arbitrarias. É relacional por estabelecer conexões associadas a sua posição no lugar e é também singular por ser gerada pelos elementos específicos

FIGURA 035: MATRIZ GERADORA DO PROJETO

FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA O MIS/RJ

FIGURA 037: CROQUI DO CORTE A PARTIR DOS VETORES/ECOS DO PROJETO PARA O MIS/RJ.
 FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA O MIS/RJ

do lugar. É um elemento impuro e mediado que se fundamenta no lugar enquanto espaço físico, real, mas gera um objeto sem origem, um lugar *outro*. Um lugar entre a sua presença física e a simulação, entre a abstração dos vetores e a presença física real do contexto urbano e natural.

Diller, Scofidio e Renfro propõem um mapeamento através da curadoria da vista, relacionam programa, dinâmicas e possibilidades visuais, incluindo o homem e o lugar real, ainda que mediado. A proposta de Libeskind, ao contrário, evidencia a sua negação, assim como, a presença real da história e do lugar, tudo se torna ficção. Diferente de outros projetos do autor, as camadas sobrepostas e os eixos ecos defendidos em memorial e na apresentação do projeto não podem ser percebidos visual ou sensitivamente, como acontece no

Museu Judaico de Berlim. Ao defender uma abordagem metafórica, segundo sua teoria e método particulares, e a partir da noção de metáfora como uma forma de estabelecer analogia, ainda que de forma não literal, o autor se compromete a estabelecer uma relação. No caso do Museu Judaico de Berlim, a relação se estabelece com a memória, no caso do Museu de Arte de Denver com a dinâmica e a formação geográfica, no caso do MIS/RJ essa relação parece estar direcionada à imagem globalizada do país. O memorial do projeto direciona a esse entendimento quando elenca como qualidades do museu, “ser jovem, aventureiro e sustentável, como o Brasil” e ao usar pontos turísticos como referência da matriz. O autor tenta ainda estabelecer uma relação com a temática do MIS/RJ através da proposição das aberturas da fachada como “olhos e ouvidos” do Rio de Janeiro.

2.1.2.2. NEXUS

Na Criação de Adão de Michelangelo, os dedos estendidos criam uma inacreditável densidade no espaço que proporciona uma conexão através da infusão da vida dos dois membros. Essa é a ambição do Nexus. (LIBESKIND, 2000, p. 132).

A ideia de Libeskind de museu como *Nexus* parte da sua observação do afresco *A Criação de Adão* (1511) de Michelangelo (1475 – 1564), especificamente da densa conexão entre os dois, gerada pelo ato espiritual de dar vida a Adão, uma densidade que não é física e se estabelece a partir de uma ação não explicitamente figurada. Ao mesmo tempo, a criação é um espelho do criador, uma figura simétrica que simboliza o ato de gerar vida a uma forma semelhante e ao mesmo tempo inversa. São esses dois pontos que Libeskind transporta conceitualmente para os seus projetos: a ideia de uma estreita ligação com a cidade, expressa de

FIGURA 038: A CRIAÇÃO DE ADÃO
 FONTE: [HTTP://PT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/A_CRIAÇÃO_DE_ADÃO](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Criação_de_Adão)



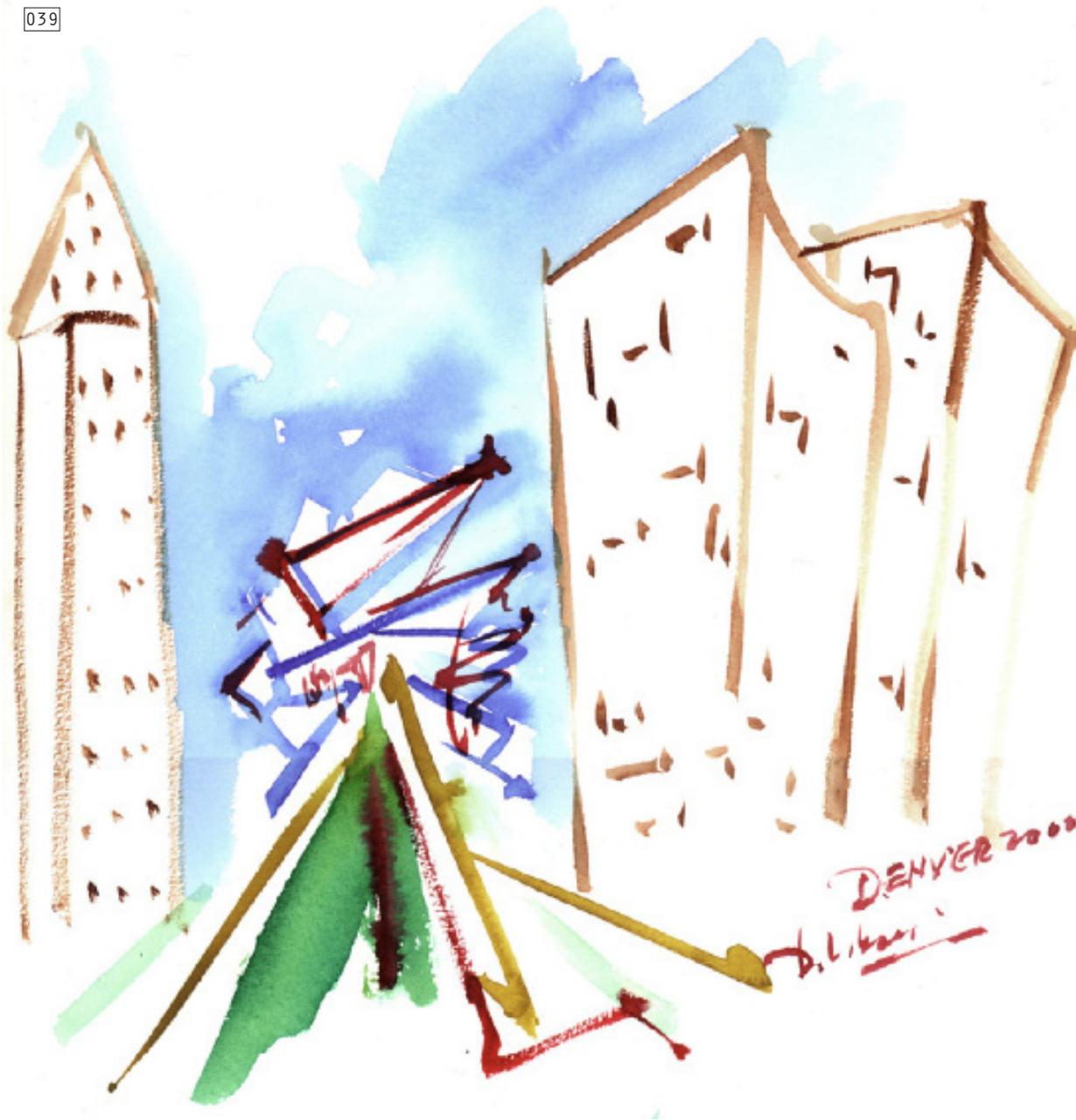


FIGURA 039: CROQUI DO DENVER ART MUSEUM.
LIBESKIND, DANIEL. DANIEL LIBESKIND: THE SPACE OF ENCOUNTER. NOVA YORK: UNIVERSE, 2000. P. 133.

forma metafórica, e a sua configuração a sua própria semelhança, uma forma fragmentada, atemporal que mantém o seu caráter dinâmico e instável e estabelece conexão com seus acontecimentos. Ao mesmo tempo, se destaca como um ícone que tem uma relação de contraste, uma renovação do lugar. A ideia propõe uma interseção de opostos que conformam a densidade, como a contextualização e a definição da sua identidade, o remembramento e a renovação, a escala da vizinhança e a escala da cidade.

Essa ideia se aplica ao projeto de ampliação do *Museu de Arte de Denver* (2006) um projeto situado em uma área de articulação do centro da cidade com uma área nova e se integra a um conjunto de espaços públicos, dinamizando a vida urbana do lugar. A forma do edifício, na visão do autor, se remete às montanhas rochosas e os cristais característicos do lugar a partir de formas geradas por eixos diagonais que criam extremidades pontiagudas e utiliza em parte do edifício, materiais locais, presentes nos edifícios do entorno. Ao mesmo tempo, cria uma forma destoante do contexto. Uma de suas faces se volta para o bairro e entrelaça sua dinâmica ao contexto existente a partir de um cruzamento de eixos de circulação, ao mesmo tempo em que estabelece um ícone que cria uma nova identidade para o lugar, acentuando a sua dualidade. O edifício concentra em si conexões de circulação, de elevações visuais e ações que se sobrepõem e criam uma densidade que conecta o edifício à cidade em diversos níveis.

No projeto para o MIS/RJ essa ideia também é aplicada, no entanto as diferenças contextuais tornam sua aplicação bastante simplificada. O terreno proposto está situado em um bairro bastante adensado, que não apresenta outros equipamentos culturais ou de



FIGURA 040: PROJETO PARA O MIS/RJ. | FONTE: MEMORIAL DO PROJETO PARA O MIS/RJ.

tal escala, que estabeleçam relações. Está localizado em uma esquina, em meio a edificações e quarteirões homogêneos e densos que tem como principal dinâmica, a conexão com a praia à frente do terreno ou uma conexão secundária com a rua ao fundo. A ideia de Nexus nesse projeto se reduz à sua aplicação como uma dualidade entre a forma contrastante do edifício em relação ao entorno. A configuração volumétrica do museu se dá a partir de quatro blocos agrupados de

forma arbitrária que reproduzem a escala e a forma dos edifícios da vizinhança, remetidas em cada bloco, distorcendo a sua forma regular (Fig. 040). A densidade formada pela sobreposição das conexões é virtual e abstrata, formada pela sobreposição de seus vetores ou ecos, mas não é sentida na experiência por não se relacionar com as ações e atividades do edifício, assim como não se relacionam com a vivência urbana e suas dinâmicas de fluxo, como acontece no Museu de Denver.

041

2.1.2.3. INTERIOR X EXTERIOR NO MIS/RJ

A proposta para o MIS/RJ parte de uma visão abstrata do contexto que, ao contrário de outros projetos do arquiteto, não mantém relação entre a espacialidade interior e a configuração volumétrica exterior. A forma se organiza através de um grupamento de blocos distorcidos que configuram um limite rígido entre o espaço externo e o interno com grandes rasgos pontuais na face que se volta para a praia. O edifício apresenta uma clara relação frente e fundo, localizando seus acessos principais na face frontal e lateral. O fundo do edifício concentra as áreas de apoio e os acessos de funcionários e serviços e impede a circulação de pedestres entre as ruas (Fig.041). Essa relação é tão evidente, que a fachada posterior não aparece em nenhum dos desenhos apresentados. A abertura criada para o acesso principal é definida por um grande pano de vidro que pretende minimizar o caráter fechado e rígido do edifício no pavimento térreo através de uma abertura que conecte o espaço interno com o espaço aberto do calçadão da praia. Essa área é proposta como uma praça com uso de mesas, como nos restaurantes do entorno. Essa proposição cria um espaço desconexo, um conjunto de mesas que não se relaciona com o corpo do edifício e sua forma, associado ao hall de entrada, mas não diretamente ao café que dinamizaria mais efetivamente seu uso, posicionado na lateral do edifício.

FIGURA 041: PLANTA BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO DO PROJETO PARA O MIS/RJ.

042

No interior do edifício, há poucos espaços de transição, conformando ambientes fechados que se comunicam

FIGURA 042: IMAGEM DO INTERIOR DO PROJETO PARA O MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL DO PROJETO PARA O MIS/RJ.

com o exterior a partir dos grandes rasgos irregulares e permitem uma visão neutra da paisagem. Não há mediação por peles, enquadramentos da paisagem ou a definição de promenades. As aberturas que, frequentemente em seus projetos, geram efeitos de luz no interior, marcam ausências e simbolismos, nesse projeto não apresentam um papel relevante, na percepção do conceito, na definição da forma ou na marcação dos vetores. A vivência em si parece ser um aspecto pouco abordado neste projeto, que se reflete nos pouquíssimos desenhos que retratam o interior do edifício ou que se configuram a partir da posição do observador. Apesar do espaço interior ainda se configurar como um espaço (a)perspectivo, o uso de grandes aberturas aleatórias para o exterior e a configuração de grandes ambientes, contínuos visualmente, retiram do espaço o caráter labiríntico e de multiplicação do espaço e da forma.

A definição do edifício a partir de uma única camada gerada pela matriz configurada pelo contexto, exclui do edifício o seu caráter de estar entre textos, sua ficção. O edifício deixa de ser uma narrativa e passa a ser um resultado da abstração do lugar, que nem apresenta um significado, nem se configura como um elemento mediado. O edifício é também proposto como um farol através de feixes de luz coloridas que irradiariam das aberturas, como focos de luz irradiando dos rasgos, como também aplicar projeções em sua fachada expandindo o alcance do museu (Fig. 43). Essa ideia teria também como objetivo, ser um incentivo à visita através da exposição de temáticas do museu, que acentuariam o alcance do seu efeito icônico e o seu caráter popular.

043

FIGURA 043: FACHADA COM PROJEÇÕES DO PROJETO PARA O MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA O MIS/RJ.



FIGURA 044: PROJETO PARA O MIS/RJ COM O CONTEXTO.
FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA O MIS/RJ.

045

2.1.3. ESTRATÉGIA FORMAL

A forma para Libeskind não tem valor em si, expressa a memória do lugar e inscreve a sua narrativa, tendo o autor já decretado a sua morte em face do nascimento do espaço real. Sua obra é extensa, mas seu método se configura constantemente a partir de um conjunto variado de instrumentos pré-estabelecidos que variam de acordo com a situação. O projeto para o MIS/RJ aplica alguns desses métodos, mas os resultados não parecem ter a mesma força. O projeto remete a sua forma ao chapéu de frutas da Carmem Miranda e sobrepõe duas narrativas: (1) uma partitura musical; (2) o texto do livro *Signantia Quase Coelum* (1979) de Haroldo de Campos (1929-2003). As narrativas são atravessadas por mais duas camadas, a matriz do contexto e as linhas acrescentadas das questões qualitativas do projeto que parecem configurar as suas recorrentes *muse lines*. Há poucas explicações sobre a aplicação da partitura musical no projeto e das *muse lines* que parecem agregar as dualidades relativas à temática cultural e à ideia de *Nexus*. A ausência de um texto/memorial explicativo mais profundo do projeto torna difícil a compreensão de certos posicionamentos, que não se esclarecem nos tópicos apresentados na apresentação do projeto.

O texto de Haroldo de Campos, inscrito no projeto, é um poema concreto escolhido não ao acaso, mas por se fundamentar em ideias alinhadas ao pensamento de Libeskind. A obra de Haroldo de Campos não é somente uma narrativa, mas um poema em que seu espaço é necessariamente um tempo, um texto aberto, livre de signos, cada palavra é também outra, além “de uma topologia cujos limites cartográficos estão dados na página” (BARBOSA, 1979, p. 11). Sua leitura demanda

FIGURA 045: CROQUI DO PROJETO PARA O MIS/RJ SOBRE A PARTITURA MUSICAL.
 FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA O MIS/RJ

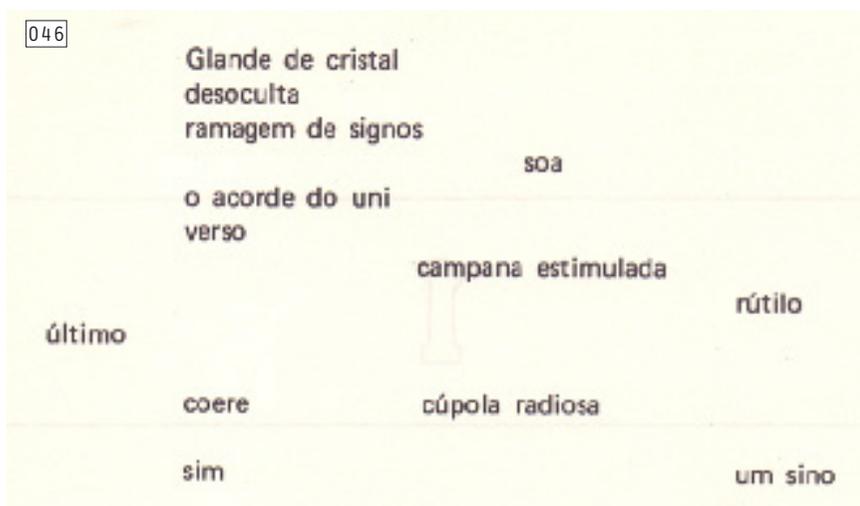


FIGURA 046: TEXTO DO LIVRO SIGNANTIA QUASE COELUM
 FONTE: CAMPOS, HAROLDO. SIGNANTIA QUASE COELUM. SÃO PAULO: PERSPECTIVA, 1979. P. 29

releituras que vão transformando a significação do texto e seu entendimento parcial, assim como acontece com a arquitetura de Libeskind. O texto em questão propõe uma linguagem que aborda a temporalidade, não somente a partir das releituras, mas inscreve o tempo na forma e no espaço próprio do texto (Fig. 046), um espaço definido e finito. A sobreposição do texto à volumetria do edifício define as suas aberturas, no entanto a literalidade de sua forma definida não inscreve uma metáfora, mas de fato, posiciona, molda as suas aberturas (Fig. 047).

A defesa da linguagem do projeto também não se mostra muito clara, durante a apresentação do projeto, o autor defende o museu de “faces angulosas” como uma negação à tipologia da caixa (GRUNOW, 2009, s.p.), da forma estável, ortogonal que define um espaço finito, mas não esclarece a sua pertinência no contexto, justificando a postura no fato de suas propostas “terem sempre ideias urbanas fortes”. Por outro lado, a aplicação das distorções nessa proposta não dissocia completamente o volume de formas geométricas regulares, como o autor propõe em outros projetos. A composição volumétrica permite a identificação dos distintos blocos, onde os volumes podem

ser lidos. Essa leitura evidencia a configuração dos blocos em faces opostas quase paralelas. Essa configuração poderia ser abordada como uma postura de dualidade em relação ao conjunto edificado do contexto, como uma reinterpretação dos blocos regulares.

A análise das plantas torna evidente a dissociação entre o volume e a espacialidade interna, configurada através de necessidades físicas dos ambientes, apesar de buscar seguir alguns alinhamentos da irregularidade da fachada, nem sempre possíveis. Assim como muitos projetos contemporâneos, é a superfície envoltória do edifício que lhe confere identidade, funcionando como um envoltório. As ideias e conceitos explorados e defendidos pelo autor se inscrevem apenas na superfície do edifício. A ênfase dada ao aspecto aparente também se reforça pelo tratamento diferenciado dado às distintas faces do edifício que privilegia as faces frontal e lateral e cria uma grande empena cega ao fundo. Esse aspecto se acentua com a observação do sistema estrutural, uma aproximação do sistema dominó que se compõe de uma sucessão de planos horizontais paralelos, atravessados por pilares contínuos (Fig. 048).

Na distribuição do espaço interno, nota-se ainda o posicionamento de uma caixa vertical ao fundo, um prisma que concentra as circulações verticais e áreas de apoio, tornando a fachada de fundo cega e repetindo a solução apresentada em diversas propostas para o MIS/RJ. A divisão entre os blocos, notada na volumetria, não se remete à divisão do espaço interno que, em alguns pavimentos se torna um espaço contínuo sem divisões (Fig. 049), em outros apresenta um desenho independente do traçado do volume (Fig. 050 e 051). A continuidade presente em diversos ambientes do projeto configura uma espacialidade que pode ser apreendida com facilidade, acentuada por grandes aberturas que não multiplicam o espaço e a realidade, mas ao contrário configuram um espaço de iluminação homogênea.

O programa se distribui a partir das áreas concentração das áreas de conveniência no pavimento térreo, área

FIGURA 047: FACHADA DO PROJETO PARA O MIS/RJ COM A SOBREPOSIÇÃO DO TEXTO.

FIGURA 048: ESQUEMA ESTRUTURAL DO PROJETO PARA O MIS/RJ. FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA O MIS/RJ.

049

de pesquisa e administração nos pavimentos acima, áreas de exposição nos pavimentos intermediários e área de restaurante e piano bar nos pavimentos mais altos (Fig. 52). A organização diverge da maioria das propostas que concentra as áreas de exposição com maior uso público aproximadas do pavimento térreo a fim de facilitar a acessibilidade. O programa, neste projeto não tem relação com a forma do edifício ou às suas aberturas. A circulação vertical se concentra ao fundo do edifício (Fig. 53) e são ainda usadas escadas de uso público nos pavimentos de maior circulação – exposições e restaurante – um elemento único, uma escada contínua, sobreposta em todos os pavimentos .

* * *

O projeto apresentado por Libeskind parece se afastar de suas demais obras, como uma aplicação simplificada e esvaziada de seus propósitos, uma repetição de sua linguagem e método projetual, sem a devida adaptação crítica à situação.

FIGURA 049: PLANTA BAIXA DO SEGUNDO PAVIMENTO DO PROJETO PARA O MIS/RJ.
FIGURA 050: PLANTA BAIXA DO QUINTO PAVIMENTO DO PROJETO PARA O MIS/RJ.
FIGURA 051: PLANTA BAIXA DO PRIMEIRO PAVIMENTO DO PROJETO PARA O MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA O MIS/RJ.

050

051

A conceituação do projeto apresenta justificativas que não são esclarecidas na apresentação da proposta, assim como, não se expressam na configuração do edifício, seja como forma em si ou na configuração de sua espacialidade. A expressão do contexto também não é apreendida no edifício como propõe o autor, assim como a “valorização da sensibilidade” (GRUNOW, 2009, s.p.), que demandaria um conhecimento também sensível do contexto como um todo.

052

O autor procede a uma interpretação metafórica do contexto através da inscrição dos traços do lugar, entendidos como das relações matriciais originadas dos pontos turísticos do Rio de Janeiro, no objeto arquitetônico. Esse recurso é recorrente na sua obra e se apoia na adaptação particular do discurso de Peter Eisenman e John Hejduk. Um olhar da sua obra através do seu discurso teórico se torna quase inevitável pelo fato do autor afirmá-lo como justificativa conceitual do projeto, inclusive se referindo a outras obras próprias. Os argumentos para a sua aplicação são: estabelecer uma relação não literal com o contexto que seja percebida através da espacialidade, estabelecer uma espacialidade aperspectiva e se estabelecer como uma ficção. O entendimento do museu como *Nexus*, assim como a construção de uma metáfora intensa demandaria um conhecimento mais profundo do lugar, sua histórica, cultura e das atividades e dinâmicas locais. Dos argumentos, apenas o fato de se tornar uma ficção parece coerente, especialmente pela sua eloquente defesa da concepção do MIS/RJ como um ícone internacional, incentivada também pelo edital do concurso. O ícone é interpretado como uma “identidade distintiva” do entorno, como em muitas interpretações contemporâneas e, nesse sentido, torna coerente a ideia de estabelecer uma ficção.

053

FIGURA 052: ESQUEMA DE DISTRIBUIÇÃO DO PROGRAMA.
FIGURA 053: CIRCULAÇÃO VERTICAL DO PROJETO PARA O MIS/RJ. FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DE LIBESKIND PARA O MIS/RJ.

2.2 DILLER, SCOFIDIO E RENFRO

É preciso colocar o mundo no sujeito, a fim de que o sujeito seja para o mundo (DELEUZE, 1991, p. 51).

Criam uma espécie de membrana perceptiva que mapeia “fora de nós” o que não poderíamos imaginar – não pela nossa presença com a conotada representação, ou mesmo um guia, mas por um scanning para as contradições, lapsos e oclusões que nos previnem de receber alguma perspectiva na situação além do imediato momento “coisificado” e seus anexos ideológicos. (HAYS, 2002, p.133).

A obra de Diller, Scofidio e Renfro é ampla, passa por instalações, videoarte, cenografia, experiências que foram construindo sua maneira de propor a espacialidade. A obra não é vista como um objeto, mas como um dispositivo mediador que distorce a percepção da realidade a partir de sobreposições e variações no enquadramento, técnicas usadas no cinema e na arte contemporânea. Tem como finalidade a produção imanente do espaço e seu contexto, de forma operativa, estabelecida apenas por relações e não por pensamentos, ideologias ou memórias. Sua prática se alinha às linhas de pensamento pós-estruturalistas, à valorização do acontecimento, da construção do pensamento a partir do tempo imediato e da concepção formal através de uma lógica operativa, que aborda o projeto a partir de um agenciamento dos condicionantes.

Esse posicionamento se torna explícito em duas publicações de 1994, *Back to the Front: Tourisms of War*, que usa como referencia a obra *Bunker Archeology* de Paul Virilio e faz uma crítica à reconstrução da história através das estratégias de ocupação dos lugares fundamentadas na prática turística e na resignificação dos lugares de memória (INCERTI, 2007). A publicação de *Flesh: Architectural Probes* esclarece seu embate com a proposta da arquitetura moderna, sintetizada pelos autores a partir da sua interpretação simplificada, associada à dualidade cartesiana e à ideia de espaço funcionalizado. Em contraposição, propõem que um espaço que se relaciona com suas atividades, com um corpo que não tem estrutura fixa (DELEUZE, 1992), é um lugar de inscrições transitórias e a arquitetura, como uma operação performática que associa a sua configuração

formal às suas dinâmicas. Os autores buscam, também, ampliar o campo da arquitetura a partir da ideia de que tudo pode ser arquitetura, propondo outras espacialidades e a dissolução dos objetos em elementos híbridos, sempre mediados (BETSKY, 2003).

A prática e o discurso desse escritório carregam consigo suas experiências, afiliações e parcerias, de modo que a análise do projeto do MIS/RJ se mostra associada à sua trajetória, ideias derivadas das suas práticas em outros campos, do discurso de alguns arquitetos e métodos de concepção desenvolvidos em parcerias. Desse modo, outras obras também serão abordadas a fim de evidenciar o modo de aproximação do projeto neste estudo de caso, assim como algumas estratégias de aproximação do projeto.

O escritório Diller, Scofidio e Renfro, tem formação inicial com somente dois de seus componentes, Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio. Ambos têm uma forte ligação com o ambiente universitário da Cooper Union. O escritório se estabelece no fim da década de 70, momento em que a escola se mostra bastante associada à produção teórica conhecida como “arquitetura de papel”, fruto do declínio econômico na década de 70. O posicionamento da escola em relação à arquitetura, “considerada uma disciplina autônoma, divergente de suas implicações profissionais e do mercado, vistas como corruptivas” (INCERTI, 2007), incentivava uma ampliação do seu campo a partir de outras disciplinas. Seus interesses incorreram à uma vasta produção artística sob diversos formatos como cenografia, video-instalações, intervenções que terão forte interferência sobre a sua obra arquitetônica. Apesar de divergirem de algumas ideias difundidas pela escola, Diller e Scofidio encontraram no meio acadêmico um lugar para discussão e experimentação.

A produção arquitetônica veio posteriormente, no final da década de 90, quando também se associa ao escritório Charles Renfro. Apesar de já trabalharem com algumas abordagens associadas à produção de Deleuze e Guattari, é ele que vai abordar explicitamente a noção de *corpo sem órgãos*, abordada mais a frente neste capítulo, um texto publicado em 2009 no livro “Art School: (Propositions for the 21st Century)” a respeito do *Eyebeam Museum*, que fundamenta também a estratégia formal usada no projeto do MIS/RJ. O discurso teórico do escritório se alinha com algumas proposições de Eisenman sobre a dobra, à produção de Koolhaas e outros escritórios alinhados com pensamento pós-estruturalista abordados neste capítulo. Suas propostas têm um caráter experimental e interativo, resultado da busca por uma espacialidade ampliada, associada a uma ideia de mundo em que o real não pode ser apreendido por ultrapassar nossas pré-concepções.

A proposta para o MIS/RJ, assim como outras, evidencia uma interpretação da realidade alinhada com alguns discursos contemporâneos e processos de projeto, fundamentados nas teorias pós-estruturalistas que abordam o projeto de forma operativa. Mesmo que sob um olhar formalista possam aparentar superficialidade e gratuidade formal, um olhar mais aprofundado pode revelar alguns recursos de aproximação do projeto interessantes. Esta equipe, diferente de algumas aqui abordadas, não apresenta um método projetual único, mas algumas possibilidades que podem ser aplicadas individualmente ou em conjunto. A experimentação dos recursos para abordagem projetual são frequentes e refletem a sua busca por abordagens coerentes ao seu discurso.

2.2.1. CONSTRUÇÃO DA ABORDAGEM PROJETUAL

2.2.1.1. CONTEXTO E PRODUÇÃO ARTÍSTICA

No contexto da produção inicial de Diller e Scofidio, início da década de 80, a arte era interpretada como um campo aberto que possibilitava trabalhos não convencionais, vista como uma válvula de escape da visão comercial do mercado da arquitetura. Tinha foco no ato criativo do fazer e não no produto final como forma material, ou seja, no processo (INCERTI et al, 2007). Montaner, no livro *As Formas do Século XX*, aborda essa produção artística como *formas da ação*, correntes críticas radicais da estrutura tradicional da arte, linguagem, sociedade, “uma inversão da prioridade tradicional: o ato passou a primar sobre o objeto” (MONTANER, 2002, p. 136).

As relações estabelecidas entre dispositivo/instalação, espectador e lugar ampliam a dimensão da arte, expandindo o processo de interação, através das ideias de happening^[35] e a performance^[36] que enfatizam a ação em si.

Os limites tradicionais, presentes entre disciplinas artísticas, são rompidos, suas manifestações mesclam fotografia e pintura, arquitetura e teatro, mídia virtual e tradicional. No fim da década de 70 se apresentam algumas correntes para novas formas de arte visual: *Land Art/site-specific art* – intervenções temporárias em áreas

[35] A tradução literal do termo original, Happening é acontecimento ou evento que seria a utilização livre de qualquer mídia, a não-intencionalidade, pode ser considerada uma postura ou um recurso da arte pela arte (associada também a contra-cultura) e “funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes” (COHEN, 2011, p.44).

[36] “A partir da década de 70, vai-se partir para experiências mais sofisticadas e conceituais (...) que irão, para isso, incorporar tecnologia e incrementar o resultado estético” (COHEN, 2011, p.44). É uma linguagem de experimentação, se identifica com o anarquismo por não tem uma finalidade ou expectativa em relação a mídia ou ao público, é a arte pela arte com o objetivo de intervir no espectador.

livres que se relacionam com o lugar, *Arte Processual e Conceitual* – o foco é no processo e não no resultado formal ou no objeto, *Performance* – ampliação dos limites da experiência física e sensorial de forma empírica, *Body Art* – uso do corpo como obra ou parte dela, *Arte Povera* – apresentação da realidade e não a sua representação. (ARAÚJO, 2005). Em diversos momentos, as obras de Diller e Scofidio, se alinham a essas manifestações.

As primeiras obras de Diller e Scofidio são trabalhos para obras de teatro experimental do grupo *Creation Production Company*^[37] que se associam conceitualmente com a produção artística da época, operando como instalações dinâmicas que se adaptam ao ambiente. A espacialidade produzida pelos elementos cenográficos se modifica no decorrer das cenas, como nos casos de *The American Mysteris* (1984) e *The Memory Theatre of Giulio Camillo* (1986). Essas obras não se apresentam como composições ou objetos fechados, mas como formações instáveis que desfazem limites entre objeto e acontecimento. A forma se apresenta como um princípio ativo, não é o efeito de uma composição (estética formalista), vai além de sua forma material, são como situações construídas (BOURRIAUD, 2009).

Na década de 80, a disseminação tecnológica através da fotografia, vídeo e jogos interativos, informática, provoca alguns questionamentos como o caráter híbrido desse cotidiano permeado pela virtualidade. Donna Haraway, professora de história da consciência na *Universidade da*

Califórnia, aborda a fusão da cibernética e o organismo – a ideia do *cyborg*, um híbrido que desfaz a dualidade homem máquina. Myron Krueger, artista digital americano, estuda as relações espaciais entre homem e máquina, focando a questão na realidade virtual. A ideia de uma materialidade expandida vai se disseminando nas práticas artísticas que inserem em suas obras manipulações tecnológicas que geram sensações físicas e novos significados para a experiência artística. Essas abordagens não tiram a substância do corpo como no *ciberespaço*, não há uma dissolução da realidade, mas uma mescla entre real e virtual.

Essas manifestações não criam uma nova realidade ou ideologia, mas apresentam universos possíveis dentro da realidade existente, onde a partida para a obra é a relação entre pessoa e objeto, o encontro^[38]. Esse processo não apresenta uma origem, sentido ou finalidade, toma como questão a contingência do mundo e apresenta novas formas de apreender coisas cotidianas, “se insere no tecido social, sem se inspirar nele” (BOURRIAUD, 2009, p. 21). Uma reconstrução da realidade que contrapõe real e manipulado, situações cotidianas distorcidas ou manipuladas como no cinema ou fotografia. A interatividade não é uma ideia nova, mas sim o fato de não ser vista como artifício teórico, representativo ou como coadjuvante, é o ponto de partida e de chegada. Uma utopia do cotidiano subjetivo.

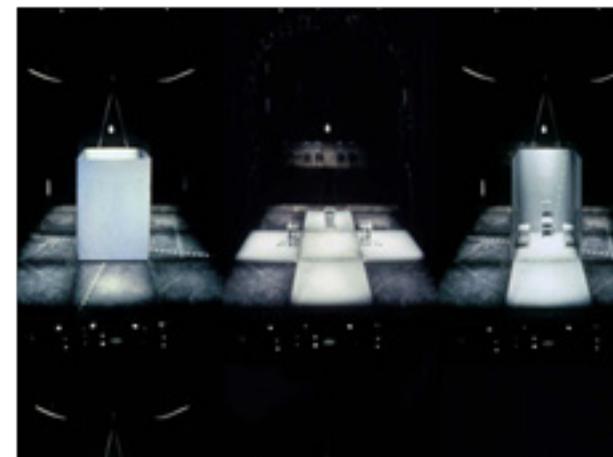


FIG.054 : AMERICAN MISTERIES
FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/).

[37] Companhia nova-iorquina fundada em 1977 que tem como proposta trabalhar a partir de formas inovativas de teatro através da linguagem, da música e interseções com manifestações artísticas de modo geral. <http://www.creationproduction.org/who.htm>

[38] A noção de encontro na abordagem de Deleuze (1988), encontro com as coisas, como modo de cultivar, criar cultura, um agenciamento que depende também do contexto.

2.2.1.2. EFEITOS ESPECIAIS

The Rotary Notary (A Delay in Glass) é uma obra importante na trajetória desse escritório por ser a primeira obra a abordar algumas questões como: a reconstrução do espaço perspectivo e a idéia de distorção da realidade – que se tornarão constates em suas obras posteriores, quase como uma marca. Como muitas manifestações artísticas do período, esta obra se associa às ideias de espaço e tempo, da expansão do campo a partir de intervenções tecnológicas, na distorção da realidade e da perspectiva, da forma não figurativa e de obra aberta. Mais especificamente, se relaciona com a obra *Grande Vidro* – citada no nome da obra –, o uso do espelho como elemento que transforma a realidade, a ideia de reflexão e a inserção do tempo (ARGAN, 1993).

A obra de Diller e Scofidio é uma instalação para um espetáculo do grupo *Creative Production* que usa espelhos

rotativos semitransparentes, embaçam o foco da imagem refletida e permitem que a plateia veja o espetáculo por diversos ângulos diferentes. Essa estratégia é utilizada devido ao formato do teatro e a impossibilidade do espectador circular em torno do espetáculo, é uma maneira de distorcer a perspectiva tradicional e inserir o espectador na obra. A interação do espectador é um fator importante, um ponto característico na prática artística contemporânea, levantada por David Sperling (2011) que ressalta a posição “entre” do espectador em relação à obra e não mais a frontalidade como na pintura ou ao redor como na escultura.

Essa temática também aparece nas práticas literárias e no cinema. Daney (1992)^[39] afirma que “toda forma é um rosto que nos olha” é dinâmica, se dá entre tempo e espaço, pressupõe um diálogo. Jean-Luc Godard, cineasta franco-suíço, toma como base a dialética, a interação entre observador e obra é um ponto de partida, pensar no *como* será vista a cena passa a ser um ponto importante na concepção da obra. A obra não carrega conceitos, não é representativa, mas faz pensar, insere o observador entre as interseções de imagens, desfazendo a linearidade do tempo, o que Deleuze (1985) chamou de “método entre”^[40]. A nova abordagem do tempo nas práticas artísticas é uma questão recorrente também na obra de Diller, Scofidio e Renfro.

[39] C.f. “E toda ‘forma’ é um rosto que nos olha. É por isso que eu nunca acreditei – mesmo se os temesse – naqueles que, desde o cineclubes do colégio, destruíam com uma voz cheia de condescendência esses pobres loucos – e loucas – de ‘formalistas’, culpados de preferir ao ‘conteúdo’ dos filmes o prazer de sua ‘forma’. Só aquele que mira cedo demais sobre a violência formal terminará sabendo – mas é preciso uma vida, a sua própria – em que essa violência, também, tem um ‘conteúdo’. E o momento virá sempre cedo demais para que ele morra curado, tendo dado em troca o enigma das figuras singulares de sua história pelas banalidades do ‘cinema-reflexo-da-sociedade’ e outras questões graves e necessariamente sem resposta. A forma é desejo, o conteúdo é somente a tela quando nós não estamos mais dentro dela” (DANEY, 1992, p.220).

Em suas obras, o espelho é um artifício recorrente, que funciona como um mediador de dois tempos e mundos diferentes, o real e o virtual, vistos simultaneamente mesclados a projeções de vídeos que se integram aos movimentos dos artistas. A distorção da perspectiva também traz outro fator importante na prática artística contemporânea e na obra da dupla, a exibição da quarta dimensão: o tempo, a partir do movimento dos atores mesclado aos seus reflexos e à movimentação dos espelhos, como um sistema de posições diferenciadas relacionadas aos diferentes tempos da obra. “... a forma já não é o resultado da ação artística, mas radica no desejo, na ação corporal e no fluir do tempo.

O tempo da crítica radical é o tempo da ação: impaciente e transigente, violento e furioso” (MONTANER, 2002, p. 132). Essa interpretação do tempo, já abordada por Ignasi Solá-Morales no texto *De La autonomia a ló intempestivo* (1995d), a partir da noção deleuziana de acontecimento. No texto *Liquid Architecture* (1998), do mesmo autor, a noção de tempo se refere à ideia de Henri Bergson de tempo como *duração*, onde tempo e espaço são simultâneos, configurados por múltiplas durações sobrepostas, abordado no seu livro *O Pensamento e o Movente*, 2006. A obra é interativa, portanto também é transitiva, não nega ou deprecia a visualidade, ao contrário, tira partido dela para explorar outros pontos de vista. Relativiza, mas é uma experiência temporal, imediatista e instantânea, como um acontecimento (BOURRIAUD, 2009).

Nessa obra, os objetos se localizam no espaço tridimensional e são ordenadas para estabelecer movimento, eixos de visão e fixação. A distorção da perspectiva a partir de novos ângulos e projeções retira a visualidade do espaço pelos eixos tradicionais os distorcendo, misturando objetos reais e virtuais, transformando sua imagem, fazendo aparecer e desaparecer, uma reinvenção do espaço perspectivo ou uma invenção do espaço (a)perspectivo. O alvo do trabalho é o eixo invisível que corre para a imagem, o eixo de projeção que não conecta ponto de vista com ponto de fuga, fica suspenso em um espaço próprio que nem é do sujeito, nem do objeto. A obra resumida a “nada além de pura projeção” (INCERTI et al, 2007, p. 09), como um meta-projeto.

Uma espacialidade que se recusa a se manter estável, que encena uma visão de mundo na constituição do espaço, um mundo que não pode ser posto em perspectiva porque não é relativo ou representativo, mas inconstante. “O mundo é tão infinitamente distante e desconhecido ou tão infinitamente próximo e familiar que não pode ser visto de onde você está. Nem te ver desaparecer” (INCERTI et al. p. 09). A obra não se dirige ao sujeito como um foco, mas estabelece relações múltiplas, variáveis que podem alcançá-lo dependendo da posição de cada um, portanto da situação e forma como interação.

[40] C.f. “É o método do entre, ‘entre duas imagens’, que conjura todo cinema do Um. É o método do E, “isso e então aquilo”, que conjura todo cinema do Ser = é. Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira (Six fois deux). O todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens (DELEUZE, 1985, p. 235).



FIG.055 : THE ROTARY NOTARY (A DELAY IN GLASS)
 FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/).

The Rotary Notary (a delay in glass) é a primeira obra de Diller e Scofidio a utilizar o vídeo, a mídia é usada como um método sintático na obra, um instrumento de expressão artística, é generativo e não representa nada. Não tem finalidade de eficiência, funciona como um material ativo a ser manipulado como parte do projeto, como a luz ou a água, com funções abertas que criam efeitos especiais, realidades visíveis associadas a intenções. “A tecnologia não produz nada que já não exista, simplesmente deformam/reformulam a vista existente pelo deslocamento visual e temporal, as tecnologias são incorporadas como performance”, afirma Ashley Shafer (2002, p. 98) no texto *Designing Inefficiencies* sobre a obra dos autores. A mídia evidencia a manipulação do tempo e o caráter (a)perspectivo do espaço produzido, expande a materialidade.

Incerti et al (2007) tratam essa questão como uma *função ciliar*, comparando a prática de Diller e Scofidio ao funcionamento do músculo ciliar do olho, responsável pela lente de distorção, o foco – acontecimentos que a arquitetura abriga – e o afastamento – questões sociais e culturais de contexto que permeiam a situação. A *função ciliar* seria um ato crítico, de modo a abordar a multiplicidade de forças do mundo contemporâneo na produção do espaço e seus acontecimentos a partir de uma “recalibragem criativa”. Para Diller, “arquitetura é uma máquina de efeitos especiais. As coisas são óbvias, ficamos cegos por serem tão familiares que nós não as vemos. Tipo de trabalho em que todos compartilham um tipo de niilismo produtivo para criar certo efeito especial. Isso é quase nada ou está próximo a nada, interferência em um mundo onde andamos sonâmbulos”^[41]. Os efeitos especiais têm como meta colocar em questão

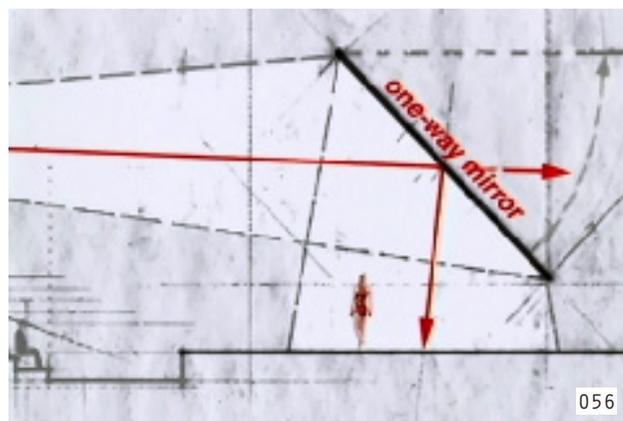


FIG. 056 : MOVING TARGET
 FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/)

alguns pontos da realidade contemporânea, distorce-la, evidenciando diferentes modos de ver, novas relações que insiram o espectador e o façam agir, saindo do estado sorumbático.

A obra comentada é significativa por abordar algumas questões que irão se mostrar em outras obras associadas à cenografia, assim como na produção da espacialidade de diversos edifícios projetados pela equipe, inclusive no projeto para o novo MIS/RJ. Essa obra marca o posicionamento da dupla e o seu modo de abordar o espaço, uma espécie de assinatura que não se associa a uma iconografia ou estilo, mas um meta-signo como aponta Michael Hays (2002, p. 130) no texto *Scanning* que aborda alguns recursos utilizados pelos autores, como: (1) a invenção do espaço (a)perspectivo; (2) a ideia de que o sujeito e o objeto não se encontram, mas são deslocados, postos em movimento e traduzidos, trocam de lugar entre si; (3) a arquitetura como promotora de efeitos especiais no espaço.

Moving Target (1996) é uma instalação para um espetáculo de dança elaborada em parceria com Charleroi Danses. Novamente a obra usa um espelho, semitransparente rotativo, suspenso, que funciona também como um projetor. O elemento embaça o foco da imagem refletida e permite que a plateia veja o espetáculo por ângulos diferentes, que vão se modificando no decorrer do espetáculo. O dispositivo interrompe a cena, interferindo na visão frontal, mostra uma perspectiva que não pertence ao ângulo de visão da plateia. Projeções de vídeos também são usadas contra o espelho e refletidas no chão se mesclando aos movimentos do espetáculo, a dança acontece no espaço do vídeo. Espaço híbrido se

[41] DILLER, Elizabeth. Em apresentação no programa TEDTalks: Construindo Maravilhas, 1ª Temporada, Episódio 06

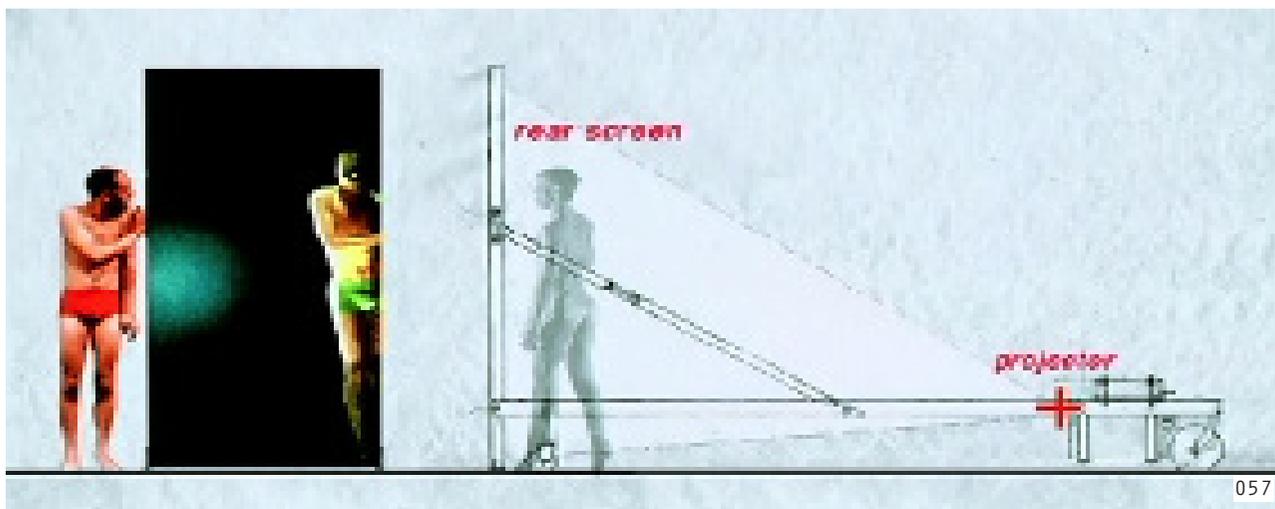


FIG. 057 : EJM1: A MEN WALKING AT ORDINARY SPEED

FIG. 058 : EJM2: INERTIA

FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/),

compõe da interação de temporalidades, o tempo da ação em decorrência e o tempo das imagens projetadas. O movimento projetado de imagens pré-gravadas de dançarinos faz parte e se entrelaça ao movimento dos atores. O espaço é um suporte para o evento que expõe seu artifício.

EJM1: *A Men Walking at Ordinary Speed* e EJM2: *Inertia* (1998) são obras elaboradas em parceria com Charleroi/ Danses e Ballet Opera de Lyon que seguem a linha dos anteriores variando o modo de aplicação do dispositivo. Em EJM1, são utilizadas telas de projeção móveis com imagens pré-gravadas de dançarinos que se deslocam no decorrer do espetáculo. Os dançarinos interagem com as telas e os atos gravados, ambos fazem parte da coreografia, o real e o virtual se mesclam, não há hierarquia ou limite de onde termina uma coisa e começa a outra.

Em EJM2, é utilizada uma tela grande, única que se desloca do fundo para frente e permite não somente

que se projetem imagens que se mesclam ao espetáculo, como também, que em alguns momentos, os dançarinos se posicionem atrás da tela, espaço e tela estão continuamente trocando de papel, assim como imagem real e virtual, dançarino e projeção. A tecnologia não é usada de forma representativa, não é somente um dispositivo aplicado, ela é também acontecimento, participa da percepção da ação e da espacialidade.

No projeto do MIS/RJ a distorção da perspectiva se dá pela irregularidade dos percursos no edifício e a descontinuidade do espaço. O uso de planos inclinados nos fechamentos e a própria ideia da dobra configuram um espaço multifacetado que hora cria planos contínuos de visão pelo uso de transparências e vazios, mezaninos, hora fecha o campo de visão para enquadramentos. Segundo Gronsdanic (2012, p. 183), o edifício se configura como um labirinto de espelhos onde visitante e edifício criam uma relação simbiótica que mantém o mecanismo do museu em movimento. A forma do edifício se relaciona à experiência visual, entrelaça espaço e tempo.

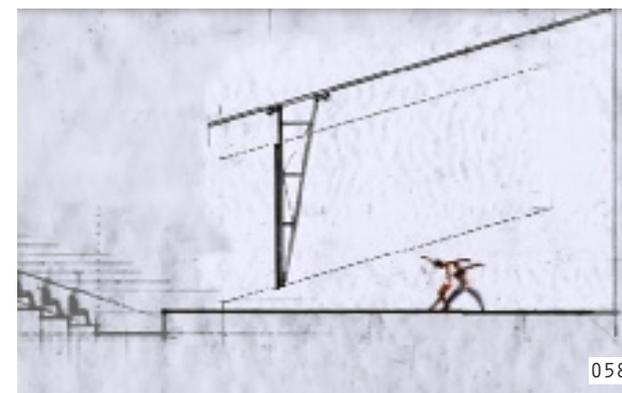




FIG. 059 : INTERIOR DO MIS/RJ

FONTE: [HTTP://CONCURSOSDEPROJETO.ORG/2009/08/11/DILLER-SCOFIDIO-MIS-RJ/](http://CONCURSOSDEPROJETO.ORG/2009/08/11/DILLER-SCOFIDIO-MIS-RJ/)

A experiência é multitemporal, o tempo da ação, dos acontecimentos sincrônicos, como já apontaram Rafael Moneo(1999) e Ignasi Solá-Morales (1995d).

As transparências funcionam como as telas de projeção citadas nas obras anteriores, misturando os acontecimentos de um ou mais ambientes, assim como o interior ao exterior, são peles, interfaces de trocas visuais e de efeitos perceptivos de luz, som e movimentos. A forma se constrói de dentro para fora, a partir de relações visuais do espectador de dentro do edifício, essas relações definem planos de fechamento, percursos e vãos internos. A transparência conecta espaço e contexto, criando uma zona de interferência entre espacialidades. A espacialidade não se constitui exclusivamente de matéria, mas dos fluxos, da visibilidade, da luz, da projeção virtual, dos diversos tempos presentes na obra.

As obras de Diller, Scofidio e Renfro operam como obras abertas, dispositivos que colocam em relação diversos fatores, não tem intenção de representação, mas uma lógica operativa, por isso não se limitam ao espaço físico em si do edifício, mas se relacionam com acontecimentos no sentido mais amplo da palavra. A construção da espacialidade está relacionada à performance, é a dinâmica do espaço que define as relações que o compõe junto às relações que estabelece com o contexto.

2.2.2. RELAÇÃO COM O CONTEXTO

2.2.2.1. DISPLAY

As obras de Diller, Scofidio e Renfro abordam continuamente a questão do *display*, apontada por Aaron Betsky no texto *Display Engineers* (2003), que seria a exibição do que será e do que não será visto, seja pelo seu posicionamento crítico às práticas cotidianas ou pela forma de construir a espacialidade e suas relações com contexto. Para Aaron Betsky (2002, p. 23), “mais do que um império de signos, vivemos hoje em um reino de exibição”, uma cultura mais superficial, associada não à substância ou ao significado das coisas, mas à sua forma de se apresentar. O *display* se associa ao controle, pressupõe estrutura, planejamento e evidencia uma interpretação, uma forma pré-estabelecida de se expor, esse seria o ponto central da cultura contemporânea. Essa estrutura quase sempre é invisível nesse mundo de superfícies, o ponto crítico da equipe é justamente articular essa estrutura e revelar o mecanismo desse controle nas suas obras.

O cotidiano da vida, o modo de ver o mundo está inscrito na arquitetura, um mundo que é instável, não pode ser posto em perspectiva ou ser representado. Sua obra, portanto não se pode dizer iconográfica, não representa nada, apenas evidencia um modo de expor o contexto, seja em relação às práticas cotidianas ou ao contexto físico. A forma de estabelecer relações com contexto urbano evidencia, em suas obras, o seu posicionamento crítico. A arquitetura seria mais que um produto, um meio de colocar em questão certos pontos através da experiência no espaço. Aproximam-se dos recursos modernos que colocavam em prática técnicas da Gestalt, não com uma finalidade educativa, mas questionadora. Não ignoram ou rompem regras estabelecidas, como também não impõem novas, mas as tomam como um problema a ser abordado e questionado no projeto.

2.2.2.2. **PROMENADE AMPLIADA**

O edifício do MIS/RJ funciona como um *display*, uma superfície de exibição de imagens a partir da ideia da *promenade ampliada*, mas aplica essa ideia interferindo no modo de ver como aponta Edward Dimenberg (2013, p. 07). Diferente de Le Corbusier (2000) que usa o percurso para evidenciar a composição, a distribuição a partir de eixos; de Frank Lloyd Wright que cria uma relação de hierarquia evidenciando a importância de determinado ambiente; ou de Oscar Niemeyer que cria, na Catedral de Brasília, um contraste entre os lugares para uma chegada dramática no ambiente principal através da escala e incidência da luz. Diller, Scofidio e Renfro, no MIS/RI, usam o percurso para estabelecer relações descontínuas entre ambientes e interior/exterior, variações de escala e dimensão e distorções entre eixos de visão e do espaço para criar uma desordem regulada. A questão sensorial e cinética do espaço é para esses autores parte integral do projeto (INCERTI et al, 2007).

O contexto é o ponto de partida e de chegada, visto junto às suas práticas. Para os autores do projeto, o museu é um espelho da cidade que reflete o passado, presente e aponta os caminhos futuros, um elemento de interface entre às práticas cotidianas e a produção cultural exposta no museu. Veem a cidade como um lugar de beleza cênica associada a paisagens naturais. Reconhecem a Praia de Copacabana como um lugar democrático que

“unifica a cidade e seu povo, um misturador social”^[42], além de um lugar de exposição individual do corpo e espetáculo, promovido pelos eventos, como o Ano Novo, que aglomeram milhões de pessoas. Para os autores, o MIS/RJ é um museu sobre a cidade, sobre a sua face mais real que é o cotidiano urbano, vivenciado nas ruas, nas práticas cotidianas, esse seria o artefato mais importante do museu, um edifício para observar de um novo modo a cidade, transformar a “vista clássica do cartão postal da cidade superexposta”^[43].

O conceito principal do projeto é a continuidade do calçadão de Copacabana, mais especificamente associada ao seu fluxo através de uma rampa/escada que vai do térreo ao último pavimento do edifício, uma fita de circulação vertical contínua que dá forma ao edifício, compondo sua fachada principal. Para os autores, a rampa de acesso é uma espécie de Boulevard vertical que é também um lugar de interação com a paisagem, devolvida à população – antes somente vista de locais privados. É um elemento intermediário de transição entre o interior e o exterior do edifício, uma interface. A ideia de *promenade* não é uma nova, mas sua aplicação neste projeto tem como meta promover uma nova forma de ver, onde paisagem e interior se mostram conectados a partir de um deslocamento da perspectiva. A forma do espaço configura e controla o percurso do visitante.

A *promenade* captura o elemento chave da praia – um espaço de movimento público – a pé, de bicicleta e de automóvel. O edifício é concebido como uma extensão do Boulevard, esticado verticalmente no museu. (...) O

edifício herda o DNA de Burle Marx, mas radicalmente reorienta a sua superfície pública para cima em uma espessa fachada para o museu. A sequência da circulação vertical conecta a rua com os programas de entretenimento da edificação (DILLER; SCOFIDIO e RENFRO, 2009, s.p.)^[44].

A ideia da continuidade que se mostra do uso da fita remete a uma fluidez no movimento e na ação, mas não na visualidade. Esta é dosada pela espacialidade do edifício, pela configuração dos percursos e dos planos de fechamento, pelo material aplicado aos fechamentos que em momentos permitem ver, outros não, em outros ver amplamente, outros em pequenos enquadramentos. Todo o projeto se fundamenta na ideia de ver e não ver, na dosagem das possibilidades visuais e seu controle, tema amplamente trabalhado da obra desses autores.

Não há aqui uma ideia nova, mas a reinterpretação de um artifício associada à interpretação do tempo e à configuração do espaço. A relação entre espaço e tempo na arquitetura moderna se remete à busca da exatidão, do rigor, de controle da arbitrariedade (MAHFUZ, 2004) para a concepção do espaço como clara estrutura de relações formais (PIÑON, 2006). Esse controle, muitas vezes, é associado à aplicação de princípios de ordem (CHING, 1979) que estruturam forma e espaço, regulando também a experiência. Ao interpretar o tempo como acontecimento ou como duração, forma e tempo são abordados simultaneamente e apreendidos através de descontinuidades espaciais arbitrárias. O foco não está na manipulação do objeto, mas do movimento.

^[42] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

^[43] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

^[44] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

2.2.2.3. VER E NÃO VER

Além de se relacionar com as práticas das artes plásticas, a obra de Diller e Scofidio se relaciona também com o cinema, especialmente sobre a ideia de montagem e sequencialidade dos acontecimentos no espaço, uma espécie de controle do que se vê, o que não se vê e como se vê, produzidas pelo espaço e seus elementos constituintes. Usam como referência a obra de Alfred Hitchcock, trocam a ideia do choque visual pelo constante suspense (INCERTI et al, 2007). Mais especificamente, a ideia de exibir o espaço e seu contexto de forma fragmentada através do percurso no espaço e a ideia de ambientes caóticos que confundem

a percepção da realidade, também usados por Bernard Tschumi para enfatizar a experiência dos acontecimentos (MONTANER, 2002). Uma ideia que usa como base a imagem-tempo, apreendida em fragmentos que nos fazem pensar, construir a história e não receber uma versão pronta, o observador não apenas reage, mas constrói a sua imagem^[45].

“No lugar da câmera de monitoramento, ou panorâmica, ou edição, DS + R empregam janelas, paredes e telas para gerenciar a continuidade e sequencialidade e criar novas realidades através da justaposição” (DIMENBERG, 2013, P. 06). A ideia de justaposição de imagens se relaciona à obra de Jean-Luc Godard, ao que Deleuze chamou de “método entre”^[46] que nos insere entre duas situações e modifica a nossa percepção do todo, que já não é mais um, mas vários, multiplicados pelas nossas construções da percepção. Uma aplicação na arquitetura do modo de operar de *sets* de cinema que usa a repetição temporária, *shots* longos e curtos, mudanças de ponto de vista, foco e distanciamento, estratégias que variam de acordo com as cenas em que se trabalha, ou o que se deseja exibir em cada enquadramento, “é uma exibição de si mesmo que está à mostra” (BETSKY, 2002, p. 28) um edifício que se torna também um dispositivo de exibição e revela seus mecanismos.

Arquitetura, espacialidade interna e contexto estão um no outro e se mostram de forma estratégica, na ação de circular no espaço e perceber suas relações a partir de

[45] Essa questão é abordada por Gilles Deleuze como uma “ruptura sensório-motora” causada pela apreensão de algo que não é esperado ou reconhecível no mundo e cria um choque na consciência (DELEUZE, 1985, p. 220).

[46] C. f. Entre duas ações e conseqüentemente, duas apreensões e sensações que rompe a fronteira entre uma coisa e outra e modifica toda a percepção, como aponta Gilles Deleuze, “É o método do entre, ‘entre duas imagens’, que conjura todo cinema do Um. É o método do E, ‘isso e então aquilo’, que conjura todo cinema do Ser = é” (DELEUZE, 1985, p. 235).



FIG. 060: IMAGEM JUSTAPOSTA DA VISTA E TELA DE PROJEÇÃO, ESTUDO PARA O PROJETO SLOW HOUSE. FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/), ACESSO EM ABR 2013.

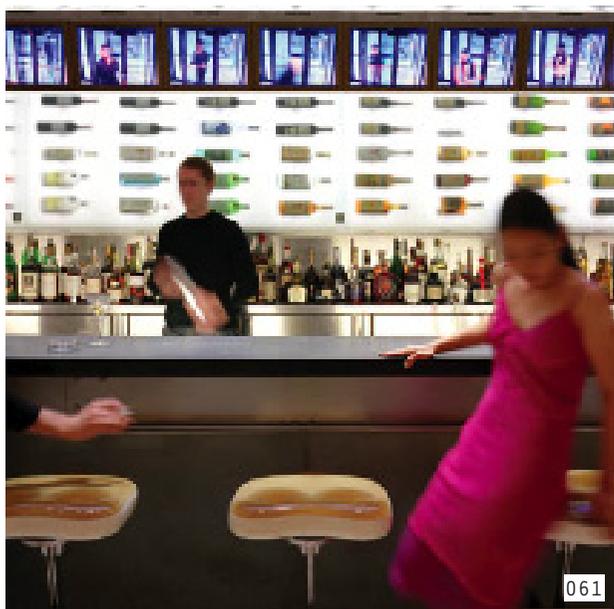


FIG. 061: FOTO DO INTERIOR DE BRASSERIE COM AS TELAS DE PROJEÇÃO DAS IMAGENS DA ENTRADA. FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/), ACESSO EM ABR 2013.

uma exibição distorcida. Essa estratégia se mostra em suas obras de três formas: (1) a partir do uso de telas que mostram imagens em tempo real; (2) do controle dos planos de visão, variando ângulos abertos e fechados e (3) a partir de elementos vazados, vidros lenticulares que deformam a visão do exterior. Essas estratégias se relacionam à ideia de uma *paralaxe espaço temporal* (SHARFFER, 2002, p.100), seria um desvio ótico que transforma a visão do objeto e sua relação com seu contexto a partir da variação de posição do observador no espaço, distorcendo também a percepção do tempo. O edifício se torna controlador das experiências visuais do visitante, o espaço produzido não é contínuo, assim como o tempo. No projeto do MIS/RJ esse efeito é notado na configuração de espaços e percursos não lineares que expandem, reduzem e direcionam o campo de visão.

2.2.2.4. MONTAGEM E SEQUENCIALIDADE

A exibição da situação é produzida como no cinema, como montagens que dissecam o tempo e o espaço e determinam planos de visão (*shots*). O campo de visão se abre a grandes planos, se fecha e cria *flashes*, mostra, esconde, transforma o exterior, enfatiza relações dentro/fora (DIMENBERG, 2013). Esse efeito está relacionado à configuração formal descontínua do espaço e à configuração de percursos arbitrários. O observador está sempre sendo lembrado do seu ponto de vista e do seu deslocamento no tempo. Grandes panos de vidro criam o efeito de um longo *shot*, uma continuidade visual entre dois ambientes, os entrelaça. Pequenas aberturas no espaço criam suspense para o percurso,

uma dramatização do espaço. As sobreposições criam desvios^[47], uma percepção sincrônica que permite novas construções de pensamento.

O projeto não construído *Slow House* (1991), tem como principal questão o modo de ver a paisagem. Além de um grande pano de vidro, chamado de *picture window*, o projeto utiliza diversas telas que mostram outros ângulos da paisagem, como janelas virtuais de diferentes versões do exterior. Paisagem real e virtual podem ser vistas juntas, uma ideia de realidade duplicada e justaposta. O enquadramento é deslocado, de modo que o que se vê no monitor, jamais poderia estar associado à sua posição real no espaço, ponto de fuga e ponto de vista do observador ficam desalinhados, como em obras cenográficas e na paralaxe. O horizonte se mostra desalinhado, múltiplo e faz com que o observador perca sua referência de posição no espaço. O tempo é posto em questão pelo deslocamento da visão e pelas imagens gravadas que podem mostrar a paisagem em um tempo diferente do real.

Em *Brasserie* (2000), fig. 61), projeto de reforma de um restaurante em um edifício revestido de vidro, projetado por James Stirling, panos de vidro translúcido foram substituídos por vidros foscos que impedem a visão do exterior, invertendo a situação original. Telas localizadas acima do bar recriam as transparências das janelas, mostram as pessoas ao entrar no ambiente e a rua, reformuladas em imagens embaçadas. A tela recria a relação com a rua de forma virtual, retira do material essa condição. O espaço deixa de ser um contínuo interior e exterior e passa a operar sobreposições que exibem não somente o tempo em decorrência, mas imagens gravadas. Esse projeto traz pela primeira vez

[47] Que seriam como eixos de fuga que impedem o reconhecimento das coisas e fazem a nossa mente contruir a imagem (DELEUZE, 1990).

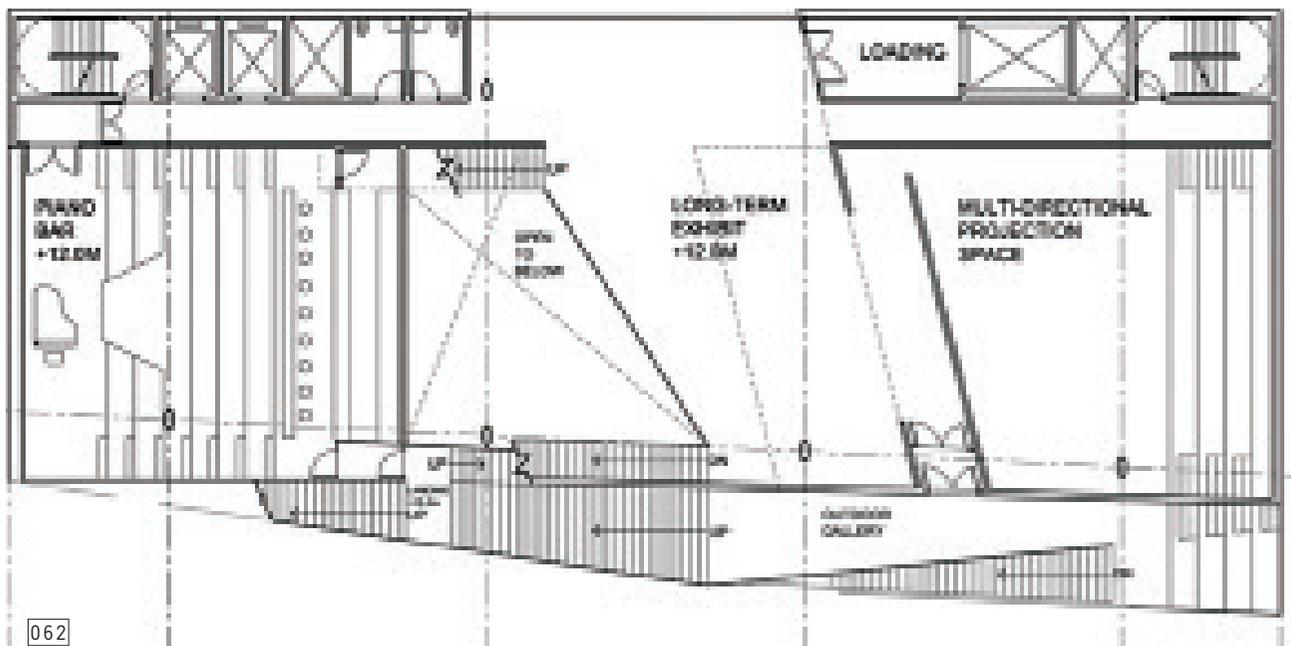


FIG.062 : PLANTA BAIXA DO 3º PAVIMENTO DO MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

FIG.063 : INTERIOR DO MIS/RJ

FONTE: [HTTP://ARCOMWEB.COM.BR/PROJETODESIGN/ARQUITETURA/DILLER-SCOFIDIO-RENFRO-MUSEU-RIO-16-03-2011](http://arcomweb.com.br/projetodesign/arquitetura/diller-scofidio-renfro-museu-rio-16-03-2011)

o uso da dobra como composição plástica, elemento que apresenta funções diferenciadas: é um elemento estrutural, é uma espécie de forro, é também assento. A dobra surge como elemento compositivo em diversos projetos e será mais explorada posteriormente.

No projeto do MIS/RJ, são aplicadas algumas destas estratégias. A forma e a disposição dos planos de fechamento posicionados em ângulos inclinados criam um espaço multifacetado. Superfícies opacas a partir de planos inclinados fecham e abrem o ângulo de visão possibilitando surpresas e enquadramentos. Superfícies transparentes, planos sem fechamento e rasgos nos planos criam continuidades visuais como os longos shots, refletem e permitem ver acontecimentos e movimentos como nas suas primeiras obras cenográficas, gerando variedades visuais. O uso de espelhos refletem enquadramentos da paisagem para dentro do ambiente

que são mesclados à vista natural da praia. Novamente o tempo se torna múltiplo e o espaço perde a hierarquia, podendo-se transitar e “trocar” de um espaço ao outro por diferentes elementos de conexão, ou vivenciar acontecimentos de diversos ambientes ao mesmo tempo, assim como o tempo real e o virtual.

A fachada principal é coberta por uma pele vazada que cria um efeito lenticular, possibilita a visão do exterior somente do ponto de vista perpendicular. Ao caminhar, o visitante somente consegue ver fragmentos da paisagem que vão se modificando com o decorrer do percurso – se associa à temporalidade. O uso da pele controla a entrada da luz e o que se pode e o que não se pode ver, obriga o visitante a ver a paisagem a partir de fragmentos, exceto na sua cobertura. Ambos, interior e exterior se expandem um em direção ao outro, interagem, os limites do espaço físico se tornam tênues. O visitante está a todo



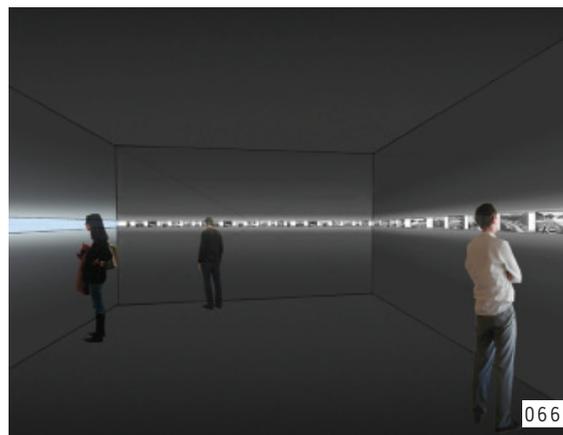


FIG.064 : INTERIOR MIS/RJ.
 FIG.065 : SALA DE EXPOSIÇÃO MIS/RJ.
 FIG.066 : ESCADA NO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO PROJETO PARA O MIS/RJ; [HTTP://ARCOWEB.COM.BR/PROJETODESIGN/ARQUITETURA/DILLER-SCOFIDIO-RENFRO-MUSEU-RIO-16-03-2011](http://ARCOWEB.COM.BR/PROJETODESIGN/ARQUITETURA/DILLER-SCOFIDIO-RENFRO-MUSEU-RIO-16-03-2011)

tempo dentro e fora, experimentando sempre diferentes espaços simultaneamente. Por outro lado, a paisagem vista em fragmentos permite um olhar mais apurado de cada parte do entorno e cada percurso cria uma experiência diferente.

Através de estratégias de enquadramento, a fachada leste do edifício se torna curadora do ponto de vista para o visitante se movendo através da sequência de galeria. O ponto de vista é ligado e desligado, é lentamente dispensado em pequenas doses. A pele da fachada é perfurada com pequenas aberturas, orientada para um determinado foco, mudando progressivamente de rua para a praia, para uma parede de uma edificação, para o mar e para o céu, produzindo um efeito lenticular. (...) Andar ao lado desta superfície e “scanear” a visão aguça o ato de olhar. Isso quebra a imagem, focando a atenção sobre o detalhe da cidade como artefato físico e cultural. O panorama só é percebido em sua totalidade através da experiência de percorrer o edifício da calçada ao telhado (DILLER, SCOFIDIO e RENFRO, 2009, s.p.)^[48].

No café, a fachada de vidro translúcido é misturada a telas de projeção que alternam imagem de pontos da cidade (Fig.067), justapondo imagens reais e virtuais. Uma experiência como a do projeto de *Slow House* em maior escala que muda a ideia de uma visão plena, panorâmica, óbvia, por uma paisagem contaminada por outros tempos, acontecimentos e pelo virtual. Mais uma vez o exterior é visto em fragmentos, somente no terraço se pode ter uma visão plena, sem manipulação ou distorção da paisagem. As diversas telas configuram também uma malha, funcionando como uma tela que

[48] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 2009.



FIG.067 : CAFÉ DO MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL DO PROJETO PARA O MIS/RJ.

filtra a imagem do exterior. O espaço apresenta um tênue limite, permitindo ver através, mas não de modo explícito, funcionam como membranas, de modo que o usuário vê o exterior quase sempre mediado, está sempre “entre” o dentro e o fora, aqui e ali.

A visibilidade é um ponto chave na obra de Diller, Scofidio e Renfro, o controle estabelecido pela espacialidade está associado à ideia de dissociação do que é reconhecível. O processo de transformar o espaço em um ambiente (a)perspectivo, o deslocamento do ponto de vista do

observador, a deformação da realidade por distorção ou sobreposição são processos que desfazem os laços do observador com o que é conhecido por ele pela memória^[49] e o deixa livre para criar suas construções. De modo contrário, o enquadramento de pontos específicos, a visão plena, livre de efeitos, permite associações com pontos de referência conhecidos, nos conectam de volta ao lugar. Tais estratégias dependem de como o edifício e seus ambientes se relacionam ao lugar e seus pontos de referência.

[49] Para Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997), a memória conecta aquilo que está sendo visto a algo já visto, a uma lembrança que traz o reconhecimento, o devir seria, nesse sentido, uma “anti-memória”.

2.2.2.5. SCANNING

A relação com o contexto, após algumas experiências, se mostra muitas vezes como um ponto de partida para os trabalhos de Diller, Scofidio e Renfro apresentando um método claro, evidenciado na conceituação de diversos de seus projetos, o *scanning*. O objeto arquitetônico em si é abordado como um *scanner*, um elemento que esquadrinha seu entorno para estabelecer relações, um instrumento de “cartografia social”. Seria como fazer um mapeamento^[50], um levantamento com caráter instável, aberto, performático, ou seja, que se relaciona

a interesses situacionais, relativos e contextuais e não a ideais estáveis. Para Renfro^[51], “arquitetura é construção, tudo é base/tábua de encontros, espaço para colocar junto todas as coisas”.

A lógica formativa é vista como intrínseca ao objeto e sua arquitetura, porém com causa e efeito extrínsecos diretamente associados à forma de se relacionar com contexto, uma “dialética da desfuncionalização do aparato arquitetônico” (HAYS, 2002, p. 130). *Scannear* seria despir o extrínseco, as estruturas ideológicas que contaminam o intrínseco para estabelecer novos conceitos relacionados à situação específica de cada projeto, ao *background* de outras experiências e ao contexto. Uma ideia associada à noção de *corpo sem órgãos*^[52] de Deleuze, e apontada por Charles Renfro (2009) como um corpo livre de funções pré-estabelecidas que as constrói e reconstrói de acordo com a situação, um edifício que configura sua forma, distribui seu programa de acordo com as atividades que abriga, contexto onde se insere, relacionando forma, dinâmica e lugar.

O processo de *scannear* funciona como uma varredura da paisagem que produz um *inventário de suspeita*, como aponta Michael Hays no texto *Scanners* (2002,

^[50] Para Gilles Deleuze e Felix Guatari (1995) o mapa é flexível e pode ser sempre renovado e adaptado e é particular a uma determinada situação “Um mapa é uma questão de performance”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, v. 01, p.21).

^[51] Entrevista disponível em <http://www.archdaily.com/379535/ad-interviews-charles-renfro/> Acesso em 06/06/2012.

^[52] Na visão de Deleuze e Guatari, não são os órgãos (ou as funções) que dão vida ao corpo, mas a forma como eles se relacionam e fazem o corpo funcionar em distintos meios e situações que vão modificando o seu funcionamento. “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, v. 03, p.21).

p. 133) que aborda esse recurso particular da equipe, apontado como um registro em superfície de elementos capturados de uma situação ou problema que se destaquem (Fig.068). O contexto é analisado segundo as suas potencialidades, a relação com a paisagem, sua topografia, no caso do projeto para o MIS/RJ, alguns pontos de referência como o Pão de Açúcar, Morro dos Cabritos e a vista para o mar de Copacabana a fim de estabelecer conexões com o edifício. Esse processo amplia o campo de abrangência do projeto associando as questões funcionais e programáticas aos elementos do contexto que são exteriores ao edifício em si. A

sintaxe do edifício, sua estrutura formal, parte da análise e síntese do lugar. Como em um processo em que se reconhece os dados, processa a realidade contextual e opera sobre ela. O procedimento é de um diagrama gerativo que agencia os distintos condicionantes e irá gerar a distribuição dos ambientes do programa e a sua configuração formal.

O estudo de implantação e o partido do projeto partem desta análise, que define possibilidades visuais e relações a serem estabelecidas entre contexto e edifício visando à valorização da paisagem e acidentes topográficos,

068

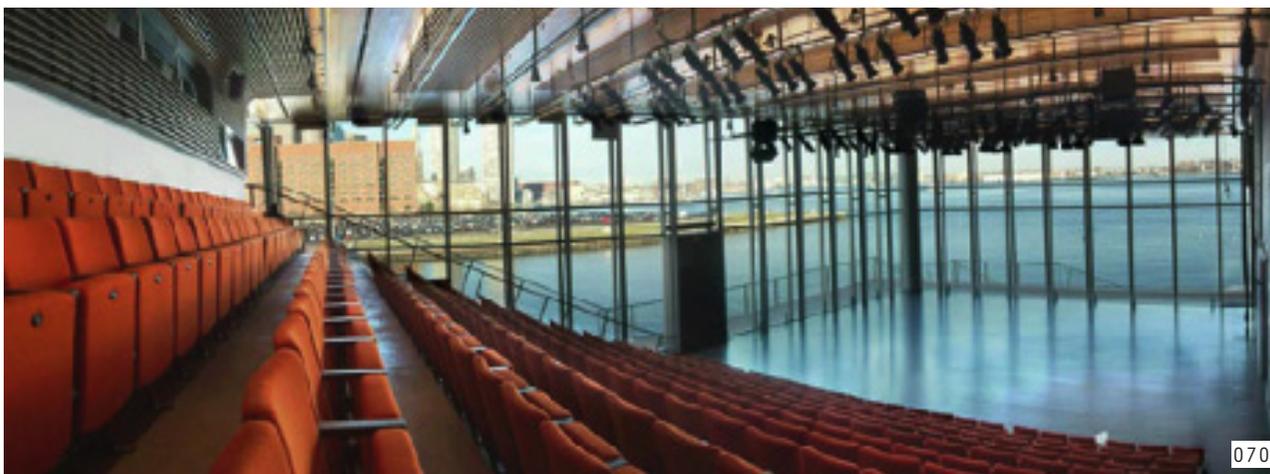
FIG. 068: : ESTUDO DO CONTEXTO PARA O PROJETO DO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL PARA O MIS/RJ.

vistos como elementos de beleza cênica pelos autores. A fachada principal, face pública do edifício, se volta para a praia e do terraço se tem a visão de 360º da paisagem. Uma imagem panorâmica da praia, do ponto de vista do terreno, é a base para a definição do posicionamento dos principais ambientes do programa, as galerias, a partir das possibilidades visuais de cada um dos pontos (Fig.069). Uma ação estratégica sobre o programa, por meio de uma espécie de “geometria de posição” dos acontecimentos/atividades no espaço e contexto que define os processos de situar e desterritorializar.

A obra espacializa as relações entre objeto e lugar e estabelece conexões entre os acontecimentos no edifício e os do exterior. A concepção e o seu processo se adaptam à situação, são também performáticos e não compositivos ou associados à uma linguagem ou ideologia. Não se fixam na forma ou na fórmula, mas se desenvolvem por um processo, uma espécie de síntese de dados para indicar conexões. Estabelece relações entre elementos específicos que juntos articulam a estrutura do edifício a partir da paisagem scaneada. Como afirma Jeffrey Kipnis no texto *Towards a New Architecture*: “Ao invés de reforçar os modos dominantes no lugar, afiliações amplificam organizações suprimidas ou menores que operam no lugar, assim, reconfiguram o contexto em uma nova coerência. Porque elas conectam disjuntos” (2004, p. 61). A situação é a causa do projeto, ela define as conexões e seu modo de exibição, alinhados ao contexto.

No *Institute of Contemporary Art* (2006), o espaço da arquitetura negocia entre o foco da paisagem local (o píer de Boston) e o foco fechado no seu ambiente interno, o lugar é administrado pelo edifício em diferentes formas.



O edifício se organiza através das possibilidades de visão, o que conceitua o projeto e organiza a distribuição do seu programa, associando as atividades do interior com as possibilidades e o modo de ver a paisagem como no projeto do MIS/RJ. O percurso no edifício traz variações espaciais relacionadas a diferentes pontos de vista, controla a visibilidade.

A entrada se faz por um ambiente mais comprido e fechado, o fluxo vertical pelos elevadores cria um enquadramento pelo seu fechamento em vidro. Nas áreas de exposição, o ambiente é neutro, fechado por paredes opacas, a paisagem só é vista através de pequenas aberturas para circulação, fechadas com vidros lenticulares. Esse material de fechamento distorce a visibilidade permitindo que a paisagem seja vista somente por fragmentos. “A ideia é ter a visão perseguindo você de forma que a visão se abra à medida que se caminhasse”^[53]. No teatro a visibilidade pode ser regulada desde o fechamento ou abertura total.

Na mediateca o espaço edita a paisagem a partir de uma grande moldura: o mar.

O projeto não executado para a instalação *Aros Sky Space* opera dentro da mesma metodologia. Situada na cobertura do Aros Kunstmuseum que permite uma visão de 360º da cidade, a instalação. Sua forma é configurada a partir do controle da visibilidade da paisagem. Não se estabelece como uma torre que apresenta um caráter estável, mas um dispositivo de visão, como uma espécie de “periscópio urbano”. A forma do edifício define algumas possibilidades visuais a partir de dois lados chanfrados. O lado com chanfro para cima define a visibilidade do céu e o chanfro para baixo a visibilidade do cotidiano urbano, contrariando a visão panorâmica clássica. Os outros dois lados fechados recebem projeções de imagens da cidade, panorâmicas da cidade que podem ser exibidas em tempo real ou não, confundindo a noção de tempo do visitante. No café/terraço, um rasgo superior circunda o ambiente com outras projeções sobre um vidro

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART

FIG. 070: AUDITÓRIO.

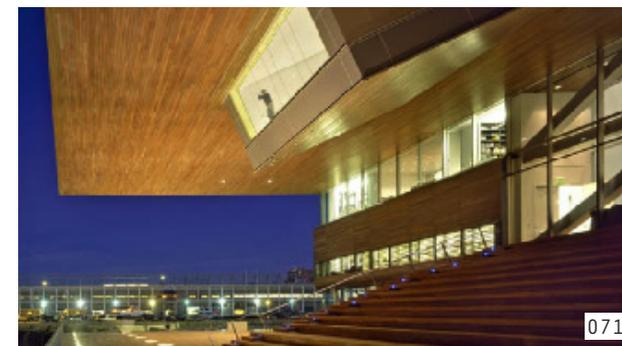
FIG. 071: ISTA DO EXTERIOR.

FIG. 072: ISTA DO EXTERIOR.

FIG. 073: ACESSO; MEDIATECA.

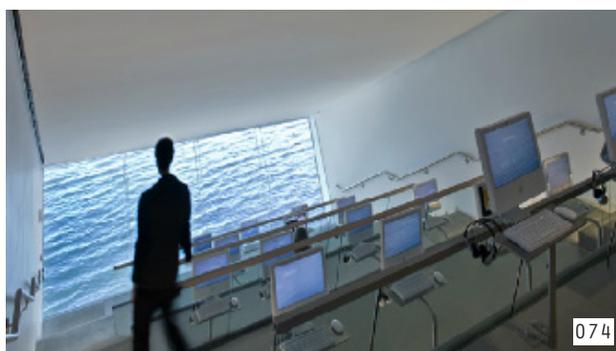
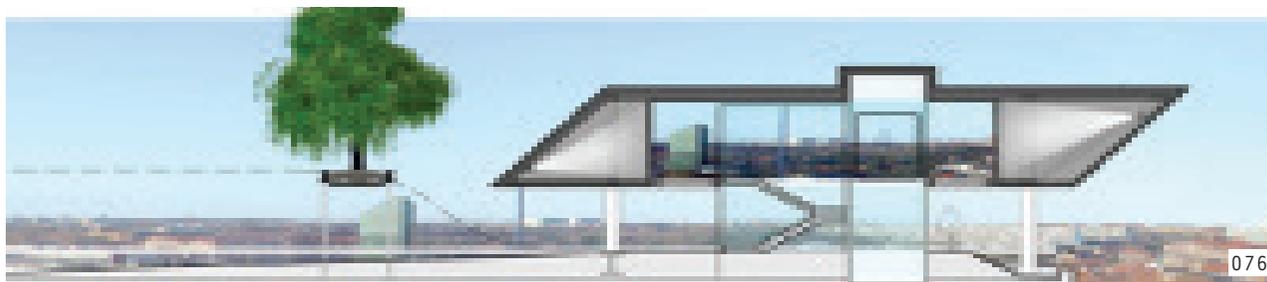
FIG. 074: CIRCULAÇÃO.

FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM](http://www.dsrny.com)



[53] Apresentação de Elizabeth Diller. Tedtalks: construindo maravilhas, temporada 1, episódio 6

FIG.075 : AROS SKY SPACE.
FIG.076 : AROS SKY SPACE.
FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/)



translúcido, confundindo imagem real e mediada pela sobreposição.

A abordagem do contexto de Diller, Scofidio e Renfro tem como meta exibir o lugar de forma diferente do convencional, distorcendo a percepção para destacar e/ou estabelecer novas conexões, distantes do cotidiano, daquilo que já está estabelecido. Não há uma postura impositiva ou a ideia de criar uma nova realidade, buscam ao contrário, se conectar ao que já existe para transformar essa realidade. Projeto e lugar se mostram

entrelaçados pela interação de suas dinâmicas e não pela semelhança da linguagem formal. A linguagem do edifício e sua forma não se alinham à linguagem contida no entorno edificado, estabelecem uma relação de contraste, apesar de muitas vezes manter relações de escala – não somente no caso do MIS/RJ. De modo geral, buscam desfazer limites, estabelecer continuidades de fluxos e da visão, que ampliam o edifício, multiplicam a realidade e trazem o lugar para dentro do edifício. Forma e contexto são abordados juntos, o edifício funciona como uma *interface*.

2.2.3. ESTRATÉGIA FORMAL

A estratégia formal usada no projeto do MIS/RJ é a *dobra*, derivada da noção desenvolvida por Deleuze (1991), se insere nas linhas de pensamento das teorias do caos: na ideia de imprevisibilidade dos sistemas^[54], da sua vulnerabilidade às interferências do meio e às possíveis mutações (MONTANER, 2002, p. 204) e se relaciona à ideia dos rizomas desenvolvida por Deleuze e Guattari. Essa noção pressupõe o espaço como um turbilhão de multiplicidades promovidas pela divisão infinita da matéria, cada divisão apresenta um espaço que dentro de

si apresenta outros e assim por diante (DELEUZE, 1991, P. 16). Essa multiplicidade^[55] do espaço se estabelece pela *dobra* e suas relações de limite e conexão com outros lugares, estabelecendo novas realidades.

Essa estratégia não é uma exclusividade de Diller, Scofidio e Renfro, foi aplicada e abordada teóricamente inicialmente por Eisenman no texto *K. Nowhere 2. Fold* (1992) que faz um contrapondo da ideia na abordagem projetual, e em projetos do MVRDV^[56], Office Metropolitan Architecture

[54] C.f. "... conjunto de elementos heterogêneos (materiais ou não), em distintas escalas, relacionados entre si, com uma organização interna que tenta estrategicamente adaptar-se à complexidade do contexto, constituindo um todo que não é explicável pela mera soma de suas partes. Cada parte do sistema está em função de outra, não há elementos isolados" (MONTANER, 2009, p. 11).

[55] Gilles Deleuze essa ideia ao labirinto e sua configuração, pela sua multiplicidade de partes e percursos e pelas distintas formas de dividir e apreender o espaço (DELEUZE, 1991, p.13).

[56] Escritório de arquitetura e urbanismo, fundado em 1993 por Winy Maas, Jacob van Rijs e Nathalie de Vries, na Holanda. Acessível em <http://www.mvrdv.nl/office/>. Acesso em 20/02/2013.

[57] OMA foi fundado em 1975 por Rem Koolhaas, Elia e Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendorp como um escritório colaborativo de arquitetura e urbanismo. Disponível em <http://www.oma.eu/oma>, acesso em 17/05/2013.

(OMA)^[57], Foreign Office Architects (FOA), e não surge originalmente em sua obra neste projeto, tem como proposição a noção de variação contínua *espaço liso*^[58] que não implica em homogeneidade do espaço, mas na sua conectividade, na ideia de um espaço ilimitado. “O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora” (DELEUZE, 1991, p. 104). Estar na dobre é estar *entre*, dentro e fora simultaneamente. O espaço de variação contínua, heterogêneo, indeterminado, desorganizado, desterritorializado, como um fluxo.

2.2.3.1. **CROSS-PROGRAMMING**

A estratégia da *dobra* não é uma constante na obra desse escritório, foi se inserindo aos poucos, sendo construída junto a outras estratégias próprias já desenvolvidas em outros projetos e de parcerias com outros arquitetos que também evidenciam na sua prática uma aproximação com o discurso de Deleuze. Algumas das primeiras obras de arquitetura de Diller, Scofidio e Renfro usam como estratégia o *cross-programming* que seria a distribuição dos ambientes do programa espacialmente, a partir de

estudos volumétricos (INCERTI, 2007), uma abordagem do programa a partir da sua relação com a configuração formal e aspectos externos a si, como o contexto. Esse método usa técnicas de deslocamento, justaposição e hibridação de tipologias e programas existentes para elaborar o edifício de forma mais dinâmica, conectado aos seus usos e contexto.

Um modo operativo de abordar o projeto, que parte de uma distribuição do espaço que não é essencialmente funcional ou compositiva, mas relacional, uma abordagem anti-formalista. Essa metodologia se associa a noção de *rizoma*^[59] de Deleuze, de um sistema aberto, instável e temporal, presente no discurso de Rem Koolhaas e disseminado também pela prática de escritórios holandeses como o MVRDV e Neutelings Riedijk. Trabalham a ideia de mutação a partir de formas irregulares, distorcidas que se configuram a partir de dinâmicas de fluxo. Desordem e aleatoriedade são princípios de projeto, afastando o objeto das ideias de harmonia, ritmo e composição, como no caso do *Brooklin Academy of Music* (2001) desenvolvido junto ao OMA.

A forma do edifício se constitui de uma distribuição estratégica do programa (Fig. 077) que se estabelece a partir de conexões com o contexto existente, através de um *agenciamento*^[60]. O edifício se configura como tal a partir das relações que estabelece com o meio, funciona

[57] Escritório de arquitetura formado pelo arquiteto espanhol Alejandro Zaera-Polo e sua arquiteta iraniana Farshid Moussavi.

[59] A ideia de rizoma seria uma modificação na ideia de evolução e gênese, como um sistema configurado por platôs, que se referem a uma relação geográfica, extinta de limites, como afirma o autor: “Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, v. 01, p.32).

[60] A ideia de agenciamento se configura como uma espécie de cruzamento de informações através de uma postura estratégica que direciona a organização e a relação de suas partes a um só tempo, no caso do projeto, seus condicionantes, retira a pré-determinação funcional que os autores creditam à prática moderna e pode se relacionar a ideia desenvolvida por Gilles Deleuze. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, v. 01, p.11).



077



078

FIG.077 : BROOKLIN ACADEMY OF MUSIC.

FIG.078 : BROOKLIN ACADEMY OF MUSIC.

FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsny.com/)

como um organismo, contaminante e contaminável. “O zoneamento é utilizado como mecanismo para dar forma ao indeterminado, aos fluxos e à mutabilidade de um mundo imprevisível” (MONTANER, 2002, p.196). O espaço é visto como algo atravessado por fluxos, percursos, eixos de visão, esse cruzamento conecta os ambientes entre si e o edifício ao contexto, o espaço não é hermético, mas multiplicado (Fig. 078). O edifício é uma junção de funções e tempos em um mesmo espaço, “uma planificação imperceptível do tempo” (KOOLHAAS, 1997, p.1162). Espaço e tempo atuam como componentes ativos.

2.2.3.2. DOBRA

A estratégia da *dobra* é aplicada pela primeira vez na obra de Diller, Scofidio e Renfro no projeto *Brasserie*, como um elemento estético do projeto de interior. No projeto *Tivoli Gardens* (2004), a dobra é usada para evidenciar a mescla de funções no edifício, marcando

o entrelaçamento dos volumes das edificações. O projeto mantém a tipologia local e as fitas dobradas são aplicadas para criar elementos projetados além do limite da fachada que conformam composições e criam um jogo de volumes, ressaltados pelo uso de painéis de vidro recuados (Fig. 079).

Essa implantação tradicional, configurada por um bloco linear ocupando parte da borda do quarteirão (Fig. 080), é recorrente no século XIX, está presente no contexto do projeto conformando a sua morfologia como uma tipologia. Essa postura da equipe evidencia uma intenção de dialogar tipológica e formalmente com contexto, uma estratégia de intervenção que se aproxima do discurso e da prática dita “pós-moderno”. A dobra, neste caso, é usada como elemento estético, que materializa literalmente a ideia de um ambiente atravessado por fluxos que misturam o programa no espaço linear do edifício. Esse projeto aplica a *dobra* apenas como recurso formal e estético, uma abordagem distinta de experiências posteriores onde é usada como instrumento de projeto.



079



080



081

FIG.079 : TIVOLI GARDENS.
 FIG.080 : TIVOLI GARDENS.
 FIG.081 : TIVOLI GARDENS.

FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/)

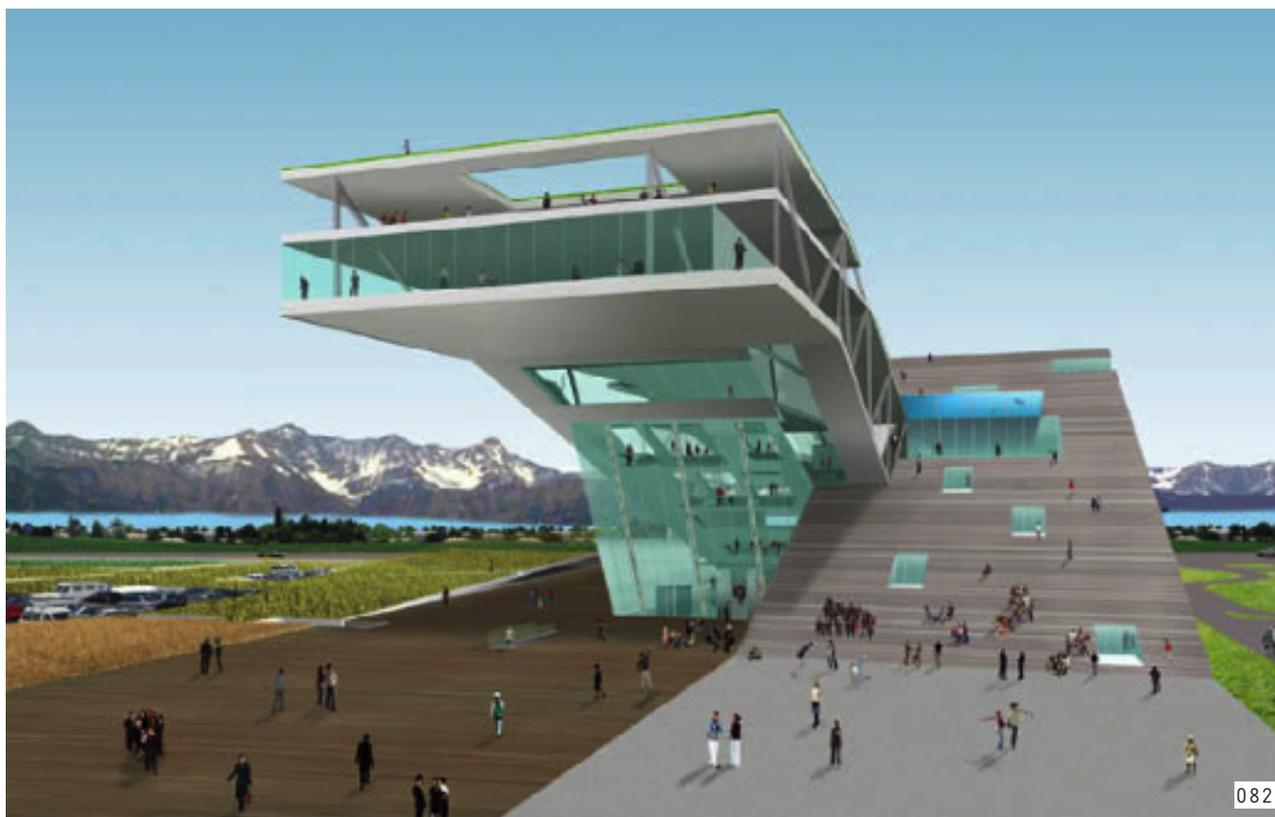


FIG.082 : LEARNING CENTER.
 FIG.083 : LEARNING CENTER.

FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/)

No projeto do *Learning Center* (2004), ao invés da *dobra*, são usados dois blocos lineares chanfrados que se cruzam definindo grandes setores do programa (Fig.082), biblioteca e área de pesquisa, voltados para a vista dos Alpes e a área social e de lazer voltada para o campus. Na sua interseção, ambientes de apoio e circulação comuns aos dois blocos. A mistura de usos através do *cross-programming* é mais uma vez aplicada de forma associada ao contexto, mais especificamente associada às suas possibilidades visuais e dinâmicas de uso, assim como à forma do edifício. O uso de panos de vidro de fechamento reforça a percepção da sua composição formal de planos contínuos com uma “horizontalidade deformada” que faz do plano, hora piso, hora cobertura,

hora parede, aproximando-se da ideia conceitual da *dobra*. Os panos de vidro criam uma ligação visual entre os diversos ambientes, tornando-os contínuos e híbridos (Fig.083).

A *dobra*, como um conceito, é aplicada efetivamente na forma do edifício no projeto *Eyebeam Museum* (2004). O edifício é, ele próprio, a fita dobrada (Fig.084), uma matéria sem forma, sem ordem, uma intensidade, relacionado à ideia de um espaço infinitamente contínuo, que se adapta e se distorce para manter a continuidade. A variedade espacial é sobreposta aos diversos tempos descontínuos, retira a ideia de hierarquia no espaço e sucessão do tempo.



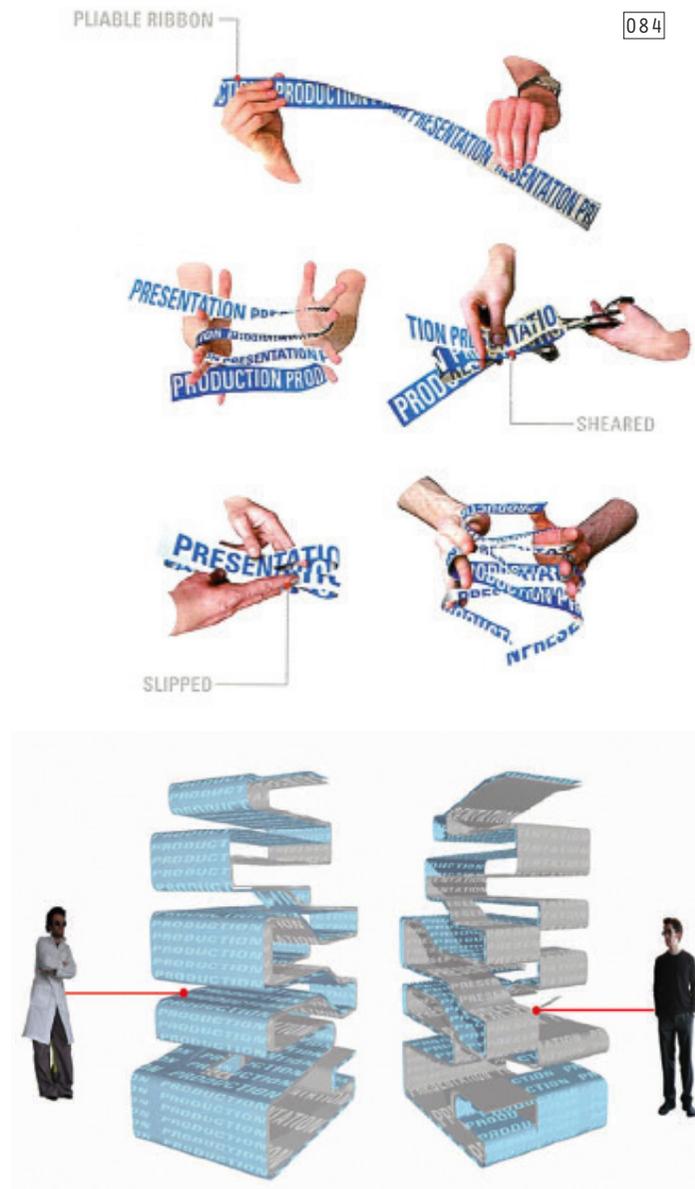


FIG.084 : ESQUEMA CONCEITUAL E PROGRAMÁTICO DO EYEBEAM MUSEUM.

FONTE: INCERTI, GUIDO; RICCHI, DARIA; SIMPSON, DEANE. DILLER + SCOFIDIO (+ RENFRO). THE CILIARY FUNCTION - WORKS AND PROJECTS 1979-2007. MILÃO: SKIRA, 2007. P. 159; BETSKY, AARON ET AL. SCANNING: THE ABERRANT ARCHITECTURE OF DILLER + SCOFIDIO. NOVA YORK:WHITNEY, 2003. P. E 98

A estratégia programática usada neste projeto se aproxima da estratégia usada no *Learning Center*, dividindo o edifício em dois grandes setores, no entanto sua distribuição não se relaciona ao contexto ou se faz por blocos funcionais, mas pelas faces da fita, cada face tem uma função. Sua forma é resultado da distribuição programática na continuidade de uma fita dobrada. O elemento é único, multifuncional, as dobras modificam o papel da matéria no edifício, piso vira parede, depois cobertura em uma continuidade múltipla de funções que se mesclam no bloco do edifício, cada dobra alterna a face da fita e por consequência, a função (Fig. 084), o espaço se multiplica descontinuamente.

É a partir desse projeto que o discurso de Deleuze se mostra efetivamente na obra de Diller, Scofidio e Renfro e é citado em um texto de Charles Renfro, publicado em 2009 no livro *Art School – Propositions for 21st Century*, em relação ao projeto do *Eyebeam Museum*. Renfro fala do projeto como uma *meta-arquitetura*, uma ideia associada ao conceito de *corpo sem órgãos*^[61], uma espacialidade sem funções fixas e uma ordem estável, mas “um tecido com ondas densas e engrossadas que permitisse que o imprevisível se manifestasse” (RENFRO, 2009, p. 170). Um mundo de superfícies, sem profundidade, um substrato de fluidos instáveis livres de uma essência imutável, um espaço de multiplicidades atravessado por fluxos e intensidades transitórias que não admite uma ordem fixa ou hierarquia (DELEUZE e GUATTARI, 1995, v. 01).

[61] Há no termo uma ideia de indefinição da função, como aponta o autor: “O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que expulsou o organismo e sua organização. (...) O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, v. 01, p.41).

A organização formal do projeto do *Eyebeam Museum* se assemelha a do projeto da *Biblioteca Jussieu* desenvolvida pelo OMA, uma malha estrutural rígida com pilares esbeltos, como no sistema dominó. No entanto, não há uma sobreposição dos planos horizontais (pisos) ou divisões com planos na vertical (paredes), ao contrário, desfaz a ideia de um edifício feito de piso, parede e teto e de ortogonalidade. A fita dobrada atravessa a grelha estrutural, quase nada é material, tudo é fluxo. As curvas se criam no sentido vertical como uma continuidade de um plano único, não como elementos de composição agregados ao volume do edifício, a fita é edifício em si. Essa ideia é explicitada por Robert Somol no texto *Speciating Sites* (2007):

... a dobra é exatamente um mapa do evento, uma descrição geométrica do inesperado, um diagrama do virtual. (...) Como figura, a dobra indicia, imediatamente, um processo, uma ação. Diferente de uma transformação secundária ou decomposição de uma forma ideal ou genérica como um cubo, a dobra é, a uma só vez, a coisa e seu processo. É a operação de dobrar que gera a forma, antes do que, a coisa, simplesmente, não existia. Nesse sentido, a dobra não é uma mera distorção ou oposição a uma forma tipo definida (por exemplo, como na transformação de um cubo), mas revela a repetição que produz algo inteiramente novo, uma organização emergente que, em suas atualizações mais bem sucedidas, não é simples rejeitar como ideal degradado ou desprezado (SOMOL, 2007, p. 188).

A forma na *dobra* não tem origem, não parte de nenhuma outra forma ou regularidade, assim como não é composta de uma combinação de fragmentos, se constitui de tensões, distorções geradas pela dinâmica

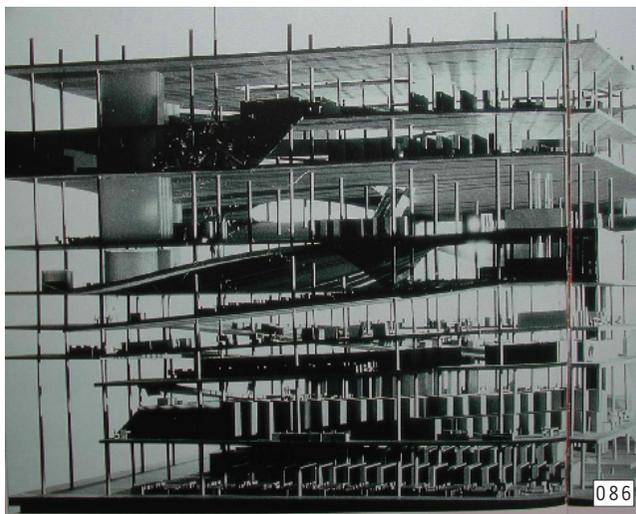


FIG.085 : LEARNING CENTER.
FIG.086 : BIBLIOTECA JUSSIEU

FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/); [HTTP://WWW.CLOUD-CUCKOO.NET/OPENARCHIVE/WOLKE/DEU/THEMEN/021/STEIGEMANN/BILD%2012.JPG](http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/themen/021/steigemann/bild%2012.jpg)

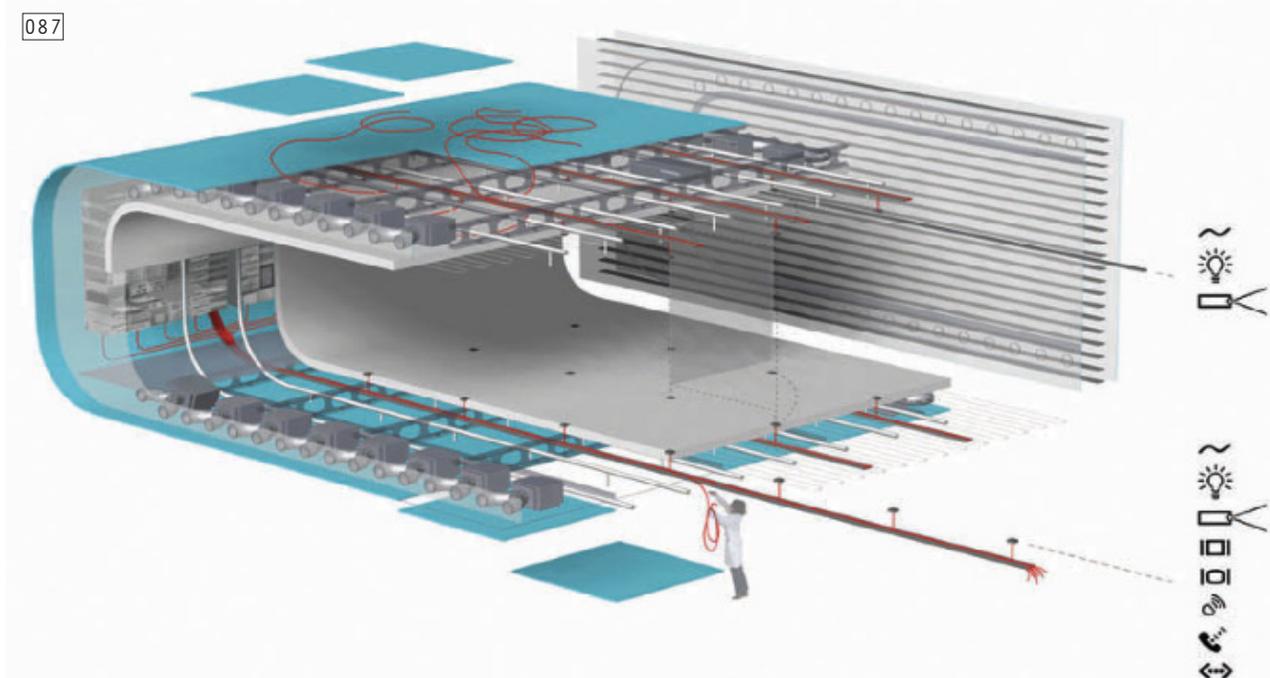


FIG.087 : EYEBEAM MUSEUM.
 FONTE: BETSKY, AARON ET AL. SCANNING: THE
 ABERRANT ARCHITECTURE OF DILLER + SCOFIDIO.
 NOVA YORK: WHITNEY, 2003. P. 139

de fluxos e usos do edifício. O elemento é único, segue da rua ao terraço, assume diferentes posições, plano, vertical, inclinado, se ramifica, mas não se rompe e é responsável pela distribuição das instalações no edifício. “A flexibilidade é alcançada através da função ao invés da forma, invertendo o paradigma moderno da planta livre servida por espaços centrais rigidamente determinados, define espaços discretos e deixa os sistemas abertos”. (SCHAFER, 2002, p. 99) A tecnologia é universal, contínua, não o espaço.

A idéia de continuidade no projeto *Eyebeam Museum*, presente no conceito da dobra faz da fita um contínuo tecnológico, um organismo adaptável às mudanças de uso, da tecnologia e do tempo. A fita se compõe como

um sanduíche formado pelas instalações no seu interior, uma face coberta com concreto moldado e a outra com painéis removíveis que permitem alterações constantes no espaço (Fig.087). A face azul atende ao setor de produção, ateliês auditórios e a face cinza ao setor do museu, as galerias. A fita é um elemento de interface, um elemento híbrido que permeia as duas funções ao mesmo tempo em que as separa. “O edifício é concebido como um sistema de contaminação controlada” (DILLER, SCOFIDIO, RENFRO, 2004, s.p.)^[62], a fita é um elemento controlador das relações estabelecidas.

A variedade espacial interna se configura por dobras que deformam horizontal e verticalmente, gerando alguns mezaninos, áreas externas (Fig. 088). A variedade interna

[62] Texto justificativo do projeto Eyebeam Museum. Disponível em <http://www.dsny.com/>. Acesso em 15/12/2012.

se deve principalmente à ramificação na fita que a divide no primeiro pavimento e se une novamente somente no terraço, dividindo o edifício em praticamente dois blocos paralelos, justapostos em posição frente e fundo, o que permite o desencontro dos pisos nesse sentido (Fig.089). Os vazios criados estabelecem conexões visuais, mas nem sempre físico, entre os ambientes, mesclam acontecimentos no interior e exterior do edifício, sobrepõem o tempo. O desenho do corte (Fig.090), regula as deformações da fita e define quando o plano horizontal se dobra, criando uma permeabilidade visual com um pé-direito duplo ou um limite, quando se inclina para conformar um auditório.

Essa idéia de “contaminação controlada” entre expositores e pesquisadores, presente no *Eyebeam Museum*, deriva de pesquisas anteriores de Diller e Scofidio sobre voyeurismo e teatro. O expositor ou pesquisador é um ator junto com o edifício que, em momentos, está em exibição para os outros e para o edifício em si. Através da mistura do programa, e da adição de elementos de circulação transversais, acima das áreas centrais da edificação, se instalam pontos ou campos de possível interação entre a exibição e as áreas de produção. Nesses pontos, onde os espaços programados escapam para o lado, acima, abaixo dos outros, esses atores podem ver outra performance e suas atividades. Essa ocorrência de um usuário assistindo outro usuário interagindo com uma parte exibida ou um espaço de produção, questionam a relação entre pesquisador e visitante (GOODWIN, 2007, p. 31) .

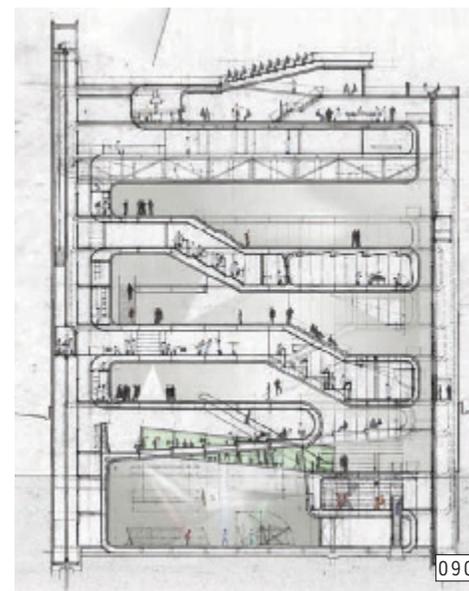
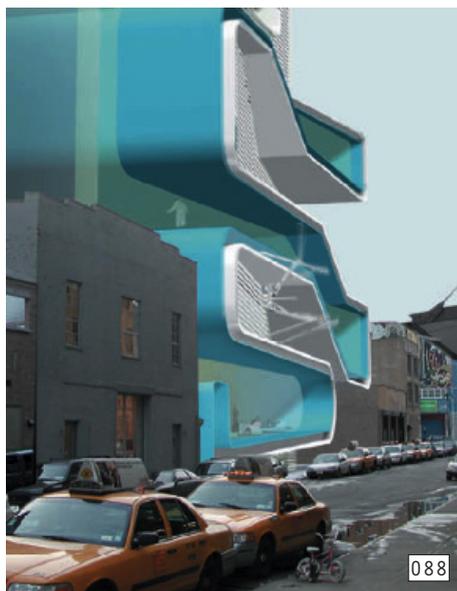


FIG.088: VISTA EXTERNA

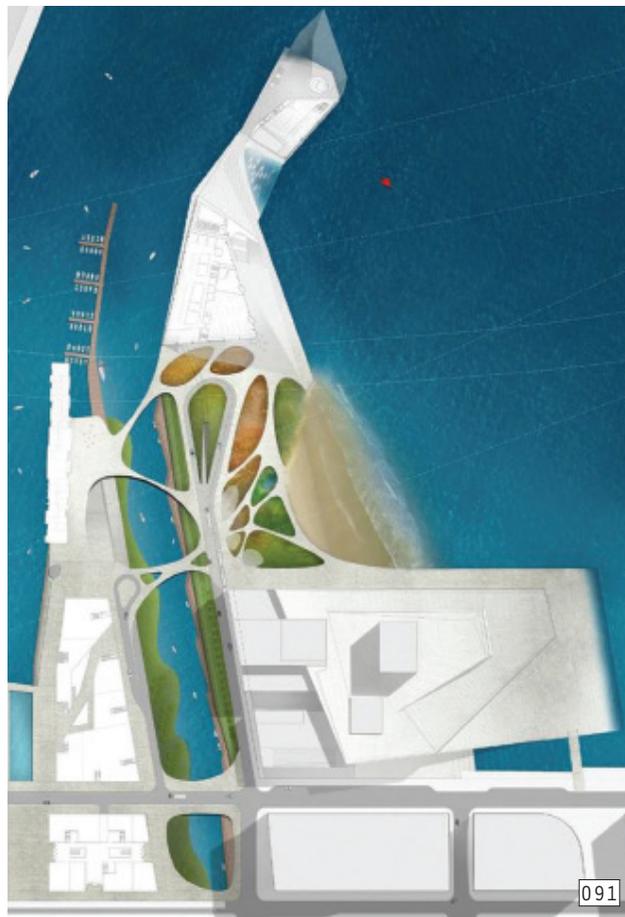
FIG.089: VISTA INTERNA

FIG. 90: CORTE

FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/)

FIG.091 : IMPLANTAÇÃO DO MUNCH + STENERSEN MUSEUM.
FIG.092 : VISTA DA PASSARELA DE ACESSO DO MUNCH + STENERSEN MUSEUM.

FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrfny.com/)



2.2.3.3. IMPERMANÊNCIA PERMANENTE

Charles Renfro (2009) aborda ainda a idéia de uma *impermanência permanente*, uma crítica à proposta da arquitetura como objeto construído, estável e a sua relação com a ideia do edifício como um ícone. “Se for bem sucedido como um ícone, o edifício será condenado à sua própria imagem para sempre rendendo homenagem a si mesmo em detrimento da experiência vivida dentro de seus muros”. Mesmo que o edifício tenha uma permanência relativamente estável por sua duração prolongada como objeto, pode abrigar algumas Impermanências internas como: a flexibilidade do espaço, seu caráter multifacetado que multiplica e transforma os ambientes, operar como um sistema aberto como a arte. “Ao adotar a impermanência permanente como

[63] Algumas transformações observadas nos métodos de abordagem do projeto parecem estar associadas à figura de Charles Renfro, como algumas posturas associadas ao pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari, contribuições significativas não só para a prática projetual, como também no alinhamento com o discurso internacional e no estabelecimento de uma identidade projetual para a equipe.

2.2.3.4. ASSOCIAÇÃO DE MÉTODOS

uma estratégia de construção, a escola pode fazer a sua imagem arquitetônica baseada na ação em vez da imagem de estagnação, ideias em vez de formas”. A imagem do edifício poderia assim, se relacionar aos acontecimentos.

À medida que Diller, Scofidio e Renfro ampliam sua experiência projetual, seus processos de concepção vão se mesclando, se tornando mais complexos, o edifício se mostra cada vez mais conectivo, relacionando questões programáticas (*cross programming*), espaciais (*dobra*) e contextuais (*scanning*)^[63]. O edifício opera como um cruzamento de conexões estratégicas, não tem origem nem fim, mas um meio ao qual se conecta. O meio interfere na sua configuração, o edifício está entre, é uma fronteira que regula conexão e limite, por isso não se pode dizer formal, mas relacional. Os propósitos do edifício, as funções que preenche, o lugar onde está inserido definem as relações de visibilidade, circulação, estabelece uma rede de interferências mútuas que independem da distância, podem ser deslocados.

No projeto *Munch + Stenersen Museum* (2009) há uma conjunção das questões programáticas, formais e contextuais, o edifício justapõe tempo, espaço e lugar. O museu faz parte de um projeto maior que abriga áreas comerciais, hospedagem e o teatro de Ópera, todos ligados por passarelas e percursos que se interconectam na área livre do terreno que dá acesso à praia e funciona como uma matriz de distribuição de fluxos (Fig. 091).



093

A distribuição dos edifícios e funções segue a ideia de agenciamento já citada, os edifícios mesclam funções como comercial e hospedagem, galeria, ensino e comercio.

O museu abriga os três grandes setores que são distribuídos a partir de diferentes relações com contexto em uma fita contínua (Fig. 092). Os equipamentos de maior uso cotidiano se assentam sobre a ponta do terreno, ligados à área livre do projeto, esse espaço se conecta visualmente com a beira mar e a cidade, estabelecendo uma área de vizinhança. A fita submerge para uma área de controle que impede qualquer relação com o contexto da cidade, esse espaço impossibilita a visão da sua única paisagem, que é o mar (Fig. 093). Sequencialmente, a área do museu se localiza na ponta na fita, sobre a água, os percursos e ambientes enquadram pontos específicos da paisagem natural, dissociados do contexto urbano e seu cotidiano, somente no topo é possível uma visão de 360º que retoma as relações com o lugar. Há um jogo de conexão e desconexão com o lugar que é determinado pelo percurso.



094



095



096

MUNCH + STENERSEN MUSEUM:
 FIG. 093: ESQUEMA CONCEITUAL.
 FIG. 094: VISTA EXTERNA.
 FIG. 095: VISTA INTERNA.
 FIG. 096: CORTE

FONTE: [HTTP://WWW.DSRNY.COM/](http://www.dsrny.com/)

FIG. 097: ESQUEMA CONCEITUAL DO MIS/RJ
FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DO MIS/RJ



2.2.3.5. MIS/RJ

O projeto do MIS/RJ apresenta uma estrutura formal bastante aproximada da utilizada no *Eyebeam Museum*, conformando em alguns pontos, ambientes bastante semelhantes. No entanto, algumas divergências se mostram em uma análise mais profunda quanto ao conceito do projeto e ao processo de configuração da fita. Ambos têm como conceito a ideia de continuidade presente na *dobra*, enquanto no *Eyebeam Museum* a continuidade se relaciona à distribuição de infraestrutura, permitindo flexibilidade espacial, no MIS/RJ a continuidade se associa ao fluxo de circulação e ao próprio Calçadão de Copacabana, a ideia de que o contexto adentra e faz parte do edifício (Fig. 097). “A praia captura a complexa dinâmica do Rio, a promenade, em torno, captura o elemento da praia – um espaço do

movimento público (...). O edifício é concebido como uma extensão do Boulevard, esticado verticalmente no museu” (DILLER, SCOFIDIO e RENFRO, 2009, s.p.)^[64]. É a partir da análise do contexto e da definição de pontos de interesse que o programa é distribuído ao longo da fita e que os elementos de fechamento utilizados na fachada são definidos.

Segundo Montaner (2009, p. 176), a *dobra* é a “recuperação da concepção de uma matéria contínua e expansiva”, continua por permitir fluxos múltiplos e ininterruptos, expansiva por se conectar. Tende a se aproximar da “ubiquidade do vivo” (MONTANER, 2009), como um organismo que está em contato e se deixa interferir pelo que está no entorno, pela ordem e o acaso, natureza e tecnologia, desfazendo dualidades para estar *entre*. A fita como *interface*, permite estar dentro e fora e se mostra no projeto do MIS/RJ no seu elemento de acesso, a rampa/escada que conforma a

^[64] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.



fachada principal do edifício e permite percorrer toda a sua face entre estar no interior propriamente e no exterior, uma experiência de apreensão sincrônica de ambas as realidades.

A separação entre interior e exterior é sutil, feita por peles perfuradas que permitem comunicação visual, percepção dos acontecimentos de ambos os espaços em ambas as posições, dentro ou fora. A deformação da fita prolonga os pisos, transformando-os em patamares (fig. 098), os ramifica, e dobra para criar as escadas. As peles de fechamento estão sempre recuadas em relação ao piso acentuando a percepção da estratégia formal da dobra, sua conformação e a sua visibilidade como superfície e não matéria (Fig.099), assim como o posicionamento do

Boulevard vertical na fachada principal.

A fita “é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou se decompõe em movimentos curvos, cada um dos quais está determinado pelo entorno consistente ou conspirante”. (DELEUZE, 1991, p. 14). Transpondo para o edifício, as deformações da fita se relacionam aos seus fluxos, usos e contexto, estabelecendo relações e limites. Anthony Vidler, no texto *Skin and Bones: Folded Forms from Leibniz to Lynn* interpreta a dobra “como um mecanismo interior que, por um lado, reflete o exterior e representa forças do interior, é mais um dispositivo mediador, um instrumento espacial, do que um objeto que segue a ação de um lado para o outro” (2000, P. 224). Sua forma se define por relações com o contexto, ao mesmo tempo que o



FIG.098 : VISTA, MIS/RJ.

FIG.099 : CORTE, MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DO MIS/RJ

FIG.100 : ESTUDOS EM MODELOS DO MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DO MIS/RJ.

100

distorce e aos fluxos relacionados aos usos e atividades, conexões entre diversos polos de atividade no interior e exterior do edifício.

Peter Eisenman, no texto *K. Nowhere 2. Fold* (1992), interpreta a ideia de *dobra* relacionada ao deslocamento da visão e à ideia de inscrição, um espaço sem significado, construído pela percepção. “Não é só o fato do ambiente se desvincular da visão; é que ele contém uma visão própria, uma visão que retorna o olhar até o indivíduo. (...) Basta perceber que esta outra ordem existe; a própria percepção desloca o sujeito cognoscente” (EISENMAN, 1992, p. 24). O espaço passa a ser apreendido em sua profundidade através do movimento, a partir de sua multiplicidade, é representado tridimensionalmente, dificilmente apreendido ou representado a partir de uma posição estática que não suporta sua variabilidade e complexidade, espaço e tempo estão intrincados. Uma noção de tempo sem sequencialidade, uma “modulação temporal” (EISENMAN, 1992, P. 24). Alejandro Zaera-Polo, ao discorrer sobre obras de Rem Koolhaas que se utilizam de métodos semelhantes, afirma que o tempo passa a ser “quantificado em durações, não em medidas”

(ZAERA-POLO, 1992, p.), se relaciona ao *acontecimento* no tempo-espaço de uma experiência específica. Para Anthony Vidler (2000, p. 228):

Se o ‘humano’ é introduzido à força, isso é como movimento – multidão ou enxame – e não como um instrumento generativo de si mesmo; indexado no olho, e no seu corolário mental, abstração visual, estabelecido no ponto de visão da perspectiva generativa, e por conseguinte do espaço clássico, agora todo traço da acomodação ótica ou corporal é removida em favor de ‘uma abstração baseada no processo e movimento’; e não no processo e movimento inerente a qualquer olho ou corpo, mas um que é genético, por assim dizer, à dinâmica da máquina.

Gilles Deleuze e Jonathan Strauss, no texto *The Fold* (1991) indicam que a *dobra* “é labirinto de continuidades” (DELEUZE, STRAUSS, 1991, p.231). A continuidade do espaço *entre*, dos fluxos, dos acontecimentos, tudo atravessa o espaço que se multiplica e constrói a experiência, acentuada pelo seu caráter multifacetado. No projeto do MIS/RJ, a estratégia do *cross-programming* é mesclada à ideia da dobra sobrepondo espaço e tempo, as atividades do programa ou possíveis acontecimentos, fluxos no espaço múltiplo da dobra. São utilizados estudos volumétricos (Fig.100) do programa iniciados por sobreposição de blocos regulares com a quantificação de volumes dos ambientes e estudo de seu posicionamento em relação ao contexto e usos. A deformação dos blocos altera o formato da pele e da fita e define: alturas de pé-direito e possíveis relações entre pisos, definição de terraços e varandas e por fim chega a definição do elemento de acesso na fachada principal

“A topologia recupera os condicionamentos do ‘lugar’” (CONSIGLIERI, 1994, p. 181) que deixa de ser físico-funcional, para ser eventual. “A dobra dá tempo para um evento em que o ambiente se volte para o sujeito, condição do olhar” (BRISSAC, 2003, p. 375). Assim como o *Eyebeam Museum*, se comporta como um *corpo sem órgãos*, uma matéria sem estrutura, limitada por uma superfície, é adaptável, suas funções podem ser reordenadas sem prejuízo ao funcionamento do edifício por não terem uma relação hierarquizada. Os elementos de circulação vertical permitem que o edifício seja acessado sem ordenação, possibilitam múltiplas conexões e diferentes percursos, como uma linha de devir. “Nas linhas pode-se falar em códigos diferentes, correspondentes a diferentes entradas, a diferentes acessos ou relações com diferentes parcelas do projeto, mais que a abstração de uma codificação formal da realidade ou um traçado, sobreposta aos processos reais”, afirma Alejandro Zaera-Polo (1992, p. 39) sobre o projeto de Rem Koolhaas com semelhante abordagem processual. Sua estrutura se relaciona à performance.

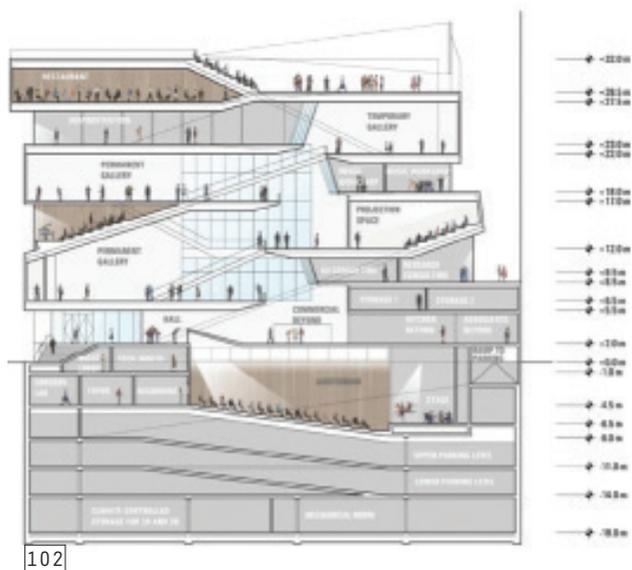
101

pelo prolongamento da fita.

A forma, nesse contexto, se define a partir de uma geometria topológica, chamada por Alejandro Zaera-Polo de *protogeometria* (ZAERA-POLO, 1992), e não por propriedades. Assim, a forma usaria como base o eventual, a distorção e a deformação no lugar da conservação dos sólidos, como na geometria euclidiana usada nos processos compositivos. Uma diversidade de vetores, medidas e direções de crescimento sem significado, sintaxe, semântica ou princípio formal compõem a forma. Enquanto a malha cartesiana se relaciona ao espaço, na apreensão de Peter Eisenman

(1993), a dobra se relaciona com o tempo e suas infinitas variações, com a vida real. Seria a “forma em contínua variação, que se move no tempo” (CARPO, 1993, p.15), se transforma em outras infinitas formas. Nelson Brissac aponta que, nessa abordagem, “O percurso é mais importante do que os objetos que eventualmente possam dele resultar” (2003, p. 373). O programa se distribui do mesmo modo, a partir de funções, se complementam, combinando sempre espaços de exposição e conveniência (Fig.101) com intuito de dinamizar o lugar, definido a partir de camadas formadas pelas dobras.

A dispersão de funções no espaço, junto ao desencontro dos planos de piso, vãos internos e relações entre ambientes e exterior, corroboram para a intensificação da dinâmica do espaço, criam relações visuais e fluxos contínuos, os acontecimentos são sincrônicos e estão sempre superexpostos. A localização dos patamares das escadas externas nas extremidades força também a circulação junto aos vazios centrais, permitindo interação. O espaço da dobra, na visão de Manuel Gausa, “é dinâmico e se enriquece através de acontecimentos individuais superexpostos e entrelaçados pelo trajeto,



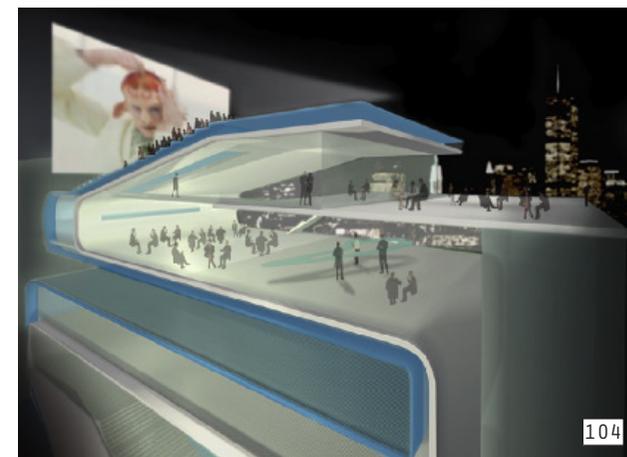
102

FIG.102 : CORTE, MIS/RJ.
 FIG.103 : AUDITÓRIO ABERTO DO MIS/RJ.
 FIG.104 : VISTA DO EYEBEAM MUSEUM.

FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DO MIS/RJ.



103



104

podendo-se reconhecer o caráter informal do sistema. Uma máquina de intercâmbio interior e exterior” (2010, p. 689). Como no projeto do *Eyebeam Museum*, no projeto do MIS/RJ, essa espacialidade interior e o caráter multifacetado se definem no corte (Fig.102), apresentando algumas divergências.

No caso do MIS/RJ, a fita é praticamente única, se ramificando principalmente para criar a rampa/escada da fachada, suas dobras conformam os espaços de permanência intercalados lateralmente, fixando equipamentos de circulação na frente e fundo do edifício. O espaço central se define por um grande vazio descontínuo entre o deslocamento entre pisos que permite uma conexão visual dosada entre todos os pavimentos. Como em todo edifício, os vazios não permitem uma visão geral, a cada posicionamento se vê um ou mais ambientes ou fragmentos por rasgos direcionados (como no caso do auditório), todos os ambientes de permanência podem ter contato visual com a praia. A cobertura abriga um cinema a céu aberto

(Fig. 103 e 104) que permite uma visão completa do entorno, uma proposta muito aproximada da solução usada no *Eyebeam Museum*.

A implantação do edifício não diverge dos edifícios do entorno quanto à sua escala, ao seu gabarito e à ocupação do lote, ao contrário da sua volumetria com algumas reentrâncias descoladas das divisas. Sua linguagem formal, no entanto, o torna um elemento contrastante que quebra o ritmo contínuo dos demais edifícios e seu alinhamento frontal, um acontecimento na regularidade ritmada da orla. A forma escultórica do projeto e a ênfase nas curvas é apontada pelos autores como uma referência às obras de Oscar Niemeyer, ditas referências constantes para a formulação do “novo ícone da cidade” que considera “o modernismo brasileiro como uma marca” (DILLER, SCOFIDIO e RENFRO, 2009, s.p.)^[65]. Essa afirmação se configura como um argumento de aproximação cultural absolutamente infundado, aponta a uma citação demasiadamente simplista da obra de Niemeyer caracterizada pela aplicação de curvas, que divergem amplamente da abordagem dessa equipe sob

[65] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

distintos aspectos.

Pensar no edifício como ícone, pressupõe a formação de uma imagem fixa (mesmo que seja uma imagem de si mesmo) assim como a sua própria natureza estável como uma construção, parece um paradoxo com a conceituação do projeto como uma dobra, algo instável. Para Peter Eisenman (1993, p. 25), “a dobra é um tipo diferente de símbolo, não é mais sobre a imagem ou representação icônica, mas sim sobre indiciar e mapear a si próprio, um mapeamento de seus detalhes intrínsecos no tempo como um evento ou um espetáculo”, uma ideia diferente do que vem acontecendo na prática urbana. Ao mesmo tempo em que o edifício distorce paisagem e multiplica seu espaço, trabalha com elementos físicos como a paisagem natural que pouco se modificam, tornando as relações com o edifício, de certo modo estáticas. Apesar de estar situado em um terreno de esquina, o edifício é tratado praticamente quanto à sua frontalidade, se aproximando bastante nesse sentido, da proposta para o *Eyebeam Museum* (Fig. 105 e 106). A estratégia da dobra, em si, limita o edifício a uma relação frente e fundo por ter que fixar grandes partes da fita em planos horizontais, os pisos, e verticais como fechamentos que acontecem nas laterais. Apesar de uma espacialidade interna variável, não cartesiana, sua conformação ainda depende, de alguma forma, dos eixos perpendiculares.

A idéia de uma massa desestruturada afasta o objeto da sua questão tectônica, a forma é completamente dissociada da estrutura portante e técnica construtiva. “Linhas que se encontram em pontos não estruturalmente significantes, os pontos de articulação não tem influencia na materialização das linhas” (ZAERA-POLO, 1992, p. 40). Isso limita a ideia da *dobra* como uma completa sobreposição de sistemas ou como um tecido,



diferente de algumas propostas ditas como “arquiteturas digitais” e algumas proposições de Frank Gehry e Zaha Hadid. Ainda que o projeto do MIS/RJ apresente pouco esclarecimento sobre seu sistema estrutural e construtivo, os desenhos mostram a marcação de dois eixos com quatro a cinco grandes pilares (variando em alguns pisos e entre pilares comuns, inclinados ou em “V”, Fig. 107 e 108) em concreto, localizados no alinhamento de elevadores ao fundo e próximos à fachada principal. Apesar da plasticidade da dobra aplicada ao edifício, sua estrutura mantém o sistema convencional da grelha, mesmo que sejam usados alguns pilares inclinados, atendem a uma questão funcional, se dissociando da forma e conceito.

A forma, nesse sentido, é superficial, desfaz a ideia de massa, se aproximam da ideia de Ignasi Solá-Morales de *arquitectura líquida* (1998), definida pela imaterialidade de fluxos e acontecimentos e dissociada de uma estrutura. Os elementos de composição do e difício usam

a todo tempo estratégias de deslocamento, soltando os elementos para desfragmentar a materialidade, sua imagem esclarece o processo formal destacando a fita como um fluxo. O edifício do MIS/RJ é um projeto que se compõe a partir de diversas estratégias aplicadas ao longo da prática projetual de Diller, Scofidio e Renfro mescladas de forma a abordar suas posturas em relação à construção da espacialidade, a apresentação da realidade, a relação com contexto e a construção da forma. Sua produção se mostra profundamente associada às práticas artísticas contemporâneas e ao discurso filosófico, apesar da sua pequena produção teórica.



FIG.105 : EYEBEAM MUSEUM.
FIG.106 : MODELO DO MIS/RJ.
FONTE: [HTTP://WWW.DSRRNY.COM/#/PROJECTS/EYEBEAM](http://www.dsrrny.com/#/PROJECTS/EYEBEAM);
MEMORIAL DO MIS/RJ

* * *

Diller, Scofidio e Renfro apresentam métodos de aproximação de projeto alinhados ao discurso contemporâneo, no sentido que usam abordagens que pretendem ampliar a prática projetual e vencer certas dicotomias através de reinterpretações de noções como: contexto, paisagem, forma, programa, espaço e ícone. Os recursos de concepção de projeto usados no MIS/RJ partem de uma interação contínua dos seus condicionantes e da noção de agenciamento, que retira uma possível hierarquia do processo. Os recursos de projeto utilizados no MIS/RJ são resultado de distintas experiências anteriores e do seu interesse em atualizar os ditos processos a fim de alinhá-los à sua interpretação da realidade. Os autores apreendem o contexto urbano e natural de forma aproximada à ideia de Ignasi Solà-Morales (2001) de *paisagem* e da ideia de *formatividade* apontada por Rafael Moneo (1999). A noção de *ícone* é interpretada de forma particular, dissociada da ideia de representatividade que implica em uma imagem estagnada, e propõem uma associação da imagem às



FIG.107 : VISTA DO ACESSO DO MIS/RJ.

FIG.108 : PLANTA DO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO PROJETO DO MIS/RJ; [HTTP://ARCOWEB.COM.BR/PROJETODESIGN/ARQUITETURA/DILLER-SCOFIDIO-RENFRO-MUSEU-RIO-16-03-2011](http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/diller-scofidio-renfro-museu-rio-16-03-2011)

108

atividades, ações e ideias propostas ao edifício, diluindo assim, a valorização da forma. Essa interpretação do ícone e a abordagem projetual ampliada configuram o conceito distintivo do projeto como uma continuidade do calçadão, que parece ter corroborado para o vencimento do concurso. Ainda que o projeto do MIS/RJ se configure como uma adaptação do projeto do *Eyebeam Museum*, a acentuação de um aspecto significativo não só como um símbolo internacional, mas no cotidiano e na cultura da cidade, conferiu significado à essa flexibilização. Dessa maneira, suas propostas e aspirações dificilmente poderiam ser compreendidas a partir de um olhar formalista, é na ação e na experiência que as atitudes projetuais e posturas teóricas se mostram efetivamente. Podemos dizer que a abordagem do projeto é operativa e não compositiva.

A postura projetual desses arquitetos é de revisão de ideias correntes, se opõem a alguns pontos, mas se apropriam e buscam reinterpretar outros. A face crítica

dessa questão parte, no entanto, de uma interpretação simplista das abordagens modernas, sintetizadas em seus textos e argumentos a partir do superado binômio forma-função e da ideia de uma desconsideração do contexto, aspectos já abordados por diversos autores, entre eles Josep Maria Montaner no livro *Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos*, Cristina Gastón Girao no livro *El Proyecto como revelacion del lugar*, William Curtis no livro *Arquitetura Moderna desde 1900*, entre outros. Por outro lado, a postura propositiva não nega uma série de recursos usados pela arquitetura moderna, como o sistema dominó, o uso de *brises soleil* e cobogós e mesmo os aspectos funcionais do programa, que são tomados como um ponto de partida para a reinterpretação, através de uma visão ampliada que faz com que cada elemento interaja com outros aspectos do projeto. O aspecto tectônico, no entanto, ainda não foi superado, criando um paradoxo entre a aparência e conceituação da proposta e a estabilidade inerente à arquitetura e à sua constituição física e estrutural.

2.3 SHIGERU BAN

Projeto é um ato de invenção. A tarefa real começa quando as necessidades funcionais e comportamentais se satisfazem. (...) Nosso meio pode mudar de geração para geração, mas tarefa, acredito eu, continua a ser a mesma: gerar uma forma poética para o pragmático (AMBASZ, 1991, p. 24).

Para Shigeru Ban (1957)^[66], assim como para Emílio Ambasz (1943)^[67], o projeto arquitetônico se configura a partir da poesia conferida a sua estrutura formal, que não desconsidera o caráter funcional e vivencial do edifício. Uma simbiose entre a forma, seus aspectos funcionais (estruturais e construtivos) e as necessidades humanas, como um conceito sólido e vital que entrelaça seus elementos de tal modo que nenhum pode ser percebido individualmente. A trajetória de Shigeru Ban evidencia inflexões na sua obra que são resultado de sua busca constante pela experimentação de materiais

construtivos e novas configurações da espacialidade. Seu reconhecimento internacional o leva a elaborar edifícios para diferentes lugares do mundo, mas seus projetos são, sobretudo, experiências acerca de temáticas e soluções derivadas da sua própria abordagem projetual e de suas referências.

O método projetual do arquiteto se fundamenta no seu aprendizado com John Hejduk (1929 – 2000)^[68] na Cooper Union em seu período de formação, o que leva o arquiteto a desenvolver séries de projetos fundamentados

^[66] Arquiteto japonês, nascido em Tóquio, estudou arquitetura em Southern California Institute of Architecture e na Cooper Union School of Architecture, onde se formou em 1984 e foi aluno de John Hejduk (1929 – 2000) e Richard Meier (1934). Trabalhou com Arata Isozaki (1931) de 1982-1984 e Emílio Ambasz. Abriu seu escritório em Tóquio em 1985, realizou trabalhos em parceria com Frei Otto (1925) e foi professor em diversas universidades no Japão e é reconhecido principalmente por suas construções com materiais recicláveis como papel e projetos para desabrigados em desastres naturais.

^[67] Arquiteto argentino com quem Shigeru Ban trabalhou, admirado por integrar em seus projetos questões funcionais a configuração formal.

^[68] Shigeru Ban tem acesso ao trabalho de John Hejduk, professor e diretor da Cooper Union, através de um número da revista japonesa A+ U dedicado a sua obra, publicado em 1975 (JODIDIO, 2012, p. 15).

em questões específicas: estrutura formal; métodos construtivos inovadores, a partir da linguagem moderna; dupla função dos pilares entre sustentação e mobiliário; estruturas de papel e as membranas estruturadas. Assim como seu mestre, fundamenta a sua base compositiva, em um primeiro momento, na arquitetura moderna, seus elementos e linguagem. A aproximação projetual em suas obras não se fundamenta na reorganização dos elementos através de possibilidades sintáticas como nas primeiras obras de John Hejduk, mas na repetição de certas soluções, replicando a organização formal em si e por vezes, sua imagem. Uma apreensão figurativa de suas referências, que não problematiza suas relações, mas as toma como partido.

Ainda que o arquiteto insista em afirmar o seu distanciamento da tradição arquitetônica japonesa^[69], suas referências modernas, como as *Case Study Houses*, certas obras de Mies van der Rohe e Le Corbusier, estão povoadas por suas qualidades, como a idéia de continuidade entre interior e exterior, a economia de traço, a simplicidade elementar e a espacialidade vazia, contínua e flexível. Essas características foram conferidas tanto através de viagens ou atuações de arquitetos no

país, como através das publicações de Bruno Taut (1880 – 1938) que comparavam a simplicidade contida na tradição japonesa e suas construções com o discurso e a prática moderna (ISOZAKI et al, 2011). Essa aproximação se torna explícita em dois conceitos desenvolvidos pelo autor a partir da sua análise das obras modernas, a idéia de *piso universal* (BAN apud JODIDIO, 2012) e a idéia de *estrutura invisível* (MC QU Aid, 2003), assim como na configuração da espacialidade, em suas obras, que confere as mesmas qualidades citadas.

Sua obra apresenta quatro fases características: (1) o estudo da sintaxe a partir de elementos primários; (2) a investigação da arquitetura moderna e sua linguagem; (3) a exploração de técnicas construtivas associadas à construção de membranas estruturadas com madeira, papel e bambu; e (4) o uso das membranas como elemento de ligação que proporciona unidade às composições volumétricas a partir de elementos modernos. Essa última abordagem se mostra presente nos projetos mais recentes, entre eles o projeto para o MIS/RJ.

[69] C.f. “Eu não sou influenciado pela arquitetura japonesa, tampouco pela tradição japonesa de construção: sou japonês, mas estudei arquitetura nos Estados Unidos, nunca estudei no Japão.” (BAN, 2012, s.p.) In Entrevista Por Valentina Figuerola. Disponível em <http://piniweb.pini.com.br/construcao/arquitetura/shigeru-ban-diz-que-nao-e-o-arquiteto-do-papel-255333-1.aspx>. (Acesso em 23/09/2012).

2.3.1. CONSTRUÇÃO DA ABORDAGEM PROJETUAL

Essa foi a minha educação [com John Hejduk], ver a arquitetura como um poema: primeiro a estrutura e, então, um número mínimo de palavras, como um poema *haiku*. Usando esquemas simples da arquitetura, é a mesma coisa (SHIGERU BAN, 2012, s.p.)^[70].

O esvaziamento do discurso moderno, a valorização do particular e o desenvolvimento dos meios de comunicação, conduzem a produção arquitetônica da década de 60 e 70 à abordagem do objeto como linguagem, a fim de estabelecer uma relação de reconhecimento e pertencimento cultural do objeto. Uma idéia de continuidade da tradição cultural a partir da utilização de elementos históricos no edifício, da reutilização de tipologias e da valorização da sua superfície (fachada), aquilo que mantém o diálogo entre objeto e observador. Essa produção, dita pós-moderna, usa como fundamento os mecanismos derivados da linguística, especificamente do seu viés estruturalista. O

elemento arquitetônico é definido a partir de relações entre suas partes, dentro da idéia de *sistema* que opera a partir da definição de um repertório formal limitado que irá compor suas partes.

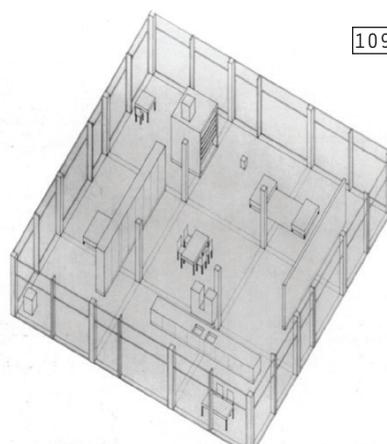
A oposição de Shigeru Ban a essa vertente, que se fundamenta em um repertório histórico, o leva a buscar na Cooper Union, especificamente na obra e no discurso teórico de John Hejduk, um caminho divergente para sua formação. Ban ingressa na escola no início da década de 1980, momento em que a escola já apresenta um discurso teórico sólido, construído a partir de experimentos desenvolvidos ao longo da crise econômica da década

^[70] C.f. Palestra de Shigeru Ban realizada em 2012, Arq.futuro Rio de Janeiro. Disponível https://www.youtube.com/results?search_query=shigeru+ban&page=2. (Acesso em 23/11/2013).

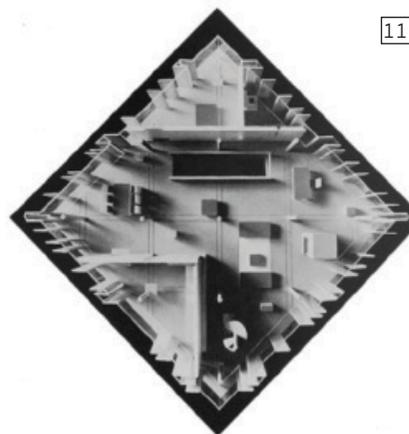
de 1970, opositivo em relação à produção do mercado e à vertente historicista, alinhada com a produção teórica conhecida como *arquitetura de papel*. A escola defende a *autonomia disciplinar* da arquitetura através do estudo analítico e da reinterpretação das *sintaxes modernas* (MONTANER, 2001), desenvolvidas pelo grupo de arquitetos de Nova York conhecido como *Five Architects*: Peter Eisenman (1932), Michael Graves (1934), Charles Gwathmey (1938 – 2009), John Hejduk (1929 – 2000) e Richard Meier (1934), a fim de retomar a força presente na produção da vanguarda.

Cada um dos arquitetos busca, nos mestres e obras modernas, o entendimento da sintaxe e seu processo, tomados como um conceito, idéia que *estrutura* o objeto. Eisenman e Hejduk tomam essa estrutura formal como conceito, evidenciando a prevalência do processo sobre o resultado final. Um exercício formal que dissocia a forma de sua ideologia, eliminando qualquer relação simbólica ou funcional, o que possibilita uma atualização contínua de sua forma pura, geométrica. Essa prática também se baseia na *comunicação*, mas toma como foco a comunicação do processo de concepção da idéia, sua estrutura e não a apreensão do seu simbolismo – processos associados à memória ou pertencimento cultural – ou da funcionalidade de seus elementos, é um processo abstrato de leitura do conceito.

Os projetos de Hejduk derivados dessa abordagem se baseiam nos procedimentos formais construtivistas desenvolvidos pela vanguarda artística, especialmente Theo van Doesburg (1883 – 1931) e Piet Mondrian (1872 – 1944). Suas séries de casas *Texas Houses*, *Diamond Houses* (1950/1960) e *Wall Houses* (1970/1980) são investigações de problemáticas puramente formais, múltiplas combinações de elementos básicos: linha,



109



110



111

FIGURA 109, 110 E 111: MODELO DIAMOND HOUSE; MODELO DIAMOND HOUSE; WALL HOUSE 2 (1973); COUNTER COMPOSITION XIV
 FONTE: [HTTP://QUIZLET.COM/7672062/ARCHITECTURAL-HISTORY-1960-70-FLASH-CARDS/](http://quizlet.com/7672062/architectural-history-1960-70-flash-cards/); /; JOHN HEJDUK, MASK OF MEDUSA: WORKS, 1947-1983. NEW YORK: 1985, RIZZOLI. P. 244; HULST, DOLF. MONDRIAN-ECOLE DE LA HAYE-DE STIJL. PARIS: BOOKING, 1994. P.170.

ponto, plano, volume, grelha. A série *Texas House* abordava a problemática dos *nove quadrados*, a definição de variações da organização do espaço interno do prisma através de diferentes combinações de elementos básicos, temática proposta também como exercício (Fig.109). As *Diamond Houses* usam como base de experimentação a relação entre o quadrado e a grelha gerada por suas diagonais (Fig. 110), uma investigação da problemática presente na obra *Counter Composition XIV* (1931, Fig.111.) de Theo van Doesburg e *Composição dos Losangos* (1952, Fig. 112) de Piet Mondrian que relaciona a malha estática e o movimento gerado pelos eixos diagonais.

Na série *Wall Houses*, Hejduk concentra seus experimentos na estrutura formal do volume em si. A *Wall House II* (1973, Fig. 113), uma evolução da *Wall House I*, usa a combinação de dois eixos ortogonais, um plano e um prisma alongado, que funcionam como elementos de ligação, onde se penduram elementos orgânicos. Ambas trabalham a relação “ponto-linha-plano-volume”, assim como na *One Quarter* (1966, Fig.



112

FIGURA 112 : COMPOSIÇÃO DOS LOSANGOS (1925)
 FONTE: [HTTP://WWW.WIKIPAINTINGS.ORG/EN/SEARCH/COUNTER%20COMPOSITION%20XIV/1#SUPERSIZED-SEARCH-250939](http://www.wikipaintings.org/en/search/counter%20composition%20xiv/1#supersized-search-250939)

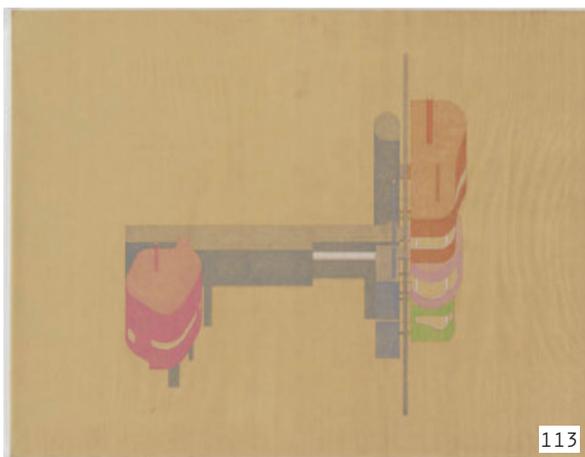


FIGURA 113 : WALL HOUSE II (1973)

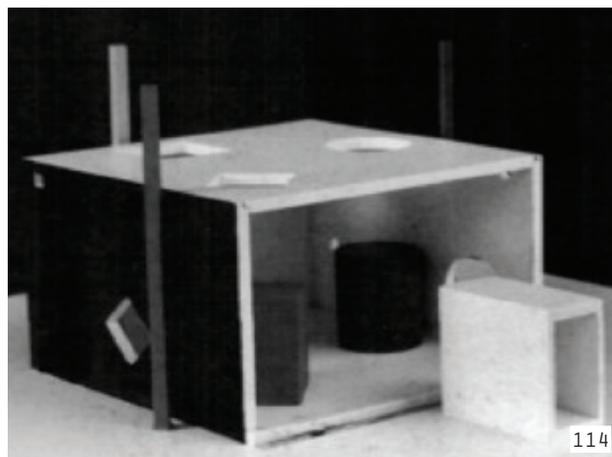


FIGURA 114 : ELEMENT HOUSE (1971)

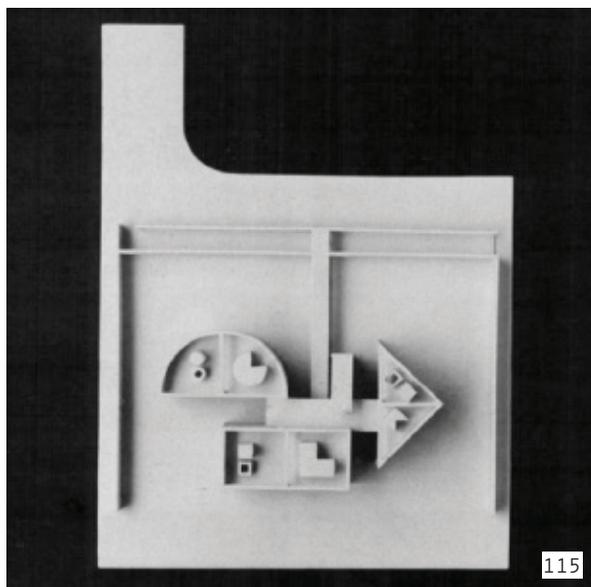


FIGURA 115 : ONE HALF HOUSE, (1966)

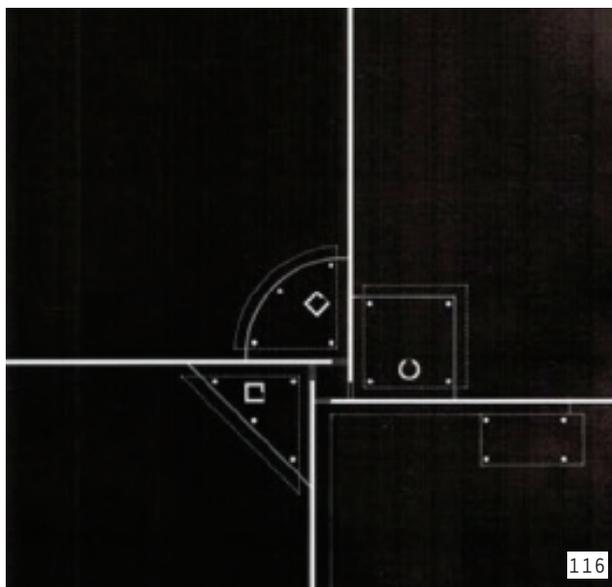


FIGURA 116 : ONE QUARTER HOUSE (1966)

FONTE: [HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION//BROWSE_RESULTS.PHP?CRITERIA=0%3AAD%3AE%3A2581&PAGE_NUMBER=4&TEMPLATE_ID=1&SORT_ORDER=1](http://www.moma.org/collection//browse_results.php?criteria=0%3AAD%3AE%3A2581&page_number=4&template_id=1&sort_order=1); [HTTP://QUIZLET.COM/7672062/ARCHITECTURAL-HISTORY-1960-70-FLASH-CARDS/](http://quizlet.com/7672062/architectural-history-1960-70-flash-cards/).

116) que usa quatro planos perpendiculares e $\frac{1}{4}$ de um círculo, triângulo e quadrado em seus vértices. Os eixos de direção horizontal se opõem aos elementos de direção vertical, há uma contraposição das extensões das figuras bidimensionais, linhas e círculo, assim como do caráter orgânico e racional. A casa *One Half* (1966, Fig. 115) combina $\frac{1}{2}$ de quadrado, $\frac{1}{2}$ de um círculo e $\frac{1}{2}$ do triângulo que se “encaixam” a partir de dois eixos perpendiculares. A forma de cada volume se contrapõe aos volumes internos configurados por $\frac{3}{4}$ de cada uma das figuras. A *Element House* (1971, Fig. 114) estabelece volumes internos em um cubo vazio com recortes a partir da extensão de figuras: ponto, quadrado e círculo.

Todos esses experimentos reforçam a idéia de autonomia da forma, o objeto evidencia em cada uma de suas partes a transformação que sofreu, destacando seu processo. Essa estratégia não é indiferente à percepção, ao contrário, pressupõe a leitura do objeto através do reconhecimento dos elementos e suas relações. Esse caráter configura o objeto arquitetônico de forma fragmentada, composto por figuras simples, de fácil apreensão, mas não se propõe a representar ou simbolizar, afastando qualquer relação subjetiva. Esses princípios foram incorporados em exercícios acadêmicos (MONTANER, 2001) que formaram a base de Shigeru Ban, assim como o olhar poético de Hejduk presente em obras posteriores e contemporâneas ao período de contato entre os dois arquitetos (MCQUAID, 2003). Os dois arquitetos apresentam resultados plásticos bastante divergentes, especialmente quanto à produção da segunda fase de Hejduk, no entanto a trajetória de Shigeru Ban evidencia a sua busca em seguir os passos metodológicos de seu mestre.

2.3.1.1. LIÇÕES MODERNAS

O uso inovador (experimental) de novos métodos de construção e segundo, o desafio especial na conexão interior e exterior, como nas casas japonesas tradicionais. Eu chamo os projetos que tem esses aspectos, *Case Study Houses* (BAN, 2008, apud JODIDIO, p.22).

Assim como Hejduk e Eisenman, Shigeru Ban desenvolve muitos de seus projetos residenciais como experimentos, a partir de três séries: (1) as *case study houses*, experimentos com estrutura metálica independente e adaptações de características da arquitetura tradicional japonesa; (2) as *casas mobiliário*, construções pré-moldadas em madeira que usam elementos com dupla função, a estrutura é feita por elementos que são também mobiliário e (3) as *casas com estruturas de tubo de papelão*. Essas casas são experimentações da própria configuração da espacialidade e de técnicas construtivas, que são também aplicadas posteriormente em projetos de maior escala, funcionam como testes. Os projetos são fundamentados em princípios modernos, sobretudo, no conjunto de casas prototípicas californianas, as *Case Study Houses*^[71] originais (1945 – 1966), na obra de Mies van der Rohe e Le Corbusier. Esses projetos buscam levar o objeto arquitetônico à expressão mínima de sua essência (MONTANER, 2009), sua estrutura formal elementar, uso da planta livre, fachadas translúcidas e equipamentos essenciais. Divergindo de seu mestre, muitos desses projetos reinterpretem tipologias, fazem ecoar a organização formal das referências modernas e não somente a sua sintaxe, remetendo a sua imagem,



mesmo que evidenciem adaptações e uma linguagem contemporânea.

As primeiras casas projetadas por Shigeru Ban são experimentações formais que se alinham ao método de Hejduk. A Villa TCG (1986, Fig. 117), Villa K (1987, Fig. 118), Villa Kuru (1991, Fig. 119), I House (1991, Fig. 120) são diferentes combinações entre os mesmos elementos geométricos puros, o plano, cilindro, prisma e triângulo, sob diferentes estruturas. A composição das casas evidencia o esforço do arquiteto em tratar os elementos de forma independente, seja pelos diferentes materiais aplicados, que por vezes remetem aos materiais usados por Alvar Aalto (1898 – 1976), arquiteto admirado por Shigeru Ban, ou pelo caráter fragmentário das composições, reforçado pela extensão de cada elemento além do limite dos demais. Outro alinhamento é a referência às *Walls Houses* estabelecida através da hierarquia dada aos planos, que são usados como elemento de ligação das diversas partes da casa.



FIGURA 117 : VILLA TCG

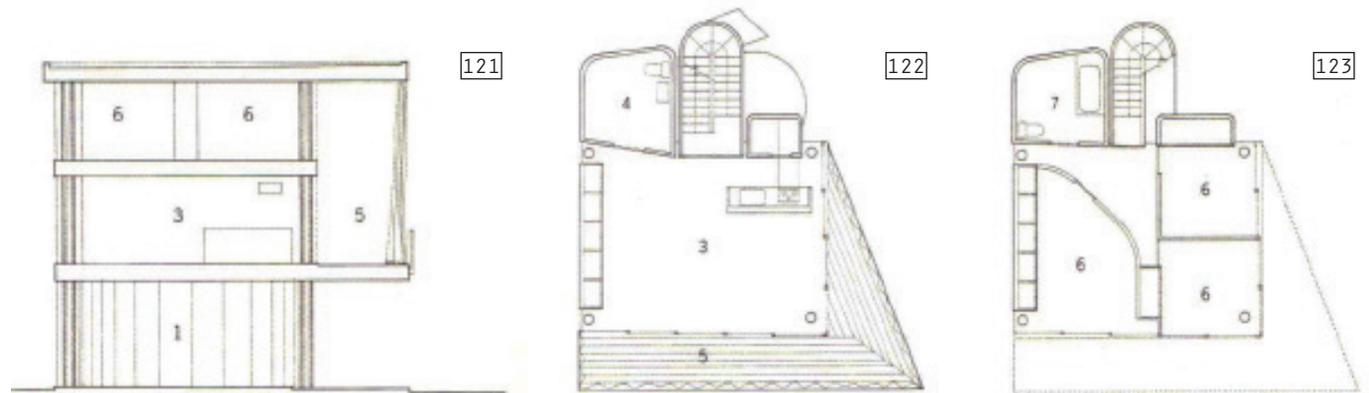
FIGURA 118 : VILLA K

FIGURA 119 : VILLA KURU

FIGURA 120 : I HOUSE

FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS.HTML#HOUSES-AND-HOUSINGS](http://www.shigerubanarchitects.com/works.html#houses-and-housings)

^[71] Casas Californianas desenvolvidas entre 1945 e 1966 com materiais industriais doados que tinham como finalidade desenvolver projetos modernos de baixo custo. Seu programa foi idealizado por John Entenza, editor da revista Arts and Architecture e desenvolvido por Richard Neutra, Eero Saarinen, Craig Elwood, Charles and Ray Eames e Pierre Koenig (SMITH, 2009).



- CURTAIN WALL HOUSE -

FIGURA 121 : CORTE TRANSVERSAL

FIGURA 122 : PLANTA BAIXA

FIGURA 123 : PLANTA BAIXA

FIGURA 124 : FOTO

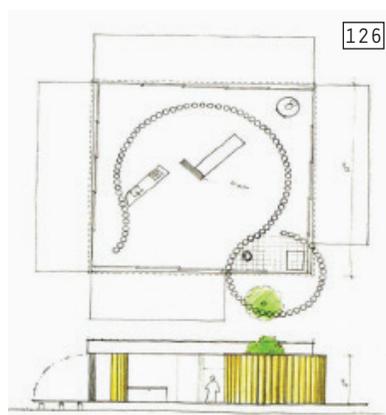
FONTE: MC QUAID, MATILDA.
SHIGERU BAN. LONDRES: PHAIDON,
2003. P. 193 E 195.

O projeto *Curtain Wall House* (1995) ou case study house 07, se configura por três planos horizontais atravessados por pilares repetindo o clássico sistema dominó. Essa solução segue o seu propósito original, deixar livre o espaço no térreo, elevando a casa em pilotis, deixar a planta livre para maior flexibilidade de uso (LE CORBUSIER, 2004). A escada em “U”, a parede curva no segundo pavimento e o uso do branco reforçam seu alinhamento linguístico. As fachadas usam portas de vidro que se abrem completamente e expandem o espaço interno para o deck formado pelo avanço da laje, a permeabilidade do térreo se amplia para o primeiro pavimento. Essa é uma estratégia recorrente de Ban, a idéia de um *piso universal* (BAN apud JODIDIO, 2012), uma transparência que não é somente visual, divergindo da obra de Mies que não possibilita uma continuidade espacial, mas visual, limitada pelo vidro. As cortinas funcionam como uma pele flexível que controla a luminosidade, temperatura e privacidade. Esse aspecto será aplicado no projeto do MIS/RJ, como forma de acentuar o caráter público do museu.

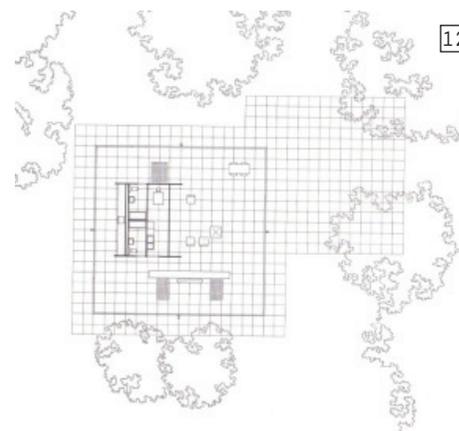
Os projetos *Paper House* (1995) e *Wall Less House*



125



126



127

FIGURA 125 E 126 : PAPER HOUSE, FOTO; DESENHO DA PLANTA BAIXA E FACHADA
 FONTE: JODIDIO, PHILIP. SHIGERU BAN. KÖLN: TASCHEN, 2012. P. 33 E 01

FIGURA 127 : PAPER HOUSE, DESENHO DA PLANTA BAIXA
 FONTE: BLASE, WERNER. MIES VAN DER ROHE. SÃO PAULO: PERSPECTIVA, 1994.

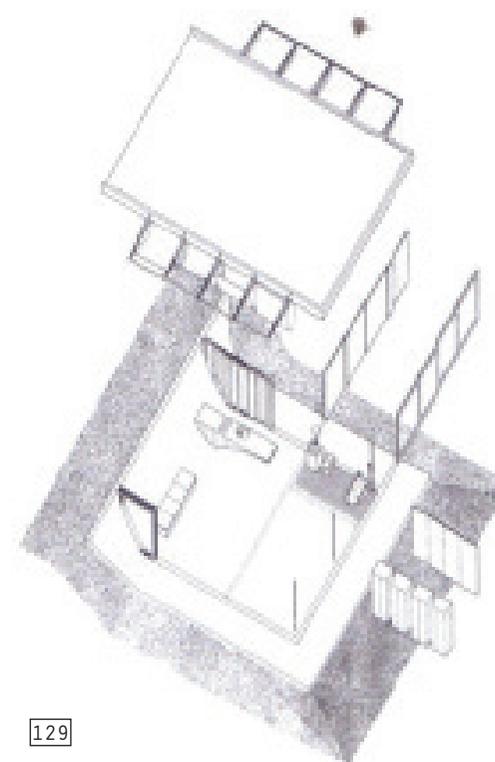
(1997), usam como referência a casa *McCormick* (1951) ou *casa núcleo* de Mies van der Rohe, projetada no mesmo ano que a casa *Farnsworth* (1951) com a qual apresenta alinhamentos. As quatro casas apresentam a mesma estrutura formal: dois planos horizontais brancos elevados do solo, sendo o inferior estendido, fechados com vidro que usam um número mínimo de paredes e são regulados por uma grelha. As duas casas de Mies definem sua espacialidade interna a partir de um núcleo que concentra as áreas molhadas e define as áreas de permanência através da sua posição não centralizada. A *Paper House* ou estrutura de tubo de papelão 05, define os espaços internos a partir de um plano curvo de tubos de papel, regulado pela malha, que define o espaço entre banheiro e estar, divergindo da continuidade interna instituída nos projetos do Mies. A *Wall Less House* ou case study house 08, tem como conceito a continuidade extrema do espaço, que só apresenta fechamento opaco ao fundo, que se configura como uma dobra do piso inferior e une os dois planos. O espaço interno e os panos de vidro usam portas de correr que permitem que o ambiente seja absolutamente aberto ou compartimentado. Assim como na *Nine Square House*,



128

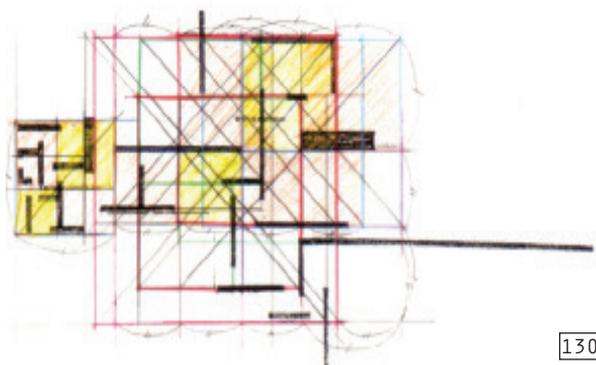
case study house 09, as divisões internas partem da malha dos nove quadrados, em homenagem a Hejduk.

Outro projeto que toma a obra de Mies como referência é a *Sagaponac House* (2004) que define seu partido através da análise da casa *Brick Country House* (1924). As duas casas usam o mesmo partido radial, definido por quatro planos horizontais girados a 90º sequencialmente a partir do centro, e uma distribuição interna bastante aproximada (Fig.130 e 131). A linguagem formal, no entanto é divergente. No projeto de Shigeru Ban,



129

FIGURA 128 E 129: WALL LESS HOUSE, FOTO E PERSPECTIVA.
 FONTE: JODIDIO, PHILIP. SHIGERU BAN. KÖLN: TASCHEN, 2012. P. 33 E 41



130



131

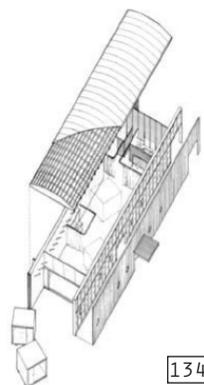


132

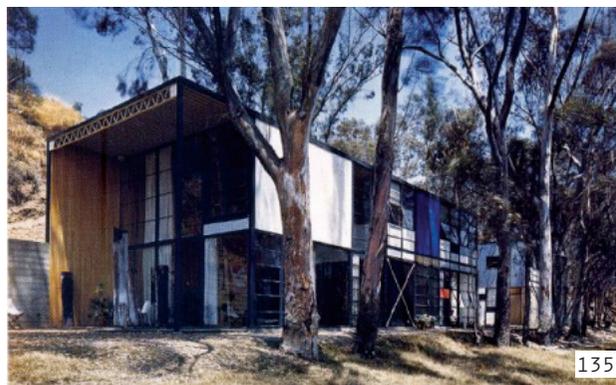
FIGURA 130, 131 E 132: ANÁLISE DE SHIGERU BAN DA PLANTA BAIXA DA BRICK COUNTRY HOUSE; SAGAPONAC HOUSE; AQUETE ELETRÔNICA
 FONTE: MC QU Aid, MATILDA. SHIGERU BAN. LONDRES: PHAIDON, 2003. P. 180; [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS.HTML#HOUSES-AND-HOUSINGS](http://www.shigerubanarchitects.com/works.html#HOUSES-AND-HOUSINGS)



133



134



135

FIGURA 136: FOTO DA CASE STUDY HOUSE N. 8
 SMITH, ELIZABETH. CASE STUDY HOUSES: THE COMPLETE CSH PROGRAM 1945-1966. LOS ANGELES: TASCHEN, 2009. P. 89

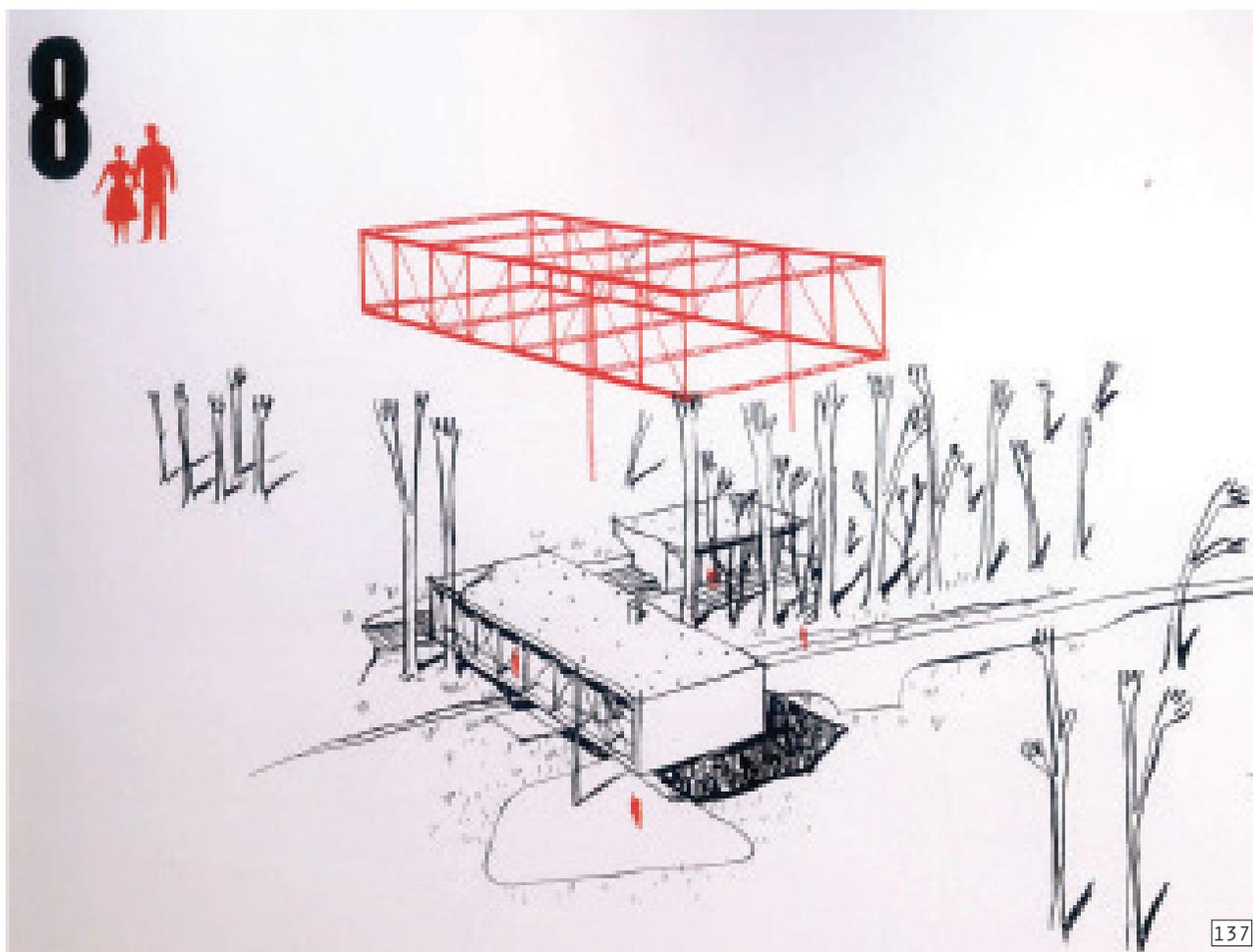


136

FIGURA 133, 134 E 135: NACK HOUSE, FOTO DO INTERIOR, PERSPECTIVA E FOFOT DO EXTERIOR.
 FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS.HTML#HOUSES-AND-HOUSINGS](http://www.shigerubanarchitects.com/works.html#HOUSES-AND-HOUSINGS)

os planos se configuram por elementos vazados que conferem permeabilidade visual e variações da espacialidade interna através de jogos de luz e sombra. O volume se configura por uma composição de planos de fechamento e cobertura e blocos de mobiliário de madeira que estruturam o edifício, uma casa da série *casas mobiliário* de Shigeru Ban. Essa linguagem arquitetônica mais leve, com elementos permeáveis, se aproxima das propostas das *Case Study Houses*, junto ao seu caráter fragmentado que facilita a leitura de sua sintaxe (Fig. 132).

Os projetos *Nack House* (2000), *case study house 10*, e *Picture Wall House* se aproximam da proposta da *Case Study House n. 8* (1945, Fig. 136) de Charles e Ray Eames. O primeiro projeto se remete à estrutura formal em si, uma caixa horizontal com pequenas subtrações nas extremidades definidas pela malha estrutural que marcam os acessos (Fig. 134). Apesar de ambas usarem estrutura metálica, divergem na compartimentação interna e na linguagem configurada pelos diferentes materiais de fechamento. No projeto de Charles e Ray Eames, os ambientes são compartimentados e o fechamento varia entre planos opacos e translúcidos conferindo uma variedade espacial interna e de efeitos de luz e sombra. No projeto de Shigeru Ban, a caixa é tratada como um galpão, sem divisões internas, com contínuos planos de fechamento semitransparentes conferem uma idéia de unidade e neutralidade (Fig. 135) e se reverte em um ambiente interior contínuo e igualitário. Os ambientes íntimos se configuram como caixas móveis que podem ser organizadas de diversas formas conferindo flexibilidade ao edifício (Fig. 133). Essas caixas internas se remetem à estratégia usada por Hejduk no projeto da *Element House*.



O projeto *Picture Window House*, se apropria do mesmo partido formal e do sistema estrutural da *Case Study House* n. 8 (Fig. 137 e 138), mas inverte a dinâmica do edifício através do deslocamento das áreas molhadas – elementos fixos – para as extremidades, que libera o espaço central. Esse espaço livre estabelece um eixo transversal ao edifício, definido por grandes aberturas flexíveis nas duas fachadas opostas que enquadram a paisagem e definem a extensão do plano do piso,

como um deck que se projeta no terreno declive. Todo espaço entre os elementos fixos, que define a área social, se estende para o exterior com a abertura das portas de correr conferindo a idéia de piso universal do autor já aplicado em outros projetos. O edifício separa seus setores por pavimento e evidencia esse fato no tratamento da fachada, marcada pelo uso de uma pele contínua que controla luminosidade no pavimento superior (Fig. 139).

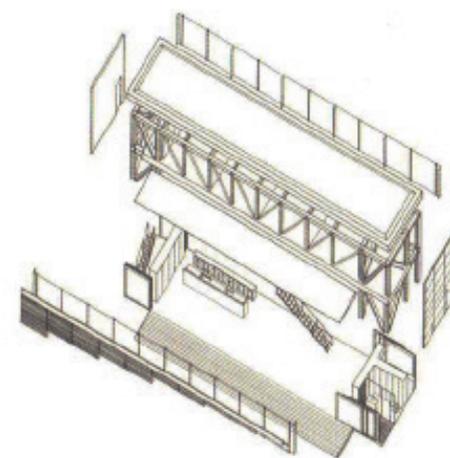


FIGURA 137 : ESQUEMA ESTRUTURAL CASE STUDY HOUSE N. 8
 FONTE: SMITH, ELIZABETH. CASE STUDY HOUSES: THE COMPLETE CSH PROGRAM 1945-1966. LOS ANGELES: TASCHEN, 2009. P. 95

FIGURA 138 E 139 : PICTURE WINDOW HOUSE, PERSPECTIVA EXPLODIDA E FOTO
 FONTE: MC QUAID, MATILDA. SHIGERU BAN. LONDRES: PHAIDON, 2003. P. 210, 212.

A postura de Shigeru Ban, de abordar seus projetos como experimentos que configuram séries, evidencia a sua filiação, no entanto a natureza de seus experimentos e a sua forma de abordar o objeto são antagônicas. Nas primeiras casas, se nota efetivamente uma busca por experimentos formais, mas as demais experiências são pesquisas construtivas com objetivo de testar a aplicação de novos materiais como o papelão, sistemas construtivos pragmáticos e funcionais como nas casas mobiliário, assim como criar qualidades espaciais como espaços mais flexíveis e integrados ao exterior. Suas escolhas são funcionais e relativas, buscam alinhar o edifício ao lugar, suas características, seu cotidiano e usar materiais locais, ou adequados ao lugar. Ao contrário das obras de Hejduk, a estrutura formal do edifício na obra de Shigeru Ban é também a sua estrutura portante, o projeto se fundamenta na sua tectônica. O interesse pela materialidade e suas propriedades estruturais e construtivas se evidencia nos seus experimentos com as membranas estruturais.

2.3.1.2. MEMBRANAS ESTRUTURAIS

As membranas geométricas de Shigeru Ban tem origem no seu respeito ao ambiente natural que direciona seu interesse aos materiais recicláveis, leves e de baixo custo, questões funcionais que diferem a sua abordagem das obras que tendem a aplicar expressões tecnológicas como linguagem. O desenvolvimento dos primeiros projetos configurados pelas membranas geométricas se relaciona ao caráter temporal desses projetos: exposições, abrigos para refugiados, pavilhões de exposições internacionais, teatro itinerante ou o museu nômade. Do mesmo modo,

na natureza de determinados programas que demanda espaços internos com grandes vãos. Essas membranas se configuram como tramas geométricas que subdividem as cargas da cobertura pelas suas hastes solidárias de apoio. O formato curvo é gerado pelo conjunto de tensões na grelha.

As membranas, usadas pelo arquiteto, evidenciam um profundo conhecimento dos materiais e suas propriedades, assim como, de noções estruturais e geométricas que conferem ao caráter estrutural, rigidez pela forma. Essa estratégia também se remete ao caráter estrutural mais presente na natureza, dado pela rigidez inerente à formação (CONSIGLIERI, 1994). Esse aspecto, explorado por Frei Otto em suas obras e no livro publicado em 1972, *Biology and Building*, apresenta estudos acerca da aplicação das estruturas presentes na natureza em edifícios. Arquiteto admirado por Shigeru Ban, Frei Otto (1925) que compartilha o interesse em materiais leves e baratos, trabalhou em parceria em alguns de seus projetos, a fim de aperfeiçoar certas soluções técnicas das tramas de rolo de papel, madeira e bambu. Da mesma forma, compartilha a idéia de usar a estrutura integrada ao projeto (MC QUAD, 2003), como parte de um sistema que compõe o conceito e a expressão formal, apesar de chegarem a resultados formais diferentes.

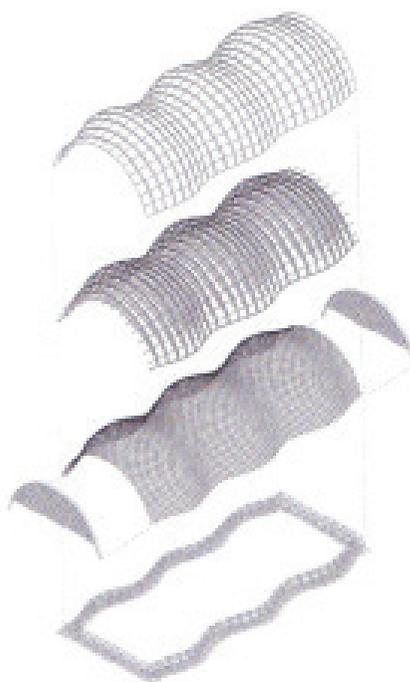
Essa parceria tem início com no projeto para o *Pavilhão do Japão* (1997, Fig. 140) na Expo 2000 em Hannover, evento que teve como tema a sustentabilidade e o meio ambiente e previa construções temporárias para o evento. O uso dos tubos de papelão foi definido pela facilidade de desmontagem posterior e pela possibilidade de seu reaproveitamento. A membrana se constitui de três camadas, uma trama quadriculada de tubos de papel por baixo, em cima arcos de tubo de



140

papel reforçados por uma trama leve de cabos de aço perpendiculares ao volume fazem a sua sustentação e acima, uma espécie de lona de papel resistente à água cobre o volume em faixas alinhadas aos arcos, deixando vãos pra entrada de luz natural (Fig. 141). Esse elemento de cobertura cria um ambiente interno com efeito de luz semelhante ao das tradicionais casas japonesas. As três curvas da membrana, que configuram o projeto, definem as grandes áreas no espaço interno.

O arquiteto desenvolveu diversos projetos a partir dessas membranas, como o *Paper Dome* (1998), uma grande superfície em arco (Fig. 143) com estrutura feita com uma trama quadriculada de rolos de papel (Fig. 142), o *Ginásio Atshumi Imai* (2002), uma concha oval (Fig. 144) com treliças de madeira laminada (Fig. 146) ou ainda o *Paper Dome Nomadic* (2003), um teatro itinerante que usa uma trama de rolos de papel triangulada (Fig. 145). As membranas estruturadas materializam a idéia de Shigeru Ban de sobrepor estrutura formal a estrutura portante, uma característica recorrente na sua obra, que encontra força literal nessas propostas. Do mesmo modo, a configuração de uma espacialidade interna contínua e flexível, onde a estrutura desaparece por constituir o edifício em si através de elementos tão pequenos e entrelaçados que não se notam. A idéia de unidade está materializada na forma e no espaço interno, não há diferença ou relação.



141

As experimentações com essas membranas evidenciam a busca do arquiteto pela sua expressão projetual, derivada dos seus valores, além da sua busca pelo domínio da técnica e dos materiais construtivos. São experiências projetuais que não tem fundamentação na obra de outros arquitetos ou em fundamentos teóricos, configuram-se como proposições próprias. Tais estruturas apresentam pouca variação formal, são projetos definidos, antes, pelas possibilidades técnicas e construtivas. A idéia de unidade, configurada pela membrana, implica ao espaço interior, de todo o edifício, uma experiência e espacialidade contínuas e invariáveis, proporcionadas pelo espaço não compartimentado e pelo próprio elemento que configura o edifício. Essa continuidade e unidade trazem, posteriormente, o seu uso como elemento de ligação em projetos que apresentam expressões formais intencionais e vão além de um resultado da técnica, como o projeto do MIS/RJ.

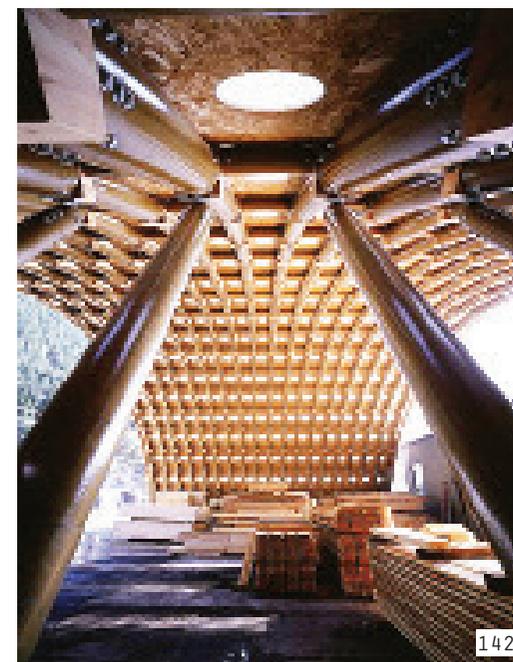
FIGURA 140: FOTO DO PAVILHÃO DO JAPÃO PARA EXPO 2000.

FIGURA 141: PERSPECTIVA, PAVILHÃO DO JAPÃO PARA EXPO 2000

FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/2000_JAPAN-PAVILION-HANNOVER-EXPO/INDEX.HTML](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2000_JAPAN-PAVILION-HANNOVER-EXPO/INDEX.HTML).

FIGURA 142: PAPER DOME, FOTO DO INTERIOR

FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/1998_PAPER-DOME/INDEX.HTML](http://www.shigerubanarchitects.com/works/1998_PAPER-DOME/INDEX.HTML)



142



FIGURA 143 : PAPER DOME, FOTO DO EXTEIOR.

FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/1998_PAPER-DOME/INDEX](http://www.shigerubanarchitects.com/works/1998_paper-dome/index).



FIGURA 145 : PAPER DOME NOMADIC, FOTO DO INTERIOR.

FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/2003_PAPER-THEATER/](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2003_paper-theater/)



FIGURA 144 : GINÁSIO ATSUMI IMAI, FOTO DO EXTEIOR.

[HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/2002_ATSUSHI-IMAI-MEMORIAL-GYMNASIUM/](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2002_atsushi-imai-memorial-gymnasium/)



FIGURA 146 : GINÁSIO ATSUMI IMAI, FOTO DO INTERIOR.

[HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/2002_ATSUSHI-IMAI-MEMORIAL-GYMNASIUM/](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2002_atsushi-imai-memorial-gymnasium/)

2.3.1.3. MEMBRANA COMO ELEMENTO DE LIGAÇÃO

Depois das experimentações com as membranas estruturadas, alguns projetos de Shigeru Ban começam a mesclar a linguagem mais racionalista e geométrica, das primeiras propostas, com elementos treliçados, seja como componente de cobertura, como no projeto *Nicolas G. Hayek Center* (2005) ou como uma espécie de forro tridimensional dentro do volume, como no projeto *Haesley Nine Bridges Golf Club House* (2010). No entanto, essas tentativas evidenciam um uso da membrana, muitas vezes, como uma aplicação decorativa. Esses elementos estabelecem uma relação hermética com o projeto, facilmente dispensáveis por não se configurarem a partir da sua sintaxe. A partir do projeto para o *Pompidou Metz* (2005), vários outros passam a mesclar essas estratégias, usando recorridas vezes, a membrana estruturada como elemento de ligação entre as partes do projeto, sejam elas elementos de composição do edifício ou blocos do conjunto edificado.

No projeto para o *Pompidou Metz* (2005), a membrana funciona como elemento de cobertura que envolve e enlaça os três blocos horizontais, empilhados e rotacionados, que configuram o projeto, o elemento se apoia no bloco vertical de circulação que conecta os três blocos (Fig. 147). A membrana é um elemento constante na espacialidade do projeto, que marca sua presença na experiência dentro do edifício e lhe confere unidade. Um elemento que cria uma espécie de limite vivencial e fecha o espaço, conferindo-lhe uma realidade própria, notada nas áreas de circulação (Fig. 149) e permanência (Fig. 148). Esse caráter se inverte nas áreas de exposição, confinadas nos blocos horizontais geométricos que



FIGURA 147: POMPIDOU METZ, MAQUETE.

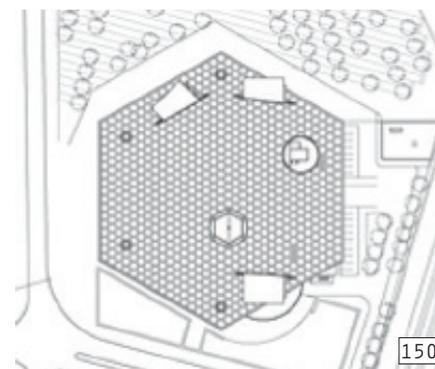
FONTE: [HTTP://WWW.DESIGNBOOM.COM/ARCHITECTURE/THE-METZ-CENTRE-POMPIDOU-ROOF-STRUCTURE-CONSTRUCTION-COMPLETE/](http://www.designboom.com/architecture/the-metz-centre-pompidou-roof-structure-construction-complete/)

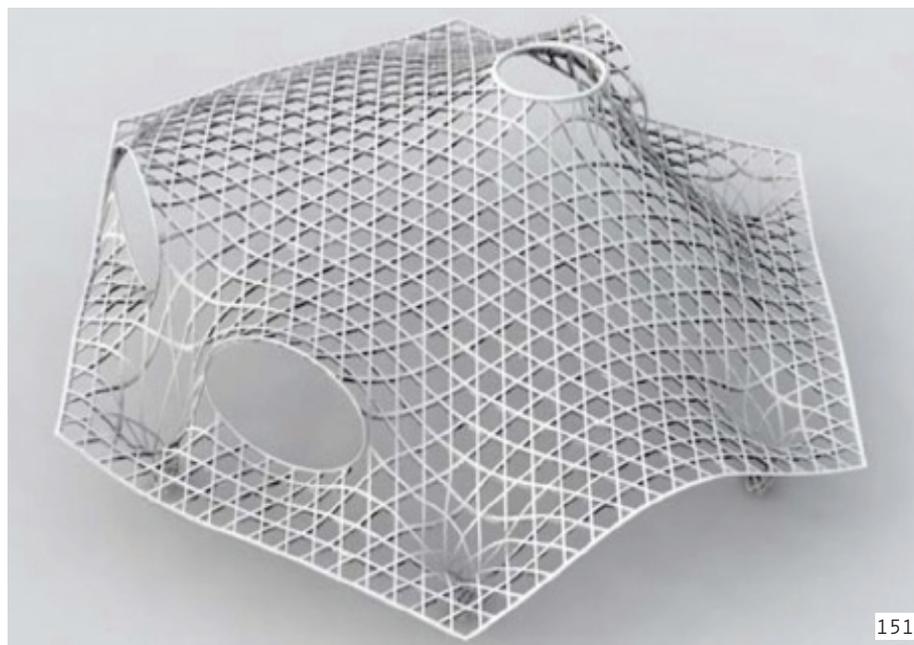
FIGURA 148 E 149: POMPIDOU METZ, FOTOS DO INTERIOR

FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/2010_CENTRE-POMPIDOU-METZ/INDEX.HTML](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2010_centre-pompidou-metz/index.html).



enquadram elementos significativos na cidade, criando uma ambiguidade no caráter dos espaços. Apesar do seu caráter orgânico (Fig. 151), essa cobertura é definida por uma grelha racional, de módulo hexagonal, que regula todo o projeto e sua sintaxe além de definir a área de intervenção do edifício (Fig. 150). Sua extensão vai além dos blocos, configurando uma área de transição aberta e uma área de permanência fechada com panos retráteis de policarbonato, que podem tornar o ambiente de chegada contínuo à área livre (Fig. 152).





151



152

FIGURA 151: POMPIDOU METZ, MODELO DIGITAL DA COBERTURA.
 FONTE: [HTTP://198.45.25.55/PROJECTS/PORTFOLIO/ARCHIVES/1007POMPIDOU-METZ/SLIDE.ASP?SLIDE=10](http://198.45.25.55/projects/portfolio/archives/1007pompidou-metz/slide.asp?slide=10)

FIGURA 152: POMPIDOU METZ, PLANTA BAIXA
 FONTE: [HTTP://WWW.DESIGNBOOM.COM/ARCHITECTURE/THE-METZ-CENTRE-POMPIDOU-ROOF-STRUCTURE-CONSTRUCTION-COMPLETE/](http://www.designboom.com/architecture/the-metz-centre-pompidou-roof-structure-construction-complete/).

FIGURA 153: MUSEU DE CIÊNCIAS AMBIENTAIS.
 FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/2010_ENVIRONMENTAL-SCIENCES-MUSEUM/INDEX.HTML](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2010_environmental-sciences-museum/index.html)



153

Outro projeto que se apropria da membrana como elemento de ligação é o Museu de Ciências Ambientais (2010) do México. O projeto busca criar uma realidade paralela dentro do seu espaço de intervenção, um conjunto de edifícios configurados por formas geométricas simples (assim como nas suas primeiras casas) absolutamente divergentes entre si. Essa diferença é percebida em relação à configuração formal, material, de escala ou posição, um grupamento que busca estabelecer uma espécie de lugar ou bairro que marca sua presença pelo contraste com o entorno (Fig. 153). Esse projeto parece ser uma interpretação superficial e simplificada da abordagem textual dos projetos de Hejduk associados ao seu programa *Masque*, com o qual compartilha: a idéia da criação de um mundo particular, o afastamento da idéia de estabelecer uma estrutura formal a partir da sintaxe, e o uso de elementos autônomos e diferenciados entre si. No entanto, ainda



se apropria de formas geométricas elementares que afastam qualquer possibilidade de ficção.

A membrana usada no projeto tem como objetivo compensar o caráter hermético de seus elementos, estabelecer uma relação entre os diversos blocos que confira ao conjunto uma idéia de unidade, dentro da divergência de suas propostas (Fig.154). Esse elemento orgânico funciona como uma grande cobertura que estabelece ambientes abertos de permanência e protege os acessos e passarelas de ligação entre os edifícios (Fig. 155). Ao contrário da membrana usada no projeto do *Pompidou Metz*, que envolve o volume, a membrana deste projeto marca claramente sua diferença em relação aos edifícios que irrompem a sua trama, destacada pela sua vedação transparente. A membrana estabelece, também, um grande ambiente de transição entre as



realidades contidas em cada edifício e marcam a entrada e direcionam o percurso do pedestre nas cercanias do museu.

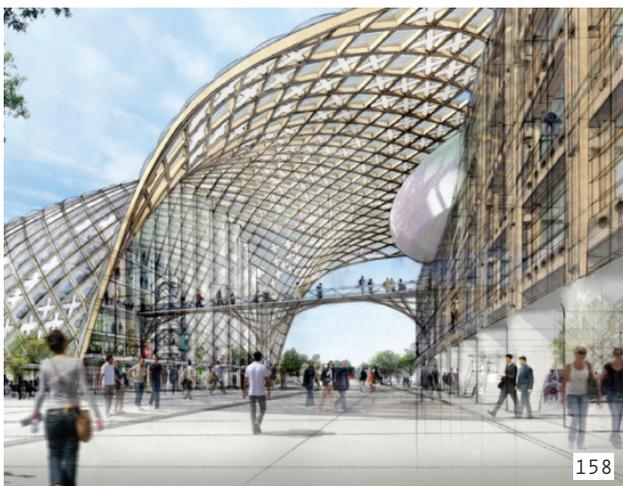
FIGURA 154: MUSEU DE CIÊNCIAS AMBIENTAIS.
FIGURA 155: MUSEU DE CIÊNCIAS AMBIENTAIS.
FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/2010_ENVIRONMENTAL-SCIENCES-MUSEUM/INDEX.HTML](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2010_environmental-sciences-museum/index.html)



FIGURA 156: CENTRO DE CULTURA DE ODAWARA
 FIGURA 157: CENTRO DE CULTURA DE ODAWARA.
 FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/WORKS/2013_ODAWARA/INDEX.HTML](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2013_odawara/index.html)

No projeto *Cidade da Arte e Centro de Cultura de Odawara* (2013), a membrana se configura como um grande túnel, um bloco linear cilíndrico que envolve o edifício propriamente, um agrupamento de volumes coloridos ligados por planos e passarelas brancas. Os elementos internos são posicionados afastados das bordas. A variação de seus formatos cria vazios verticais que estabelecem variações espaciais entre espaços abertos e fechados e descontinuidades configuradas pelas alturas de pé direito e larguras configuradas pela relação entre a membrana e os elementos internos. Essa membrana tem como seção um arco de altura variável, maior na entrada, marcando o acesso e menor na parte posterior. A estrutura se compõe de uma sucessão de arcos de altura decrescente, cobertos com poliuretano que filtra a luz e permite uma visão embaçada do exterior.

O projeto para a *Sede da Swatch e edifícios de produção da Omega* (2013) é uma evolução do projeto anterior, uma adaptação do conceito a uma nova situação. O projeto prevê a consolidação de um campus junto ao edifício corporativo existente, com três blocos novos – um corporativo, um centro de produção e uma área cultural – que configuram o conjunto, além de áreas de caráter público, praças e um parque. O edifício corporativo e o de produção estabelecem relações formais com os edifícios existentes e replicam alguns de seus elementos, ao mesmo tempo em que recebem panos de vidro e são elevados do solo gerando permeabilidade visual e espacial no térreo. Essa atitude confere uma ambiguidade, os edifícios se mimetizam formalmente com o contexto, mas contrastam suas linguagens, se configuram como elementos de transição entre o novo e o antigo.



O edifício novo, que abriga o centro cultural, segue as características formais do projeto anterior em Odawara, mas adéqua a membrana ao conjunto (Fig. 159), como um elemento de ligação entre os dois terrenos do projeto que se apoia na cobertura do edifício corporativo e cobre a passarela de ligação, suspensa sobre a rua, entre os dois blocos (Fig. 158). Nesse ponto de conexão a membrana se eleva, marcando o acesso principal dos dois edifícios, além de estabelecer uma continuidade entre os espaços públicos possibilitados pela elevação dos dois blocos. Na outra extremidade, uma abertura cria um acesso direto pela outra rua e configura o edifício como uma grande passagem coberta que atravessa a área do parque.

Dentro da membrana, os espaços de uso se situam em blocos coloridos apoiados em planos brancos horizontais sobrepostos (Fig. 162), suspensos em pilotis que deixam livre o pavimento de acesso, estabelecendo o recorrente *piso universal*. A trama quadriculada da membrana, sofre deformações (Fig. 161), em determinados pontos, que enquadram elementos da paisagem, retirando a uniformidade da visibilidade e do efeito de luz no interior. Essa atitude cria pontos de conexão entre o





FIGURA 158: SEDE DA SWATCH.

FIGURA 159: EDIFÍCIOS DE PRODUÇÃO PARA A ÔMEGA.

FIGURA 160: EDIFÍCIOS DE PRODUÇÃO PARA A ÔMEGA.

FIGURA 161: EDIFÍCIOS DE PRODUÇÃO PARA A ÔMEGA.

FIGURA 162: SEDE DA SWATCH.

FONTE: [HTTP://WWW.SHIGERUBANARCHITECTS.COM/
WORKS/P25_NEW-SWATCH-OMEGA/INDEX.HTML](http://www.shigerubanarchitects.com/works/p25_new-swatch-omega/index.html)



mundo particular estabelecido e a realidade externa da cidade. A trama recebe ainda elementos que se fixam na estrutura criando efeitos variáveis de sombra e de visibilidade do exterior. A aplicação dessas membranas, como “casca”, do edifício se configuram como uma espécie de pele expandida, que oculta o edifício e sua volumetria ocultando seus aspectos formais e tectônicos, assim como em distintos projetos contemporâneos que também se utilizam da pele como uma interface que media a apreensão da paisagem ao mesmo tempo em que dissimula o edifício e seu espaço particular interno.

O uso de uma pele ampliada confere ao edifício uma ambiguidade entre a sua configuração formal e sua espacialidade interior, escondida. Dentro desse universo particular, o espaço se multiplica em cheios e vazios, descontinuidades, planos, volumes que não podem ser percebidos do exterior. Ao mesmo tempo, a pele permite uma visibilidade transformada do contexto que passa a fazer parte da experiência, um elemento de *interface*. Tais estratégias também se aplicam ao projeto do MIS/RJ e evidenciam a abordagem particular do autor, recorrente em seus projetos mais recentes que adaptam essa tática a outros contextos e situações.

2.3.2. RELAÇÃO COM O CONTEXTO

As obras de Shigeru Ban abordam a relação com o contexto especialmente quanto à adequação da escolha dos materiais aplicados e aos aspectos relacionados à configuração da espacialidade em relação aos edifícios locais significativos culturalmente. Nesse sentido, repete uma postura própria e à de Diller, Scofidio e Renfro no projeto do MIS/RJ, sem contudo concatenar essa “curadoria” à configuração formal.

Nas obras de grande porte mais recentes do autor, anteriores e posteriores ao projeto do MIS/RJ, pode ser notada a recorrência de um caráter icônico, contrastante com o contexto dos lugares onde se implantam. A configuração formal tem repetido soluções aplicadas irrestritamente em diferentes lugares do mundo, muitas vezes, uma atitude de imposição da sua assinatura. O olhar para o contexto se fixa na flexibilização de algumas estratégias próprias ao terreno fornecido e à aplicação de materiais encontrados na região. Tal

163

atitude se evidencia no caso do MIS/RJ, onde o volume é coberto por uma membrana, que diverge daquelas, frequentemente, configuradas como um organismo, que se espalham pelo terreno em seus projetos. No caso do MIS/RJ, ela se comprime entre edifícios altos no denso contexto de Copacabana (Fig. 163 e 164). Procede com o material construtivo do mesmo modo, que tem sua defesa estampada na sua apresentação sob o *slogan*: Let's brazilian wood! Por outro lado, a forma aplicada à membrana se remete à um conceito que corrobora no resultado plástico, uma inflexão na sua obra.

Se nas primeiras obras do autor os edifícios variavam em uma continuidade visual absoluta, conferida pelos panos de vidro ou pelo fechamento do espaço dentro de suas membranas, as propostas mais recentes têm mesclado

164

essas duas características, assim como acontece no projeto para o MIS/RJ. No pavimento de acesso, a continuidade entre espaço público e privado é alcançada através do recorrente uso da idéia de *piso universal*, possibilitado pela suspensão do edifício em pilotis, e pelo uso de fechamentos transparentes flexíveis. Nos demais pavimentos, a visibilidade é permeada pelos elementos treliçados da membrana, que configuram o

166

FIGURA 163: MODELO DO PROJETO PARA O MIS/RJ.

FIGURA 164: IMPLANTAÇÃO MIS/RJ.

FIGURA 165: VISTA DO ACESSO E PILOTIS DO MIS/RJ.

FIGURA 166: VISTA DO INTERIOR DO PAVIMENTO TÉRREO DO MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

169

FIGURA 167: VISTA DO ACESSO E
PILOTIS DO PROJETO DO MIS/RJ.

FIGURA 168: VISTA DO INTERIOR DO
PAVIMENTO TÉRREO DO PROJETO
DO MIS/RJ.

FIGURA 169: VISTA DO ACESSO E
PILOTIS DO PROJETO DO MIS/RJ.

FIGURA 170: VISTA DO INTERIOR DO
PAVIMENTO TÉRREO DO PROJETO
DO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

170

168

espaço como uma espécie de “bolha”, dotada de uma realidade particular. Essa estratégia é usada no projeto para o MIS/RJ, sob o argumento de abordar o projeto como um *museu para as pessoas* (Fig. 165), um espaço democrático, aberto, que interage com a dinâmica do lugar (Fig. 166) e estende o caráter público da rua para o seu interior e suas atividades e vice-versa.

O pavimento de acesso ao edifício se configura como um espaço público coberto e flexível (Fig. 167), fechado em quase toda a sua extensão com planos de vidro retráteis (Fig. 168) que permitem a abertura de quase todo o espaço. Essa flexibilidade permite a continuidade entre interior e exterior e permite o acesso irrestrito do público a essa área. Essa postura possibilita também diversas organizações do espaço e de suas atividades, que podem acontecer dentro do edifício, como exposições e instalações (Fig. 169), avançar para a calçada, no caso

167

FIGURA 171: CORTE DO PROJETO DO MIS/RJ.
FIGURA 172: CORTE GENÉRICO DE EDIFÍCIO VERTICALIZADO.
FIGURA 173: PERSPECTIVA DO VOLUME ABERTO DO PROJETO DO MIS/RJ.
FIGURA 174: VISTA DA ESCADA DO PROJETO DO MIS/RJ.
FIGURA 175: PERSPECTIVA PAVIMENTO SUPERIOR E VARANDA DO PROJETO DO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

de shows de música ou apresentações de teatro (Fig. 170) que concentram um grande número de pessoas ou para o mezanino, que mantém contato visual com essa área. Essa estratégia se refere à sua interpretação da arquitetura como *função social* e a uma idéia de espacialidade indefinida, mutável, configurada pela tradição japonesa e frequentemente abordada em seus projetos.

O uso de pilotis e a configuração do espaço de acesso aberto remetem ao posicionamento crítico do autor à configuração dos edifícios verticalizados que ocupam todo o pavimento térreo, frequentemente com áreas de garagem, criando um limite rígido entre o espaço público e privado (Fig.171 e 172). Esse tipo de ocupação, comum em Copacabana, também desloca a área de uso efetivo do edifício, afastando seus ambientes da dinâmica urbana e dos seus acontecimentos cotidianos.

171

A idéia de um *museu para as pessoas* busca facilitar seu acesso, tornando a área do museu uma continuidade da rua. Essa proposta busca inserir o espaço cultural e suas atividades na dinâmica do lugar, como parte dele. Essa postura também faz referência ao modo de implantação característico da arquitetura brasileira, uma das poucas vertentes da produção nacional conhecida mundialmente e, possivelmente, uma das poucas referências do autor da produção nacional.

Os percursos no edifício através dos planos horizontais, configurados por plantas livres, são fluidos, mas apresentam pouca variedade visual devido à sobreposição dos planos que apresentam poucos recortes e vazios verticais que possibilitem interação visual. O sistema de circulação vertical apresenta maior variação, conferida pelo uso de três elementos distintos: o bloco de escada e elevadores que conectam todos os pavimentos e segue

172



175

ao subsolo, de caráter fechado; uma escada helicoidal externa contínua que conecta o térreo ao último pavimento e permite a visibilidade de todo o entorno; e a escada principal de maior uso público.

O percurso ao longo da escada principal e a sua configuração se relacionam às possibilidades visuais e relações de contraste. O primeiro lance parte do térreo, atravessa o espaço fluido do mezanino no térreo para adentrar a membrana que se configura a partir do primeiro pavimento. A partir de então, se estabelece uma longa escada contínua que permite ver a paisagem atravessada pela treliça e acompanha o seu formato curvo, alterando continuamente a direção do olhar. O posicionamento da escada, paralelo à membrana, mantém o ângulo de visão do observador sempre perpendicular à sua trama, permitindo ver a cada movimento, um fragmento diferente da paisagem além da percepção da própria transformação da trama (Fig.173 e 174).

A suspensão do edifício em pilotis e o seu fechamento com a aplicação da membrana estabelecem uma relação de contraste entre as espacialidades contínuas, contidas em ambas as partes do edifício. Dentro da membrana, o caráter do espaço, os efeitos de luz e sombra e a sua percepção são constantes, conferidos pelo envolvimento de todo o edifício sob uma mesma trama. O uso da

174

membrana como um envoltório que cobre a totalidade do edifício dificulta o estabelecimento de áreas de transição por não constarem no projeto elementos que se projetem além do limite da membrana, exceto no pavimento superior, que abriga o piano bar e o restaurante. Nesse ambiente, parte do plano horizontal do piso, se projeta, rompe a membrana e configura um mirante que rasga a trama e abre o espaço para a paisagem (Fig. 175).

O edifício proposto se configura como uma interpretação particular do autor, que não se remete ao contexto específico da cidade ou à peculiaridade do edifício de estar situado na orla de Copacabana. Sua estratégia formal é pouco adequada à natureza do terreno fornecido e a sua situação urbana, fato que a dissocia da função de elemento de ligação, recorrente em outros projetos e se torna apenas um elemento estético que esconde a configuração do volume. O uso de tamanha superfície

translúcida, sem a aplicação de elementos de proteção solar também se mostra pouco adequada ao clima local. O edifício se destaca do contexto pela sua configuração morfológica, pela sua materialidade, implantação no terreno e acesso ao edifício.

A interpretação da ideia de ícone parece residir no aspecto imagético do objeto e na ideia de se destacar do entorno urbano pela sua diferença e pelo seu aspecto de novidade. Ao mesmo tempo, ao pretender atender ao direcionamento do edital de estabelecer o museu como “um ícone da identidade carioca”, usa como referência seu aspecto mais estereotipado, associado às praias, ao caráter tropical e as mulheres brasileiras. Uma imagem que revela não só o distanciamento do autor do cotidiano da cidade, como também a imagem simplória construída e apropriada pelo turismo para promover a cidade.

FIGURA 176: IMAGEM DE ABERTURA DA APRESENTAÇÃO DO PROJETO DO MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

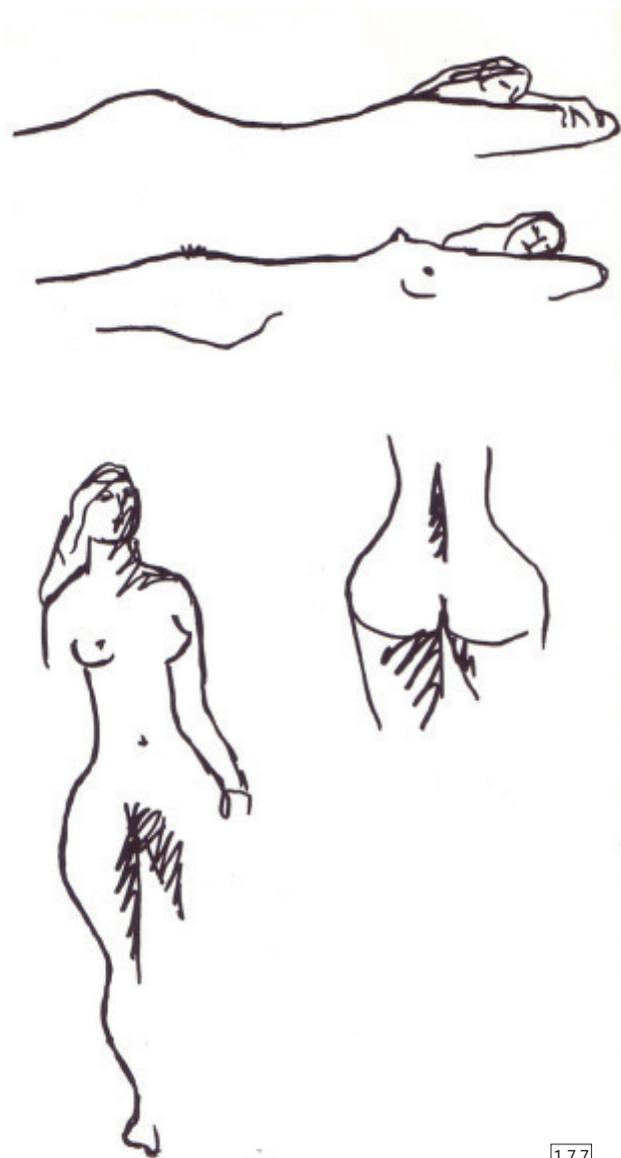
FIGURA 177: DESENHOS DE OSCAR NIEMEYER
FONTE: NIEMEYER, OSCAR. A FORMA NA ARQUITETURA. RIO DE JANEIRO: AVENIR, 1980. P.23

FIGURA 178: CROQUIS CONCEITUAIS DE SHIGERU BAN PARA O PROJETO DO MIS/RJ
FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

176

2.3.3. ESTRATÉGIA FORMAL

A estratégia formal usada no projeto do MIS/RJ é uma combinação de duas estratégias desenvolvidas anteriormente e já aplicadas em outras obras. Um volume, que se configura a partir de elementos modernos, envolvido em uma membrana estruturada, como já mencionado. Nesse projeto, no entanto, a membrana não se configura como um elemento de ligação propriamente, mas como um elemento que contém o volume e lhe confere unidade. Outra inflexão presente nessa obra é o uso de elementos figurativos e simbólicos que buscam estabelecer uma relação com a cultura local e a imagem da cidade que, no entanto, evidenciam o distanciamento do autor. A superficialidade do seu conhecimento da cultura local, reduzida ao ambiente da praia e ao corpo feminino, se torna clara na imagem de abertura da sua apresentação (Fig. 176) que destaca em



177

primeiro plano a síntese da sua interpretação conceitual para o projeto: uma mulher de biquíni.

O autor toma como conceito formal do projeto o corpo da mulher, fazendo referência ao recorrente discurso de Niemeyer sobre as curvas da mulher brasileira (Fig. 177) e das montanhas do Rio de Janeiro, tomadas como inspiração. Essa conceituação foi minuciosamente defendida na apresentação do projeto para o júri do concurso a partir de croquis do autor com representações do corpo feminino e possíveis adaptações de suas formas ao edifício. Esses estudos definem o formato dos pilotis em arco e a forma arredondada do volume, configurado pela membrana envoltória, assim como a própria idéia

do embasamento do edifício em pilotis (Fig. 178).

O resultado formal dessa interpretação é uma grande “bolha”, treliçada, apoiada sobre pilotis arqueados que contem e ocultam o edifício em si, mas revelam alguns de seus elementos que rompem a membrana e são evidenciados pelo uso de cores fortes (Fig. 180 e 181). Dentro da membrana, o volume se organiza a partir de planos horizontais brancos atravessados por pilares que fazem referência ao sistema dominó (Fig. 179). Na realidade, o edifício parte desse sistema básico e são acrescentados seus diversos elementos de circulação vertical e ambientes como volumes autônomos entre os planos, conectados por passarelas ou atravessando-

178

os. Esses elementos se configuram a partir de volumes geométricos simples: cilindros, prismas herméticos dissociados do ambiente criado pela espacialidade da membrana. Esses elementos remetem aos primeiros experimentos formais do autor, ao mesmo tempo em que se diferem por estarem inseridos dissociados de uma relação de sintaxe. Um dos pavimentos é ainda fechado com planos brancos, usando também uma janela em fita, elemento clássico do estilo internacional.

A membrana parece agregar em seu interior uma coleção de elementos desenvolvidos em experimentos ao longo da trajetória do autor, concentrando uma variedade de resultados. Esses elementos mantêm entre si uma relação de diferença, reforçada pelo uso de distintas cores, que não definem funções, formas ou posição. As cores permitem a diferenciação entre plano e volume, destacando os blocos que configuram ambientes.

FIGURA 179: MODELO DIGITAL DO MIS/RJ.

FIGURA 180: PERSPECTIVA EXPLODIDA DO MIS/RJ

FIGURA 181: MODELO DO MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

180

181

Esse sistema de planos, associado à proposição de Le Corbusier, se apresenta como uma base, ou o modelo genérico e flexível, que se adapta às situações projetuais enfrentadas pelo arquiteto a partir da inserção dos elementos necessários em cada programa. O uso dessa estratégia é mais acentuada nos projetos recentes, de grande porte, do autor.

A espacialidade interna se configura a partir da unidade conferida pela aplicação da membrana ao redor de todo o volume, percebida a partir da vivência nas áreas internas “abertas”: circulações, de modo geral. Assim como no projeto para o *Pompidou Metz*, a espacialidade interna apresenta uma ambiguidade, estabelecida a partir do contraste entre as áreas internas “abertas” e as experiências nos ambientes de uso, confinados dentro de caixas herméticas. Os ambientes de uso se configuram como blocos que contém atividades.

A relação dos espaços de uso comum com a paisagem garante uma visibilidade constante do entorno, mediada pela trama da membrana (Fig.182). Essa experiência se inverte nos espaços fechados de uso. No projeto do MIS/RJ, ao contrário do que acontece no *Pompidou Metz* onde as caixas selecionam e enquadram elementos específicos

182

FIGURA 182: PERSPECTIVA INTERNA DO MIS/RJ

FIGURA 183: CORTE DO MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

183

da paisagem, a paisagem é abordada como um pano de fundo. A falta de vazios verticais e a difícil relação entre a dimensão do terreno e o partido formal ocasionam uma proximidade entre a membrana e o corpo do edifício (Fig. 183) que minimiza seus efeitos, reduzindo a percepção de seus efeitos a partir do movimento.

O programa se distribui a partir da concentração dos equipamentos de uso público próximos ao nível da rua, de modo a facilitar o seu acesso e aproximar o seu

contato com a dinâmica urbana (Fig. 184). As áreas de conveniência e exposição temporária no pavimento de acesso e mezanino, o auditório no primeiro subsolo, exposição permanente e sala multidirecional no primeiro e segundo pavimentos. Acima, área educacional e acervo, área administrativa e no topo, o restaurante e piano bar com vista privilegiada. A configuração dos equipamentos de circulação vertical permitem que equipamentos como restaurante, piano bar, auditório e a área de exposição temporária sejam acessadas de forma independente do museu (Fig. 186, 187 e 188), como em outras propostas.

* * *

O projeto para o MIS/RJ se configura como um apanhado das experiências projetuais do autor agrupadas na membrana estruturada, uma pele faz uma mediação entre interior e exterior sem separá-los bruscamente e agrega seus elementos díspares. A proposta se alinha a tantas aplicações de peles, recorrentes no contexto contemporâneo e fortemente criticadas, justamente por ocultar o aspecto tectônico do edifício e a sua estrutura formal. Assim, o objeto resultante do MIS/RJ é um

FIGURA 184: CORTE SETORIZADO DO MIS/RJ
FIGURA 185: CORTE ESQUEMÁTICO COM AS
RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO PÚBLICO E PRIVADO DO
MIS/RJ
FIGURA 186: ESQUEMA DE ACESSO E
FUNCIONAMENTO DO MIS/RJ
FIGURA 187: ESQUEMA DE ACESSO E
FUNCIONAMENTO DO MIS/RJ
FIGURA 188: ESQUEMA DE ACESSO E
FUNCIONAMENTO DO MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

185

186

187

188

envoltório que pretende configurar uma imagem fixa e representativa da cultura da cidade. Essa interpretação é que parece ser bastante problemática, por se fixar, justamente, em uma imagem vulgarizada da mulher e estereotipada da cidade associada ao lugar e que as instituições promotoras do concurso parecem querer apagar, através da proposição do novo edifício. A postura projetual revela também a falta de um posicionamento crítico sobre o contexto urbano. Esse aspecto é pouco evidenciado também em seus demais projetos, talvez pelo fato do arquiteto trabalhar predominantemente com objetos efêmeros que demandam prioritariamente outras questões e que precisam se adaptar a contextos distintos, se configurando como objetos genéricos.

Em suas demais experiências com as membranas estruturadas, há uma recorrência de partidos horizontalizados, que permitem que o elemento se espalhe de forma orgânica pelo terreno e estabeleça conexões de fluxo. No caso do MIS/RJ, o terreno e a legislação sugerem um partido verticalizado e compacto que direciona o formato fechado da membrana, configurando um elemento grotesco (Fig. 189). A tentativa do autor de reduzir a escala desse elemento, através da sua suspensão em pilotis, reduz o caráter vertical do edifício, estabelecendo dois elementos de composição horizontal: o embasamento em pilotis que busca induzir o direcionamento vertical através dos pilares e o volume propriamente. No entanto o pilotis acentua a sensação de peso, criada pelo formato do envoltório, que não somente agrega todo o volume do edifício em um só objeto, como aumenta o seu tamanho para adaptar a forma curva do envoltório divergente ao do edifício em si, configurado por planos horizontais. O fluxo no térreo é contínuo, não há direcionamento, o ambiente caracteriza como um espaço público.

Para além das questões formais, interpretação cultural da cidade feita pelo autor é superficial, evidenciada na presença de mulheres usando biquíni em muitas de suas perspectivas que configuram uma visão do Rio de Janeiro como cidade do “samba, praia e futebol”. Todas as tentativas de Shigeru Ban de estabelecer uma relação com a cidade, na verdade, parecem ser tentativas de encontrar nos elementos contextuais, argumentos que

justifiquem as suas escolhas, o seu olhar particular e distanciado e uma abordagem projetual própria, imposta à situação sem a devida problematização. Esse ponto fica claro na apresentação do projeto, onde o autor afirma o seu projeto para o *Centre Pompidou Metz* como uma autorreferência para o projeto do MIS/RJ. O resultado é um objeto de composição duvidosa dissociado do contexto urbano, morfológico e cultural.

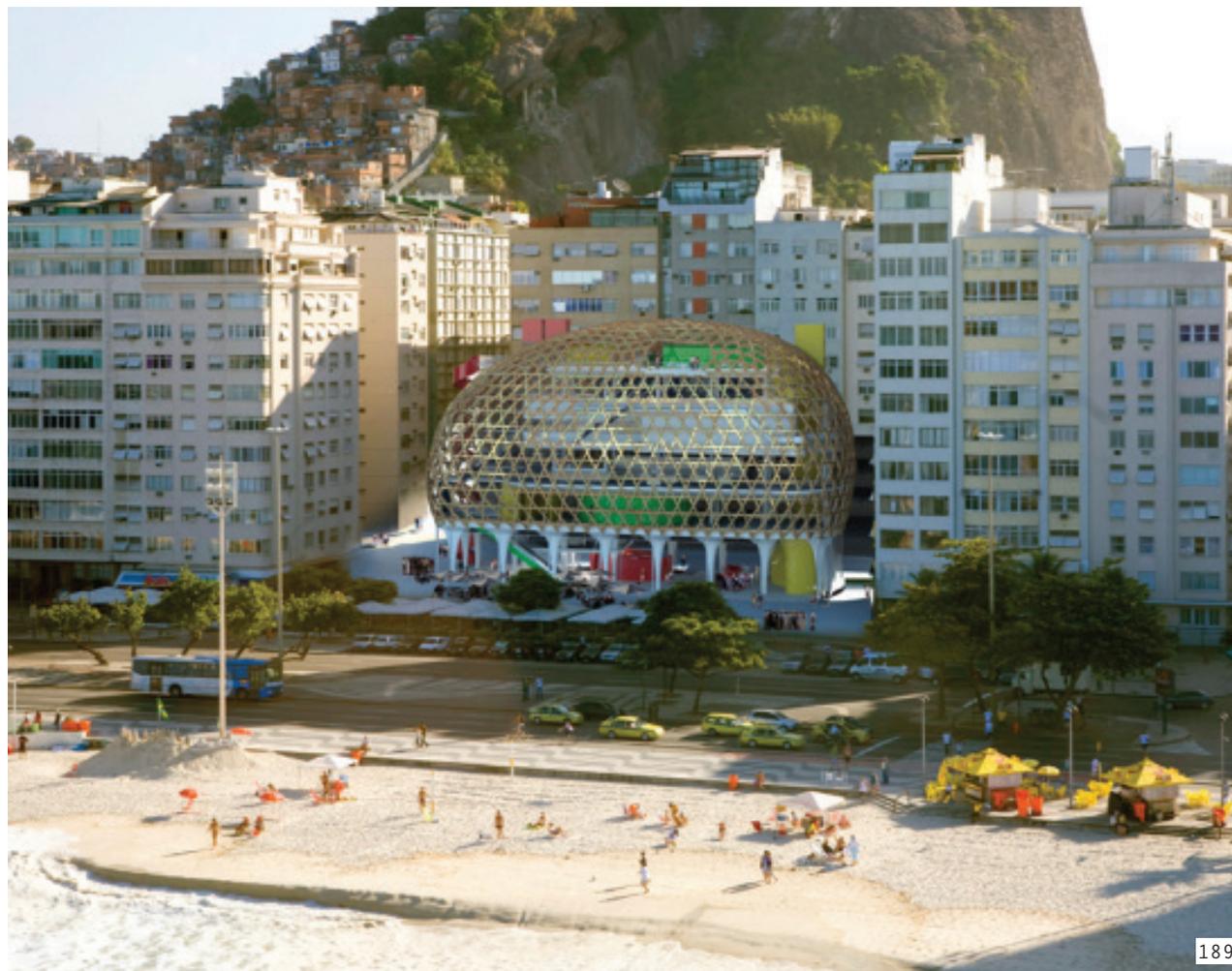


FIGURA 190: PERSPECTIVA DO VOLUME DO PROJETO DO MIS/RJ COM O CONTEXTO
FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ.

2.4. **BERNARDES E JACOBSEN**

O escritório Bernardes e Jacobsen teve diferentes formações ao longo de sua trajetória que resultaram em inflexões na sua obra. A produção do escritório é bastante variável, associada ao contexto histórico de suas diversas fases e da história de seus protagonistas, o que torna difícil classificar a sua produção como um todo. Paulo Jacobsen^[72] (1954) foi um membro constante na sua história, o que talvez explique o fato de certas questões características da fase de formação do escritório estarem sempre presentes em sua obra, como a consideração de certos aspectos da *tradição* da arquitetura brasileira e a *modulação*. Apesar das inflexões, certas questões permeiam toda a sua trajetória, caracterizando a sua obra e formando, de certo modo, uma identidade.

A primeira fase (1985 – 2001)^[73], formação propriamente do escritório, corresponde à parceria com Claudio Bernardes^[74] (1949), uma produção mais experimentalista, pragmática e contextualista. A segunda fase (2001 – 2006) à parceria com Thiago Bernardes^[75] (1974) a partir de 2001, após o falecimento de Claudio, quando o escritório se profissionaliza e sua produção vai se tornando mais contemporânea e formalista; e a terceira (a partir de 2007) à associação de Bernardo Jacobsen (1980) no escritório, uma fase de abertura para novos caminhos, participação em concursos de projetos de grande escala e mais conceituais, que buscam se aproximar do discurso e da produção contemporânea.

^[72] Fez parte do curso de arquitetura na Universidade Santa Úrsula e se formou no Centro Universitário Bennett.

^[73] Trabalhavam juntos desde 1968 em um escritório improvisado, em 1975 montam uma cooperativa com outros arquitetos, em 1979 montam a Clamp com Marcio Rebeloe Antonio Leite Garcia, em 1981 desfazem o grupo e voltam a ser uma dupla, para em 1985 fundarem a Bernardes e Jacobsen (LAGO, 2009). Ambos trabalharam com Sérgio Bernardes.

^[74] Arquiteto autodidata cursou alguns períodos do curso de arquitetura na Universidade Santa Úrsula, mas nunca se formou, muito se sua formação vem do convívio diário com a arquitetura no escritório do pai Sergio Bernardes.

^[75] Assim como o pai, Arquiteto autodidata cursou alguns períodos do curso de arquitetura na Universidade Santa Úrsula, mas nunca se formou, cresceu circulando pelo escritório do avô e chegou a trabalhar com pai, Claudio Bernardes.

A produção do escritório é bastante variada quanto à sua abordagem formal e à materialidade empregada, os projetos se mostram como respostas às necessidades de cada situação. Cada projeto, lugar, cliente ou programa é abordado de forma particular. A partir da segunda fase, o escritório começa a se aventurar em projetos comerciais de maior porte que permitem uma exploração formal mais ousada, associada a uma imagem empresarial e dissociada do desejo pessoal do cliente. A abordagem conceitual é aplicada com profundidade, pela primeira vez, no concurso para o MIS/RJ, a partir de novos processos de concepção que são referenciados por elementos e temáticas alheias aos condicionantes situacionais e contextuais.

Esse escritório foi o único a apresentar dois projetos absolutamente diferentes nas duas fases do concurso. As propostas são bastante divergentes formalmente, resultado de conceitos e referências distintas, mas apresentam a recorrência de certos processos. Ambas partem primeiramente de uma ideia/conceito que permeia todo o processo do projeto e orienta suas escolhas, mas não excluem as relações com o contexto, lugar ou a cultura, as abordam de forma estratégica. O objeto arquitetônico é concebido a partir de relações que estabelece com o lugar, com as atividades que abriga, com o observador e evidenciam a ideia/conceito a partir da ação de se mover no edifício. A forma é resultado de um processo que se baseia em uma ideia prévia do objeto e suas relações.

2.4.1. CONSTRUÇÃO DA ABORDAGEM PROJETUAL

As duas principais questões que permeiam a obra de Bernardes e Jacobsen ao longo de sua trajetória e que irão contribuir nos dois projetos elaborados para o MIS/RJ, têm origem no contexto e formação – acadêmica ou não – de Paulo Jacobsen e Claudio Bernardes: a busca pela **tradição arquitetônica brasileira** e a **modulação**. Essas questões, recorrentes nas obras de diversos arquitetos contemporâneos, não se associam a um discurso teórico, se configuram como respostas pragmáticas a problemas técnicos e culturais.

Alguns fatos como a crise energética, a perda da força dos conceitos e das diretrizes modernas assim como do valor da massa (SEGAWA, 2002) corroboram na década de 1970 em uma produção arquitetônica mais associada com a realidade específica de cada lugar, resultando na busca de identidades e métodos construtivos mais adequados às situações. Um modo mais individualizado de abordar o projeto. A arquitetura se mostra comprometida com a adequação ao existente, ao clima, topografia, cultura,

cliente, e não mais em construir uma nova realidade ou se impor ao entorno estabelecido (JUNQUEIRA; ZEIN, 2010). Pode-se dizer que é uma arquitetura que se contextualiza sem, no entanto, usar necessariamente a linguagem local.

Essa vertente da arquitetura relacionada à idéia de um regionalismo não se pautou inicialmente em teorias, mas surgiu efetivamente de uma questão prática, da constatação da inadequação de algumas experiências, seja pela falta de identificação cultural ou pela sua impropriedade técnica e construtiva em relação ao clima. Não se pode dizer que tenha sido um movimento, mas respostas espontâneas às problemáticas vigentes, uma busca por alternativas que valorizavam o saber comum, a especificidade e o conforto ambiental. Os discursos que vieram após diversas experiências práticas, reforçavam o valor da tradição e tiveram pouca circulação no Brasil devido ao contexto político.

Esse debate já estava presente em momentos anteriores, no discurso de arquitetos como: Lúcio Costa (1902 – 1998)^[76] que defendia a tradição construtiva herdada dos portugueses; Lina Bo Bardi (1914 – 1992)^[77] que defendia uma relação direta entre a edificação e os condicionantes físicos usando como referência a arquitetura rural e; Richard Neutra (1892 – 1970)^[78] que defendia o uso de materiais e elementos adequados às condições climáticas como uma ideia de eficiência construtiva. Algumas dessas estratégias mostram alinhamentos com as obras de Bernardes e Jacobsen. No final da década de 1970 são publicados os primeiros textos que buscam alinhar uma teoria sobre essas questões. Apesar de haver pouco diálogo, nesse momento, entre os arquitetos brasileiros e essa produção teórica, o debate se intensifica no Brasil, onde são também elaborados alguns manuais sobre a construção da arquitetura adequada ao nosso clima.

Hassan Fathy (1969)^[79] publica o livro *Construindo com o Povo: arquitetura para os pobres*, onde apresenta sua experiência na aplicação da técnica construtiva com tijolos de adobe em comunidades carentes, no Egito. O autor defende o uso de técnicas tradicionais, econômicas e de fácil execução que permitam que a

própria comunidade execute seus edifícios como uma alternativa à falta de moradia nas classes mais baixas, tema bastante discutido nesse momento. Para o autor, “A tradição está para sociedade assim como o hábito para o indivíduo, e na arte ele tem o mesmo efeito, de liberar o artista das decisões secundárias e sem importância a fim de que possa voltar toda a sua atenção às que são vitais” (FATHY, 1982, p. 38). A tradição então não só seria uma alternativa que permitia certa autonomia para algumas comunidades, como também trazia o foco para sua realidade específica e necessidades.

Christopher Alexander (1976) publica o livro *A Pattern Language* que define 273 padrões a partir da observação de cidades construídas de modo vernacular, defendendo a existência de uma ordem contida na organização das cidades tradicionais, além de outros livros publicados posteriormente acerca de questões semelhantes^[80]. Em *Timeless Way of Building*, o autor defende a estrutura orgânica dessas cidades e a sua eficiência em lidar com o todo, planejada e construída pelo saber comum, inerente à comunidade e que por isso se evidencia em cada uma de suas partes^[81]. Segundo o autor, “sem a ajuda de arquitetos e planejadores, se você está

^[76] C.f. “Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras sempre tão achincalhado, ao velho ‘portuga’ de 1910, porque - digam o que quiserem - foi ele quem guardou sozinho, a boa tradição” (COSTA, 1962,p. 43).

^[77] C.f. “A pesquisa realista do mundo moderno, destruidora de toda superficialidade, de todo preconceito, de todo decorativismo, trouxe para arquitetura a relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA, relação que, com maravilhoso primitivismo, vemos brotarda mais espontânea das formas da arquitetura:a arquitetura rural”(BOBARDI, 1979,p. 21).

^[78] C.f. NEUTRA, Richard. *Arquitetura social em países de clima quente*. São Paulo: Gerth Todtmann, 1948. O arquiteto esteve no Brasil em duas ocasiões, circulando por diversas cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, onde conferiu palestras, em universidades, que influenciaram a obra de alguns arquitetos brasileiros.

^[79] Ano da primeira publicação feita em pequena tiragem, em 1973 a obra é publicada novamente em maior escala. A publicação brasileira se dá em 1980 com grande circulação no meio arquitetônico.

^[80] C.f. “Muitos dos padrões são tão arquetípicos, tão profundos e tão profundamente enraizados na natureza das coisas, que parece provável que eles ainda serão parte da natureza humana, e da ação humana, daqui a 580 anos, como eles são hoje” (ALEXANDER, 1976, p. xvii).

trabalhando à maneira atemporal, uma cidade crescerá sob suas mãos, tão firme quanto as flores no seu jardim” (ALEXANDER, 1979, p.xiv). Assim como Fathy, Alexander defende a arquitetura sem arquitetos, a da tradição como um arquitetura atemporal que contém em si a ordem inerente a cada cultura.

Assim como esses autores, Claudio Bernardes, que nunca concluiu sua formação acadêmica, sempre foi um defensor da ideia de que arquitetura está associada à prática e ao saber construtivo e não a uma formação teórica. Afirma que “arquiteto não precisa fazer curso de arquitetura; deve ler Freud” (CLAUDIO BERNARDES, 1999, p. 08), compreender desejos, traduzir necessidades em espacialidade e construção. Postura que compartilha com o pai, Sérgio Bernardes (1989, p. 51), “Sou intérprete de um programa. (...) Não estou fazendo esta casa para mostrar a ninguém, mas sim para o proprietário. É um espaço para ele morar e eu sou o intérprete dele”. Há uma ideia de composição como resultado da técnica e de desejos do cliente.

Paulo Jacobsen enfatiza o caráter experimental de suas obras da primeira fase, experimentos construtivos bastante variáveis – desde a taipa à estrutura metálica – em função do gosto do cliente e do lugar, sua situação física e cultural. Esse experimentalismo tinha como meta o domínio sobre a técnica e sua adequação. O arquiteto ressalta também a importância de ouvir o cliente e criar um envolvimento entre os princípios do escritório e o seu desejo, “os desejos vão dar ao desenho” (PAULO

JACOBSEN, 2012, s.p.) que traduzem no espaço, o cotidiano desejado naquele lugar. O objeto arquitetônico visto como um resultado de necessidades e técnicas construtivas para um lugar.

Nesse contexto, Kenneth Frampton (1980) defende a ideia de um regionalismo crítico que tem como ênfase a produção de uma arquitetura como um “fato tectônico” (FRAMPTON, 1980, P. 396), que se estabelece a partir da estrutura existente do lugar, mantendo alguns aspectos modernos. Nas palavras do autor, uma arquitetura que “vai empenhar-se em cultivar uma cultura contemporânea voltada para o lugar sem tornar-se, por isso, excessivamente hermético, tanto no nível da referência formal quanto no da tecnologia” (FRAMPTON, 1980, p. 397). Uma prática crítica que olha para o lugar, sua estrutura, suas tradições e características para propor criticamente soluções espaciais, formais e construtivas adequadas à situação que se apresenta.

Para Gregotti (1985) essa forma de abordar o projeto apresenta uma visão mais sistêmica que tem como base a ideia de modificação, uma visão que pressupõe uma situação existente e a consciência de que qualquer coisa que se proponha fará parte daquele todo e possivelmente o transformará. Segundo o autor “a especificidade da solução está intimamente relacionada com diferenças na situação, contexto ou ambiente. (...) A organização do espaço parte, então, da ideia do lugar e o projeto transforma lugar em assentamento” (GREGOTTI, 1985, p. 374). A arquitetura é vista como algo orgânico que se

[82] C.f. “A sensação de organicidade não é vaga, não é uma analogia, é uma visão precisa de uma qualidade estrutural específica que estas cidades tiveram e têm. Nomeadamente cada uma destas cidades cresceu como um todo com suas regras do todo e se pode sentir esta inteireza não só na grande escala como em cada detalhe: restaurantes, calçadas, casas, lojas, mercados, rios, parques, jardins, muros” (ALEXANDER, 1979, p. 02).

adapta ao contexto, não se funde de forma mimética, mas não nega suas preexistências.

Para Claudio Bernardes e Paulo Jacobsen, o lugar e o cliente eram o ponto de partida para o projeto que tinha como responsabilidade se adequar ao terreno e proporcionar ao cliente uma valorização da situação: pontos de sua paisagem natural, aproveitamento das condições climáticas para seu maior conforto. Arquitetura como algo “confortável e ecológico” (CLAUDIO BERNARDES, 1999, p. 13). Regras ou métodos não eram pré-estabelecidos. A cada situação, a busca de uma nova solução formal e construtiva, como afirma Jacobsen:

Éramos muito concentrados no terreno e nas demandas do cliente. Fazíamos sempre maquetes grandes dos lotes para examinar a topografia, as orientações, as potencialidades naturais. Também visitávamos os locais para ter em mente as vistas, a paisagem, e abrir a arquitetura para a natureza. Era um processo bastante empírico de desenvolvimento, não havia regras de estilo, materiais, nada disso. Eram soluções caso a caso, embora prevalecesse a vontade de fazer uma arquitetura extremamente confortável, ligada à paisagem (PAULO JACOBSEN, 2012, s.p.)^[82].

Essa produção se associa também à ideia de Yves Bruand (2003) de funcionalismo natural, utiliza princípios modernos associados ao caráter funcional, porém condicionam as escolhas do projeto primeiramente à sua adequação àquela realidade a ser trabalhada. O

complemento natural é o fator de divergência, da ideia mais simplista e generalizada do movimento moderno, que prioriza questões de conforto ambiental, adequação ao sítio e a escolha de materiais tradicionais. Uma posição de integração com a natureza e não domínio (SEGAWA, 2005). Essa produção, portanto, tem como razão questões pragmáticas (SEGAWA, 2002) com fins de adequar a produção arquitetônica a situações concretas, essa era a ideia de arquitetura fundada na tradição e no contexto de formação do escritório, mais do que uma busca por uma linguagem formal.

É nesse sentido que a obra de Bernardes e Jacobsen trabalha a sua busca por uma arquitetura genuinamente brasileira. Sua obra se modifica ao longo do tempo, apresentando inflexões associadas às diferentes formações/composições do escritório, contudo, dois pontos são constantes na sua obra: a ideia da tradição e a modulação.

^[82] C.f. Entrevista de Paulo Jacobsen à Archdaily Brasil. Disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/01-69967/archdaily-brasil-entrevista-paulo-jacobsen-jacobsen-arquitetura/untitled-1-45/> Acesso em 05/12/2012.

2.4.1.1. EXPRESSÃO BRASILEIRA

Propusemos uma arquitetura que, de acordo com a nossa (des)informação, transformasse o que acontece no mundo em brasilidade (JACOBSEN, 2012, s.p.)^[83].

A busca pela brasilidade na arquitetura foi um tema bastante explorado nas obras do escritório Bernardes e Jacobsen, seja pelos métodos construtivos ou materiais aplicados. A ideia de buscar uma expressão brasileira, compartilhada por diversas manifestações espalhadas pelo Brasil, no momento de formação do escritório, não tinha como objetivo a universalidade^[84]. Não havia uma intenção fundamentada, mas algumas manifestações pontuais que buscavam uma maior adaptação ao seu contexto natural e cultural e se intensificaram na década de 1980 através de publicações^[85] de diversas obras ainda não divulgadas naquele momento.

Essa produção de viés contextualista partia, sobretudo, de uma pesquisa empírica de métodos construtivos direcionada à especificidade da situação, “na maior parte dos casos era apenas a força pragmática da necessidade cotidiana que ia configurando respostas referenciadas às crises” (JUNQUEIRA; ZEIN, 2010, p.241). Além da impropriedade de certos materiais a certas regiões, havia também uma defasem industrial geral, acentuada em muitas áreas que não tinham acesso a alguns materiais. Esse fato levou muitos arquitetos, a partir de meados da década de 1970, a explorarem os métodos construtivos tradicionais, assim como

[83] C.f. depoimento de Paulo Jacobsen no Programa Casa Brasileira, episódio 02, 1a Temporada.

[84] A busca de uma arquitetura que seja legitimamente brasileira e tropical, com grande variação de materiais e formas de acordo com o entorno e a personalidade das pessoas, é um exercício novo no país (LAGO, 2009, p. 12).

[85] Principalmente pelas revistas Projeto (a partir de 1977), Arquitetura e Urbanismo (a partir de 1985) e do livro Arte no Brasil (1982) de autoria de Niemeyer com Pietro Maria Bardi.

materiais e elementos presentes nessas arquiteturas – varandas, beirais, treliçados, cobogós – especialmente em áreas menos povoadas e de condições naturais mais peculiares como as regiões norte e nordeste brasileiras.

Essas regiões começam a receber incentivos do governo ainda na década de 1960 com a fundação de universidades federais e, posteriormente, através de incentivos de ocupação e integração, promovidos pelo governo militar. O investimento nessas regiões gerou uma demanda de infraestrutura – rodovias, aeroportos, indústrias, além de sistemas de energia e comunicações – que intensificou a construção civil e levou muitos arquitetos dos grandes centros urbanos a trabalhar nessas áreas (SEGAWA, 2002).

Essa ideia de adaptação já estava presente em muitas obras da arquitetura moderna brasileira, especialmente na produção carioca que evidenciava a busca pela adaptação das suas diretrizes, ainda que aplicasse a sua linguagem e princípios na composição. Lúcio Costa foi um dos primeiros a defender essa vertente contextualista no Brasil aplicando, segundo Wisnik (2001, p. 31), um “raciocínio moderno sobre a base vernacular”, aplicada já em alguns de seus projetos da década de 1940 como o *Hotel Park* ou a *residência Saavedra* onde resgatou materiais brutos como a pedra e madeira.

Cabe também ressaltar, nesse contexto, o discurso de Lina Bo Bardi acerca da defesa de uma arquitetura produzida pelo saber do arquiteto e o saber comum – dos operários que executam as obras e da arquitetura

produzida de modo vernacular, “arquitetura do pau a pique do homem solitário, que trabalhosa e cortara os galhos da floresta, do homem do sertão” (BO BARDI, 1951/2009, p. 72). A ideia de uma brasilidade como lógica tectônica, fundamentada na modernidade (BO BARDI, 1958, p. 89) e não uma seleção de elementos, como na prática dita pós-moderna. Essas posturas se mostram em diversos pontos do país como prática de alguns arquitetos – grande parte originária de centros urbanos e com uma formação ainda moderna – que buscam uma alternativa às dificuldades encontradas em regiões mais isoladas.

Algumas experiências se mostraram importantes como referências para essas manifestações locais (BLANCO, 2002), como o projeto de Oswaldo Bratke no Pará para a *Vila Operária de Serra do Navio* (1955)^[86] que se fundamentava no contexto e cultura existentes e na racionalidade construtiva. Esse projeto ganha destaque nas discussões acadêmicas locais, influenciando a produção. A obra de Milton Monte no mesmo Estado segue no mesmo sentido já no final da década de 1960, incorporando cuidados com o conforto ambiental e os sistemas construtivos locais.

Na década de 1960 alguns projetos marcam esse posicionamento como a proposta do *Cajueiro Seco* de Acácio Gil Borsóti^[87] que propõe um sistema pré-moldado em taipa para a habitação social^[88] e defende a “arquitetura como produto da construção, não do projeto”^[89]. Na década de 1970, Gérson Castelo Branco, após passar uma temporada no Amazonas e interior do Piauí, propõe o uso da palha de carnaúba – árvore típica

[86] C.f. SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke**. São Paulo: ProEditores, 1997.

do nordeste na construção, estruturas tradicionais em madeira e uma linguagem das cabanas locais^[90], chamada pelo autor de *paraqueira*. A casa construída pra si foi publicada no livro *Arte no Brasil*^[91], que apresenta a produção brasileira na arte e arquitetura desde obras coloniais até a produção do contexto de publicação (1982), com textos de Niemeyer e Pietro Maria Bardi.

Outro exemplo dessa brasilidade pragmática é a obra de Severiano Mario Porto e Mário Emílio Ribeiro^[92] na Amazônia, a partir de 1965, que apresenta interessantes soluções de ventilação, sombreamento e proteção da chuva, desenvolvidos em elementos arquitetônicos que usam uma grande diversidade de materiais (JUNQUEIRA; ZEIN, 2010). Não há um compromisso com determinado conteúdo formal, mas uma profunda pesquisa do método construtivo em relação a cada uma das situações, o que gera uma grande variedade formal. Sua obra é difundida na década de 1980 a partir de sucessivas premiações da dupla e de publicações na revista *Arquitetura*, editada pelo IAB/GB.

São muitos os casos de arquitetos de grandes centros atuando nessas regiões mais isoladas, o mesmo acontece com Joaquim Guedes, na Bahia, que usa como base para o projeto, padrões urbanísticos e

arquitetônicos dos assentamentos locais (1976); Carlos Malta Campos Filho, no Mato Grosso, que busca a integração ao meio (1980) ou Carlos Nelson Pereira dos Santos, em Roraima, que defende a apropriação dos lugares (1985). Desse modo, essas diversidades regionais já constatadas na prática, nessas regiões, se fortificam a partir das publicações e debate teórico da década de 1980 (BASTOS, 2003).

Apesar do Rio de Janeiro, na época, já ser um centro urbano consolidado, suas características climáticas e físicas favoreciam a adoção dessa vertente, influenciada pela obra e produção teórica de Lúcio Costa e pela atuação de Zanine Caldas (1919 – 2001) na cidade. Sua série de casas construídas na Joatinga a partir de meados da década de 1960 utilizavam materiais tradicionais como a madeira, também reaproveitada de demolições, coberturas em telhas cerâmicas, e a adaptação do edifício aos terrenos inclinados da região. Zanine desenvolve também uma série de estudos para habitação social com uso de madeira local e tijolos de solo-cimento a fim de promover opções para autoconstrução e um viés ecológico (SILVA, 1991).

A partir de meados da década de 1970 sua obra é divulgada em filme, em exposições no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Salvador, além da publicação

^[87] Formado em 1949, na Faculdade Nacional de Arquitetura, o arquiteto fixa-se em Recife em 1951, onde leciona na Universidade Federal e projeta diversas casas aplicando princípios e elementos da arquitetura rural, ainda que dentro de algumas diretrizes modernas. C.f. Naslavsky, Guilah; Amaral, Isabel. Identidade Nacional ou Regional? A Obra de Acácio Gil Borsói. In *Anais Docomomo 5*, 2003.

^[88] C.f. PEREIRA, Marcio da Costa. **Habitação e meio ambiente: uma abordagem crítica para o projeto sustentável**. Dissertação de Mestrado, UFRGS, 2003.

^[89] C.f. Borsói, Acácio Gil. Entrevista a *Revista Projeto Design*, n. 257, 2001.

^[90] C.f. Revista Projeto no. 138. Fev. 1991. São Paulo: Projetos editores. 1991.

^[91] C.f. CIVITA, Victor (Ed.). *Arte no Brasil*. São Paulo, 1982.

^[92] Sócios e formados na Universidade Nacional, se fixam em Manaus para desenvolver projetos e fiscalizar obras públicas.

de sua obra em 1986 na revista *Projeto*. A valorização da produção de Zanine gera uma grande polêmica pelo fato dele nunca ter cursado uma faculdade. Essa discussão reforça a valorização do saber comum e o gosto por essa produção alternativa, também incentivada pelo movimento de preservação ambiental (CONDURU, 2004). Claudio Bernardes compartilha desse posicionamento e convive intimamente com as obras de Zanine espalhadas no bairro onde morou por 12 anos (BEIRÃO, 1999, p. 08).

Nesse contexto se situam também certos aspectos da obra de Sérgio Bernardes (1919 – 2002). Muitos de seus projetos tinham como foco proporcionar conforto através de elementos flexíveis para o controle da luz e ventilação natural, nos quais explorava tecnicamente os recursos naturais do contexto e os materiais aplicados, muitas vezes utilizados em seu estado natural. Seus projetos tinham uma abordagem sistêmica onde cada elemento aplicado apresentava uma relação com o todo: contexto, orientação solar, cliente (VIEIRA, 2010, p. 86). Sua obra tem como olhar primeiro, o meio natural e o cliente, sua obra nasce do interior da problemática.

Apesar de não defender um viés ecológico, Sergio Bernardes tinha respeito pelo meio natural, enfatizado em seus projetos e em seu próprio discurso, “quem não tem a parte conceitual quer fazer uma arquitetura que apareça mais do que a natureza”^[93]. Suas obras

revelam uma profunda busca do conhecimento da técnica construtiva, não necessariamente tradicional ou vernacular, mas também tecnológica e do próprio concreto armado. Nesse ponto se difere dos demais arquitetos que abordam o viés contextualista e se aproxima da obra de Claudio Bernardes e Paulo Jacobsen, que não apresenta constância na linguagem arquitetônica ou método construtivo, mas na busca pelo domínio da técnica e sua adequação às situações enfrentadas.

Todas essas manifestações têm como foco, a busca de uma racionalidade construtiva e contextualista e a adaptação funcional de distintos elementos arquitetônicos ao clima do lugar. É nesse âmbito que as obras de Claudio Bernardes e Paulo Jacobsen se constituem de uma certa brasilidade, um olhar reinterpretativo de aspectos da arquitetura tradicional brasileira, sempre relativo à natuzera específica das distintas áreas de intervenção. Nessa primeira fase, algumas obras, ainda apresentavam referências à linguagem da arquitetura tradicional brasileira, assim como da arquitetura vernacular. Esse aspecto, muitas vezes, era antes um resultado da aplicação das próprias técnicas construtivas aplicadas e da disponibilidade de materiais locais. No entanto, em alguns casos, a expressão da linguagem é intencional, associada às características da arquitetura local.

Na segunda fase, a postura reinterpretativa se concentra, principalmente, nos elementos associados à adaptação ao clima, resultado de reinterpretação funcional. A arquitetura tradicional brasileira se caracteriza exatamente pela sua adaptação ao clima e às possibilidades construtivas. São esses aspectos que criam uma identidade particularmente brasileira na arquitetura colonial e especialmente civil, pela adoção de varandas, muxarabis, grandes beirais (CARVALHO et al, 2000). Aspectos que, também, particularizam a arquitetura vernacular, junto aos materiais específicos de cada região e à produção moderna, especialmente da Escola Carioca, pelo uso de variações de cobogós, treliçados e brises soleil, elementos frequentes nas obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Irmãos Roberto, Affonso Eduardo Reidy.

Na terceira fase, as aspirações de alinhamento à prática, aos processos e discursos contemporâneos e internacionais direcionam a abordagem de conceitos no projeto, muitas vezes, originados em aspectos culturais. Nesse sentido, os autores buscam inserir expressões de brasilidade associando atributos formais a alguns aspectos e características da cultura brasileira que possam se associar ao propósito do projeto, seu programa e à sua temática.

[93] In BERNARDES, Kilah; CAVALCANTI, Lauro (Ed.). **Sergio Bernardes**. Rio de Janeiro: Artviva, 2010. P- 18.

FIGURA 190: CASA DA ENSEADA

FIGURA 191: CASA DO TATU

FIGURA 192: CASA DAS PALMEIRAS

FIGURA 193: CASA DO VERMELHA

FIGURA 194: CASA DA FAZENDA

FIGURA 195: CASA DA REPRESA

FONTE: LAGO, CORRÊA (ED.). CLAUDIO BERNARDES E PAULO JACOBSEN: PERCURSO DE UMA PARCERIA NA ARQUITETURA 1987-2001. RIO DE JANEIRO: CAPIVARA, 2009. P. 313, 18, 23, 196, 215 E 239



As primeiras obras se localizam na região de Angra dos Reis, RJ, muitas em ilhas de difícil acesso e de configuração peculiar, que implicou no uso e domínio de sistemas construtivos quase artesanais como o uso de madeira rústica para a estrutura, fechamentos em ripas de madeira, venezianas e coberturas em sapê como a *casa das palmeiras* (1987, fig. 192) ou mesmo casas construídas sobre palafitas como a *casa do tatu* (1989, fig. 191) ou a *casa da enseada* (2000, fig.190). Alguns projetos se utilizam de elementos da arquitetura colonial e materiais possíveis de serem transportados para estas regiões. Outras de suas obras se aproximam da arquitetura colonial rural, revivendo o ritmo bem marcado da estrutura e configuração das aberturas ritmadas e alinhadas, o uso de venezianas e das coberturas com beirais e telhas cerâmicas como a *casa vermelha* (1999, fig.193), a *casa de fazenda* (1999, fig.194) ou a *casa da represa* (2000, fig.195). Em muitas obras dessa fase, além das técnicas construtivas e algumas estratégias e elementos, os autores recorrem também à linguagem das arquiteturas tradicionais.

A segunda fase do escritório, parceria de Paulo Jacobsen com Thiago Bernardes, se afasta um pouco das premissas da fase anterior. A postura de consideração da tradição e do clima continua presente, mas se modifica, afastando a sua expressão na linguagem. A arquitetura se torna menos artesanal, com técnicas construtivas menos tradicionais, coberturas praticamente planas e elementos arquitetônicos, ainda que tradicionais e adaptados ao clima, vinculados às questões compositivas^[94]. Nesse caso, há uma postura reinterpretativa que mantém a funcionalidade dos componentes arquitetônicos e os adapta à linguagem contemporânea.

A idéia de brasilidade desta fase se aproxima de parte da produção de Sérgio Bernardes, como a *casa da Lota* (1951) que aplica elementos característicos de adaptação ao nosso clima sem, contudo, estabelecer uma linguagem associada às arquiteturas tradicionais. Elementos como, brises ou painéis vazados, continuam a ser aplicados mantendo a sua função, mas passam a

[94] C.f. “A ida pra São Paulo trouxe uma maior diversificação dos programas, a influência da escola paulista e um caráter mais globalizado. Novas formas de abordar o problema projetual, mais liberdade de projetar”. Thiago Bernardes (entrevista) in Revista Projeto Design, n. 348, Fev 2009. Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/projetodesign-assinantes/entrevistas/paulo-jacobsen-e-thiago-bernardes-29-04-2009>. Acesso em 15/11/2012.



fazer parte do sistema compositivo, como na residência GR (2005, Fig.196) e FN (2007, Fig.197) onde são aplicados como painéis móveis que destacam o plano de fechamento do volume por contraste de material. O modo de aplicação dos painéis deixa evidente a escolha compositiva, um objeto configurado por um volume prismático vazado, quando oculta a marcação da modulação da estrutura, mas posiciona os painéis entre as lajes e paredes externas. No caso da residência MAA (2007, Fig.198) os painéis se posicionam entre laje e cobertura e envolvem o volume, evidenciando os planos horizontais. Na residência JH (2005, Fig. 199 e 200) a repetição dos brises cria planos de fechamento, sugerindo a extensão do volume na área de varanda.



Ainda que materiais tradicionais, como a madeira, continuem a ser aplicados nesses elementos, seu acabamento se torna mais apurado e controlado, associado ao tipo de textura e seu efeito compositivo e não resultado da técnica. O uso da iluminação zenital, que também é recorrente nos projetos deste escritório, deixa de estar associado ao sistema construtivo da cobertura e passa a se configurar por

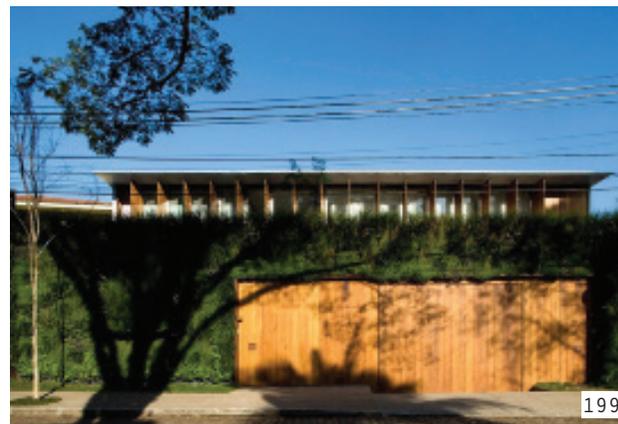


FIGURA 196: RESD. GR 2005
FIGURA 197: RESD. FN 2007
FIGURA 198: RESD.MAA 2007
FIGURA 199: RESD. JH 2007
FIGURA 200: RESD. JH 2007

FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/](http://www.jacobsenarquitetura.com/)





FIGURA 201: RESD. JH 2007
 FONTE: REVISTA MONOLITO. SÃO PAULO:
 MONOLITO, 2013, N. 13, FEVEREIRO/MARÇO
 2012, BERNARDES E JACOBSEN.P. 70

FIGURA 202: RESD. FN 2007
 FIGURA 203: RESD.JMC 2006
 FIGURA 204: RESD. RW 2006
 FIGURA 205: RESD. JH 2007
 FONTE: FONTE: HTTP://WWW.
 JACOBSENARQUITETURA.COM/

painéis vazados que funcionam como peles para filtrar a luz, usando também elementos mais racionalizados e geometrizados. Os pergolados aplicados na residência RW (2006) e JH (2007) se compõem de uma trama derivada da modulação do madeiramento do forro (fig.204) e da modulação dos elementos de fechamento (fig.205). Já na residência JMC (2006) e FN (2007) um painel de ripas funciona como uma pele sobre elementos de apoio que acompanham a modulação aplicada em todo o projeto (fig.202 e 203).

Os elementos de cobertura também ganham variações, das coberturas de sapê e telha cerâmica para o uso de coberturas planas – usadas com menos frequência na primeira fase – ou com pouca inclinação. Elementos que se configuram como planos e, mais uma vez, evidenciam a ênfase no caráter compositivo, independente da sua localização, como nas residências ZM (2005), RW (2006) e MAA (2007). Nesses casos, ainda que as coberturas se configurem como planos compositivos, se mostra presente o tradicional beiral adaptado a uma linguagem mais contemporânea. A produção do escritório desta segunda fase evidencia



uma postura de reinterpretação de elementos tradicionais à linguagem contemporânea, mantendo a funcionalidade e a racionalidade construtiva.

O escritório cresce em volume de trabalho e, a partir de 2007, começa a desenvolver projetos de grande porte, dissociados do tema residencial e hoteleiro, se aventurando em temas mais complexos como equipamentos culturais e comerciais, iniciando também sua participação em concursos de arquitetura. Projetos que apresentam um caráter bastante divergente de suas obras anteriores se aproximando da produção e discurso da arquitetura contemporânea internacional. Essas novas propostas se mostram, muitas vezes, dissociadas da ideia de brasilidade que acompanha toda a sua produção, estão associadas a uma terceira fase do escritório que ganha um novo parceiro: Bernardo Jacobsen (1982)^[95]. O pragmatismo inerente a sua

produção dá lugar a uma arquitetura mais conceitual que, quando emprega vínculos brasileiros, o faz de forma metafórica, como na segunda proposta para o MIS/RJ (2009).

A ideia de brasilidade se insere no projeto do MIS/RJ através da referência à série de quadros intitulada *metaesquemas*^[96] (1957 – 1958, Fig. 209) de Hélio Oiticica (1937 – 1980) que buscam romper a rígida estrutura formal da corrente concretista da arte através da distorção dos elementos dentro da estrutura geométrica, criando um dinamismo. Em suas palavras, o início “da desintegração da figura” (OITICICA, 1961, s/p). Assim, o projeto desta equipe usa como conceito a distorção e reorganização dos blocos, definidos a partir do programa, a fim de posicioná-los de modo a estabelecer relações mais convenientes com o meio onde se insere e entre si.



FIGURA 206: RESD. ZM 2005

FIGURA 207: RESD. RW 2006

FIGURA 208: RESD.MAA 2007

FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/](http://www.jacobsenarquitetura.com/)

[95] Bernardo Jacobsen passa a fazer parte da equipe em 2005 após trabalhar com Portzamparc no projeto da Casa da Música em Paris e com Shigeru Ban no projeto para o Pompidou Metz em Paris e em outros projetos no Japão. C.f. Revista Monolito n. 13, 2013.

[96] C.f. metaesquema: esquema (estrutura) e ‘meta’ (transcendência da visualização), indicando uma posição ambígua do espaço pictórico, entre o desenho e a pintura. FAVARETTO, Celso F. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1992.

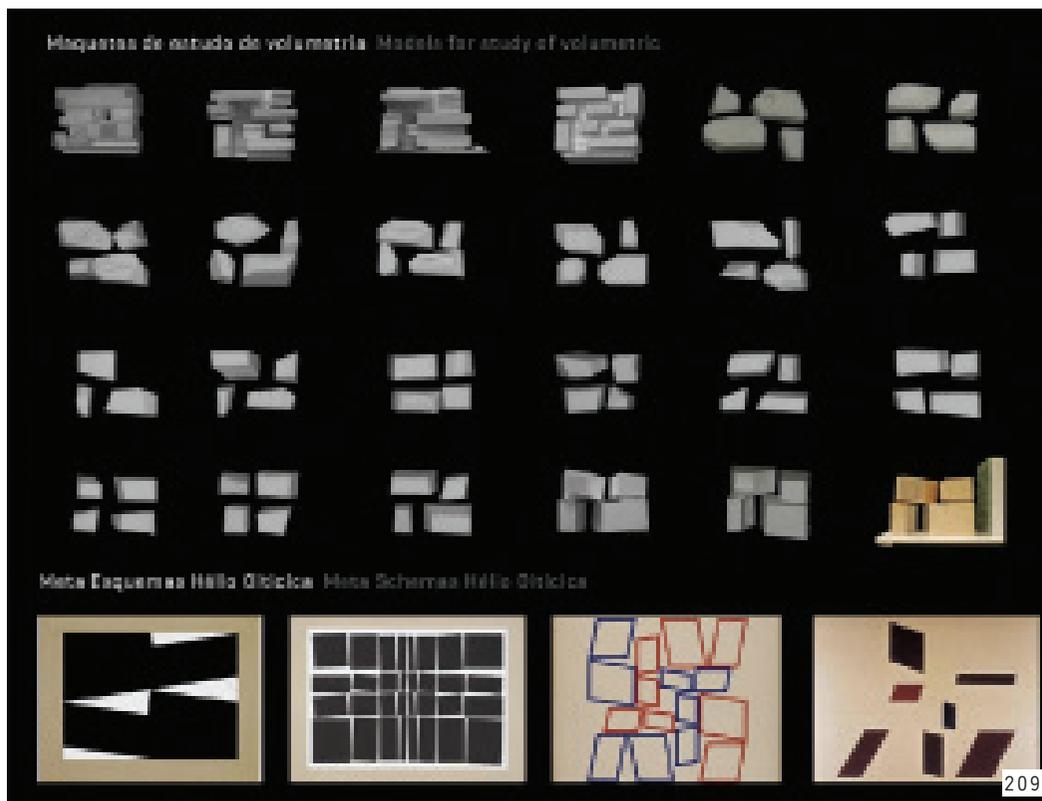


FIGURA 209: ESQUEMAS CONCEITUAIS E REFERÊNCIAS (METAESQUEMAS)

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ



FIGURA 210: NICOLAS G. HAYEK | FONTE: JODIDIO, PHILIP. SHIGERU BAN. KÖLN: TASCHEN, 2012.P. 70

FIGURA 211: TERRAÇO DA PRIMEIRA PROPOSTA DO MIS/RJ
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

Essa distorção mescla, visualmente, os acontecimentos dentro e fora do edifício e em cada um dos blocos, fazendo-os interagir. Para os autores o edifício é como “objeto-lugar, híbridos. Interação de tal modo o meio construído e o natural, os domínios públicos e o privado, que as qualidades de um e de outro se transformam mutuamente, provocativas, fundindo-se em zona mista” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s/p)^[97]. Dessa forma se alinham às intenções de Hélio Oiticica de extrapolar o campo do quadro ou, no caso da proposta, o campo do edifício e acrescentar ao espaço da obra o fator temporal, a dinâmica natural do uso do edifício e da vida urbana, o tempo instantâneo do acontecimento que não é linear.

A primeira proposta para o projeto do MIS/RJ se mostra bastante dissociada de referências brasileiras, se configurando por caixas neutras agrupadas em um volume único (fig.211). A leve menção feita ao tema se mostra na configuração do ambiente do terraço, um restaurante/café aberto que usa como elemento de cobertura uma treliça orgânica de madeira. Esse ambiente busca reproduzir o ambiente dos quiosques no calçadão, sendo circundado por um espalho d’água que cria uma continuidade com o mar (BERNARDES E JACOBSEN, 2009, s/p)^[98]. Essa atitude se aproxima da atitude de Shigeru Ban no projeto *Nicolas G. Hayek Center* (2005, fig. 210), onde ele cria uma dualidade ao usar um elemento treliçado na cobertura do edifício de composição rígida modular e de dominância vertical. O projeto para o concurso do *Porto Olímpico* (2011)

[97] C.F. Memorial da segunda proposta para o MIS/RJ.

[98] C.F. Memorial para o primeiro projeto para o MIS/RJ

Figura 212: Porto Olímpico - RJ (RJ)

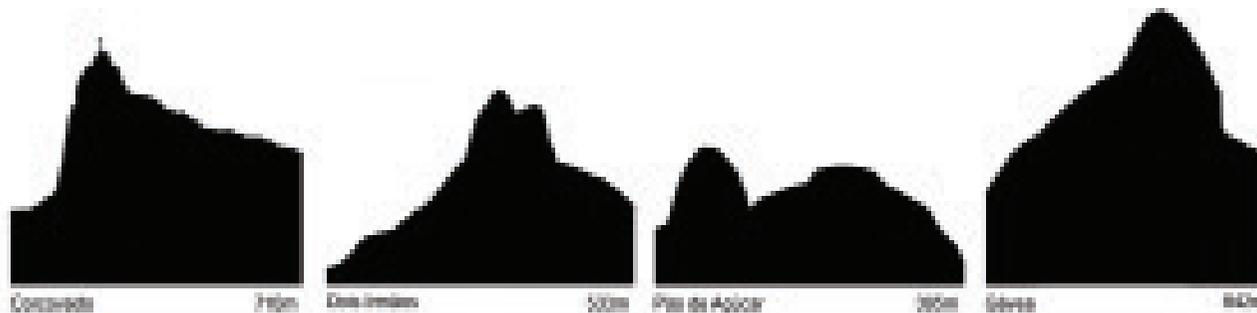


FIGURA 212: PORTO OLÍMPICO, 2011
FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CODPROJETO=28](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=28)

CULTURA URBANA - MALHA ORGÂNICA



também evidencia o uso da ideia de brasilidade de forma mais conceitual, partindo do estudo do relevo da cidade e do traçado orgânico da urbanização informal para constituir a forma do edifício (fig. 212). “Como uma provocação à densidade de ocupação extremamente alta definida pela competição, o projeto usa o montanhoso skyline do Rio de Janeiro como uma

referência...” (BERNARDES e JACOBSEN, 2011, s/p)^[99]. O *skyline* da cidade se torna conceito e define a volumetria do edifício.

A volumetria do edifício se constitui da forma orgânica das montanhas e cria uma topografia na área plana de intervenção. “A abordagem de projeto começa

[99] Memorial do projeto para o Porto Olímpico. Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=28> (Acesso em 15/07/2013).

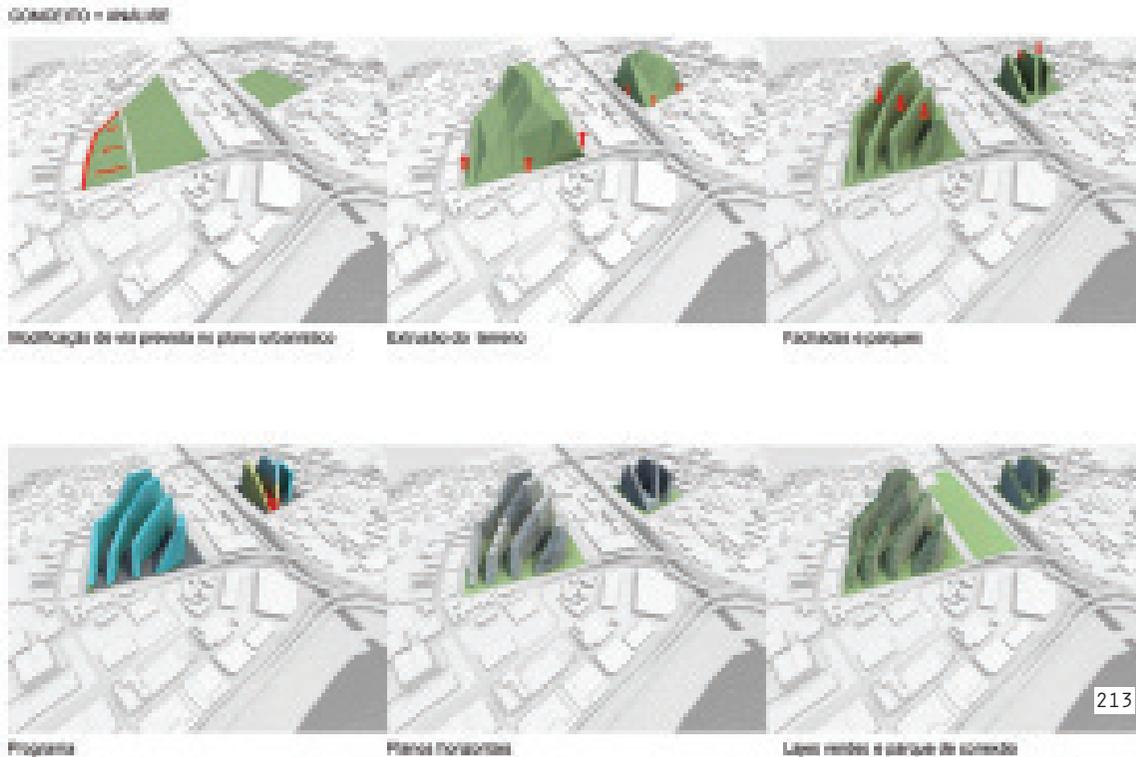


FIGURA 213: PORTO OLÍMPICO, 2011

FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=28](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=28)

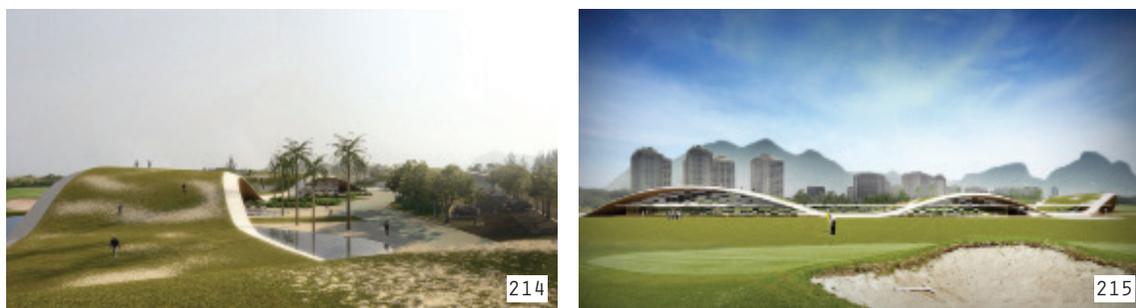


FIGURA 214 E 215: SEDE CAMPO OLÍMPICO DE GOLFE, 2012

FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=52](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=52)

erguendo os dois terrenos como se eles formassem montanhas” (BERNARDES e JACOBSEN, 2011, s/p)^[100]. Os edifícios se compõem de blocos lineares sinuosos – vertical e horizontalmente – agrupados de forma orgânica. O formato não ortogonal dos edifícios cria vias sinuosas entre eles se aproximando do traçado das ocupações informais (fig. 213).

O projeto apresentado para o concurso *Sede do Campo Olímpico de Golfe no Rio de Janeiro* (2012) tem como objetivo imprimir uma identidade mundialmente carioca usando como conceito a idéia de *swing*, ligada à cultura popular^[101] – associada à produção musical, ao samba, ao carnaval – é aplicada ao projeto na configuração do edifício como uma fita em curva (Fig. 214 e 215) que cobre os quatros blocos do programa. O uso da fita é ainda justificado pela sua forma orgânica que se funde à paisagem local, uma área de reserva ambiental. Os elementos de proteção solar continuam a ser aplicados, a fita funciona como elemento de cobertura que ultrapassa o limite do edifício criando uma espécie de beiral e o fechamento vertical do edifício se compõe de elementos opacos e translúcidos que funcionam como brises.

[100] C.f. Memorial do projeto para o Porto Olímpico. Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=28> (Acesso em 15/07/2013).

[101] C.f. memorial do projeto Sede do Campo Olímpico de Golfe no Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=52> (Acesso em 07/12/2012).

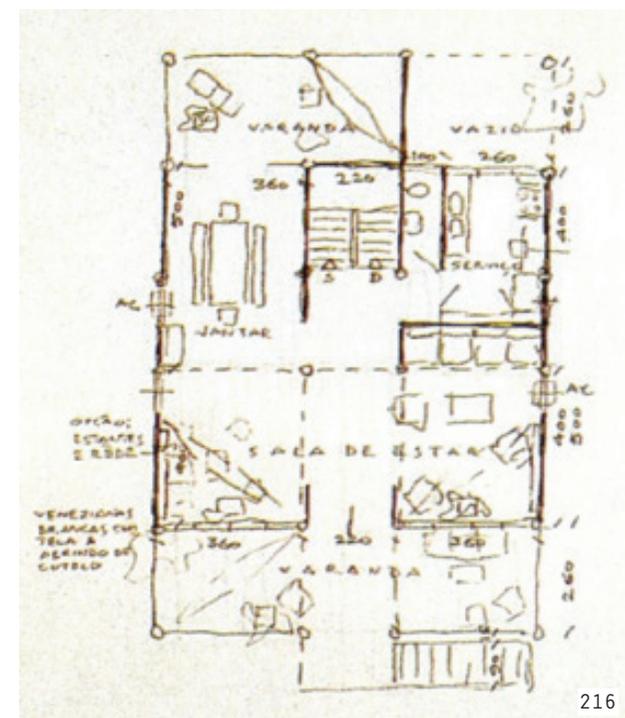
2.4.1.2. MODULAÇÃO

A valorização da técnica construtiva, a busca por seu domínio e sua adequação no período de formação do escritório (primeira fase) levou também à racionalização do método construtivo. Em diversos pontos do país foram explorados os sistemas pré-moldados, seja com métodos tradicionais ou mais avançados como o concreto – principalmente em São Paulo – e a estrutura metálica. Uma racionalização que pretende ser simples, de modo a permitir a autoconstrução, outro tema bastante desenvolvido^[102]. Nesse contexto, “aparece a valorização de uma coerência no fazer, em substituição a coerência formal” (JUNQUEIRA; ZEIN, 2010, p. 204). A composição passa a se associar à modulação da estrutura, no caso das estruturas tradicionais. O

módulo se constitui como uma unidade espacial, um módulo volumétrico, sua multiplicação gera o volume. A modulação se dá por uma malha tridimensional.

As obras da primeira fase do escritório Bernardes e Jacobsen remetem à atitude de Severiano Mario Porto, como na casa projetada para si próprio (fig. 217 e 218, 1971), nas diversas casas projetadas por Marcos Acayaba (1944) e na residência Thiago de Mello de Lucio Costa (1978, fig. 216 e 219). Nesses exemplos se nota uma atitude semelhante na configuração do volume por subtrações de módulos ou submódulos da grelha que decompõe a massa prismática sem, contudo tirar, completamente a idéia do volume

FIGURA 218: RESIDÊNCIA THIAGO DE MELLO, FOTO, 1978
FONTE: WISNIK, GUILHERME. LUCIO COSTA. SÃO PAULO:
COSAC E NAIFY, 2001.P. 113



[102] C.f. “O experimento é a palavra chave do trabalho, assim como a brasilidade” Paulo Jacobsen em depoimento ao programa Casa Brasileira, Episódio 02, 1ª Temporada.

FIGURA 217 E 218: RESIDÊNCIA SEVERIANO MARIO PORTO
FONTE: [HTTP://WWW.VITRUVIUS.COM.BR/REVISTAS/READ/ARQUITEXTOS/07.074/335](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335)

FIGURA 219: RESIDÊNCIA THIAGO DE MELLO, FOTO, 1978
FONTE: WISNIK, GUILHERME. LUCIO COSTA. SÃO PAULO: COSAC E NAIFY, 2001.P. 113 P. 112



217



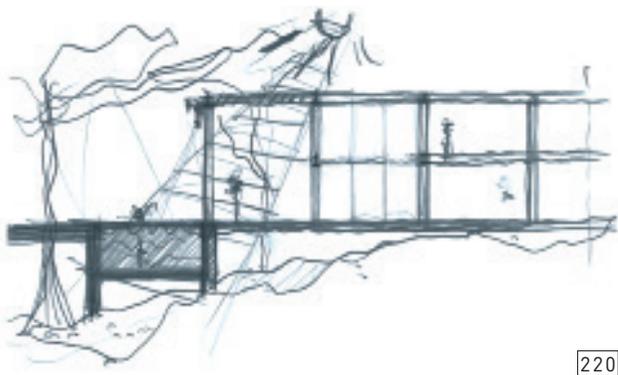
218



219

original contida na grelha, que permanece fixa mesmo quando são feitas subtrações. Os elementos estruturais são expostos entre os painéis de fechamento e as unidades modulares intercalam espaços abertos e fechados, criando uma variedade espacial interna e na composição das fachadas. A rigidez da grelha da estrutura independente libera a forma, gerando um sistema aberto de possibilidades.

Os edifícios têm como base a racionalidade e o rigor geométrico da estrutura. Esse é o ponto de origem da modulação na obra de Bernardes e Jacobsen. As obras da primeira fase do escritório têm como princípio o uso de módulos que funcionam como *gaiolas estruturais*, volumes prismáticos que apresentam em suas arestas os elementos estruturantes, independentes, permitindo flexibilidade na vedação, cobertura e configuração dos ambientes. As peças estruturais – trabalhando nos eixos vertical e horizontal – se destacam do fechamento evidenciando a grelha. O material aplicado na estrutura varia de madeira rústica a estrutura metálica, assim como o seu fechamento – vidro, bambu, madeira, alvenaria – cria uma diversidade de linguagens que pode remeter a arquitetura rural, vernacular ou contemporânea.



220

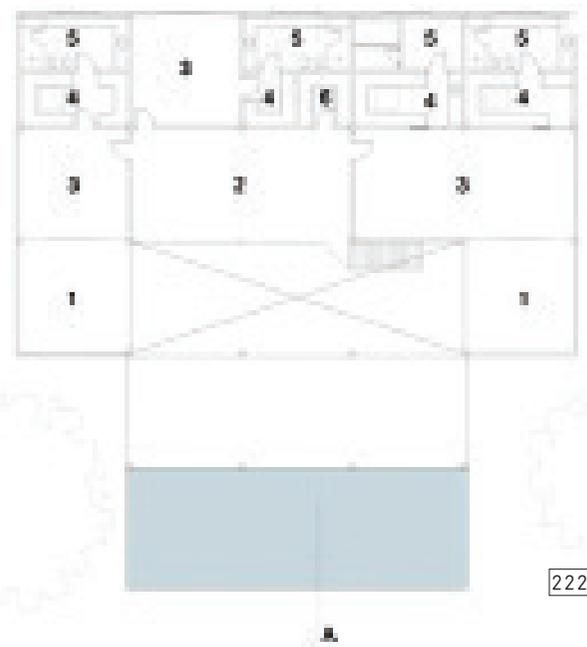


221

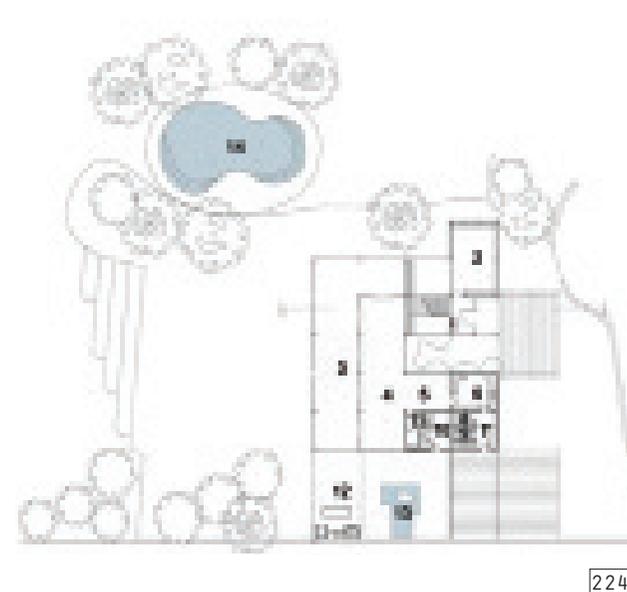


223

Essa atitude é notada na *residência WS*, (1989, fig.221), que apesar de usar materiais industrializados – estrutura metálica e vidro – se compõe de um volume prismático, um monobloco com um acréscimo de seis módulos da área de varanda. A rigidez da modulação é evidenciada nos desenhos de planta e corte (fig. 220 e 222) como principal elemento de configuração dos espaços de uso – funcionando efetivamente como célula espacial – assim como, na definição de subtrações que criam pés direitos duplos, terraços, varandas. A modulação se expande ainda para a área externa. A mesma atitude se nota na *residência JS* (1996, fig. 223) que utiliza materiais mais artesanais e elementos tradicionais – como a telha cerâmica, janelas no lugar de painéis de vidro, madeira – junto à estrutura metálica, fixando os elementos de vedação entre os módulos estruturais, o que mantém a rígida grelha aparente.



222



224

FIGURA 220: DESENHOS DE PLANTA, RESIDÊNCIA WS, 1989.

FIGURA 221: FOTO, RESIDÊNCIA WS, 1989.

FIGURA 222: CORTE. RESIDÊNCIA WS, 1989.

FIGURA 223: FOTO, RESIDÊNCIA JS, 1989.

FIGURA 224: CORTE, RESIDÊNCIA WS, 1989.

FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/](http://www.jacobsenarquitetura.com/)

FIGURA 225: DESENHO DE PLANTA, RESIDÊNCIA NT, 1999.

FONTE: CROQUI DA AUTORA

FIGURA 226: CORTE, RESIDÊNCIA NT, 1999.

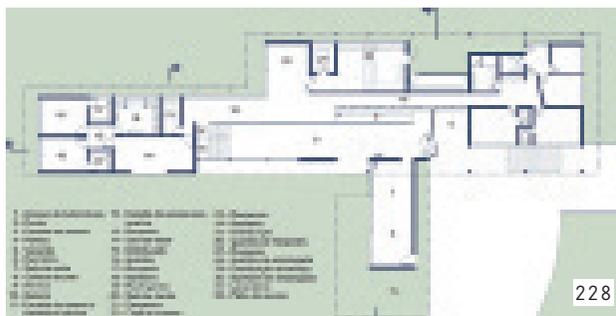
FIGURA 227: FOTO, RESIDÊNCIA NT, 1999.

FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodSecao=1](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodSecao=1)

FIGURA 228: CORTE, CASA DA LOTA, 1951.

FIGURA 229: FOTO, CASA DA LOTA, 1951.

FONTE: [HTTP://WWW.ARCHDAILY.COM.BR/01-108652/CLASSICOS-DA-ARQUITETURA-CASA-LOTA-DE-MACEDO-SOARES-SERGIO-BERNARDES](http://www.archdaily.com.br/01-108652/classicos-da-arquitetura-casa-lota-de-macedo-soares-sergio-bernardes)



A *residência NT* (1999, fig. 227) é um dos poucos projetos desta fase que, apesar de manter o uso da grelha na composição, omite sutilmente a grelha em partes do projeto onde o elemento de vedação é aplicado por fora da estrutura. Os compartimentos internos já não são variações tão claras da modulação, que apresenta uma variação no ritmo – já não é 1:1 gerando somente módulos quadrados – além de organizar a distribuição interna a partir de corredores e não mais de espaços

de uso. A mescla da estrutura metálica com o concreto armado, nas lajes, também cria uma marcação contínua horizontal evidenciada pelo uso de pergolados que criam planos horizontais, sem a interrupção das vigas.

Na segunda fase do escritório, o modo de aplicação da modulação evidencia uma inflexão no lugar de grelhas que configuram volumes prismáticos são usadas malhas, que geram volumes mais horizontais e lineares que sugerem direções e eixos^[103]. Os volumes se tornam mais leves, intercalam cheios e vazios, criam uma permeabilidade que integra interior e exterior através de áreas intermediárias, muitas vezes entre os volumes. A estrutura deixa de estar sempre evidente, se mostra em alguns pontos, especialmente nos vazios, com elementos mais leves e mais industrializados, como afirma Thiago Bernardes (in REVISTA MONOLITO n.13, 2013, p. 25) “Aprendemos que a estrutura não precisa aparecer toda hora”. As obras dessa fase remetem aos projetos de Sérgio Bernardes^[104], especialmente alguns projetos residenciais como a *Casa da Lota* (1951, Fig.229).

[103] C.f. “A repetição é elemento gerador da arquitetura de Paulo e Thiago, tanto na supraestrutura quanto nas vedações e elementos dos interiores, sendo bem-vinda, portanto, a racionalização do projeto e obra através de sistemas que possuem maior agilidade construtiva” (GRUNOW, 2009, p. 16).

[104] Nota-se também uma aproximação de Sérgio e consequentemente de Bernardes e Jacobsen com as Case Study Houses.



Aos poucos as composições vão se modificando, deixam de ser blocos únicos e se aproximam das composições de Sérgio Bernardes que usam blocos axiais perpendiculares^[105]. A modulação, que definia subtrações, passa a definir a relação de proporção e encaixe entre blocos e composições de fachada, como: o tamanho dos painéis de fechamento, janelas, extensão de brises. Essas estratégias se mostram na *casa da Lota*, assim como em obras de Bernardes e Jacobsen como a *residência DB* (2005, fig. 230). Outra estratégia comum obras é o tratamento diferenciado do edifício associado às funções do programa, as áreas sociais se tornam elementos de maior hierarquia, com pé direito duplo e uso de transparência em toda a sua extensão (fig.230 e 231). As áreas íntimas são blocos mais fechados, com uso de janelas protegidas por venezianas e planos opacos de alvenaria localizados em pavimentos superiores.



A principal divergência está na linguagem que se aplica aos blocos, mais associada ao contexto temporal de cada produção. Sérgio usa uma linguagem mais associada à produção moderna carioca, o volume com extensões do plano de fechamento deslocados definidos pela modulação, como na *Casa Brandi* (1951, fig.232), com variações de áreas abertas, áreas fechadas e áreas com brises. Bernardes e Jacobsen, em grande parte

FIGURA 230 E 231: FOTO E PLANTA, RESIDÊNCIA DB, 2005.
 FONTE: REVISTA MONOLOTO N.13, P. 63

FIGURA 232: CASA BRANDI, 1951.
 FONTE: MINDLIN. HENRIQUE E. ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL. RIO DE JANEIRO: AEROPLANO/IPHAN. 2000.P.7;

FIGURA 233: RESIDÊNCIA GR,2005.
 FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=42](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=42)

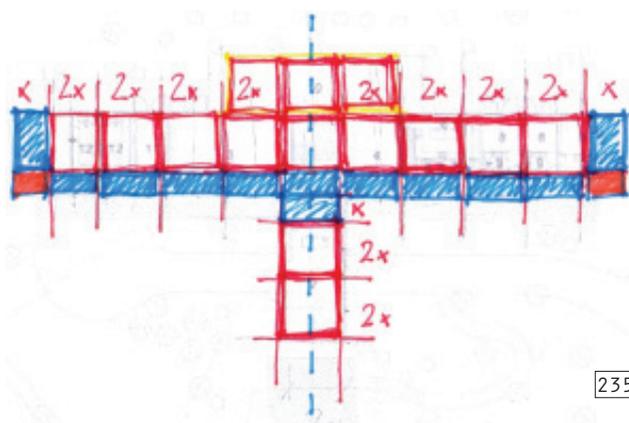
[105] C.f. LUCAS, Luiz Henrique Haas. A escola carioca e a escola moderna em Porto Alegre. In **ARQUITEXTOS** 073.04, 2004, s/p. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.073/346>



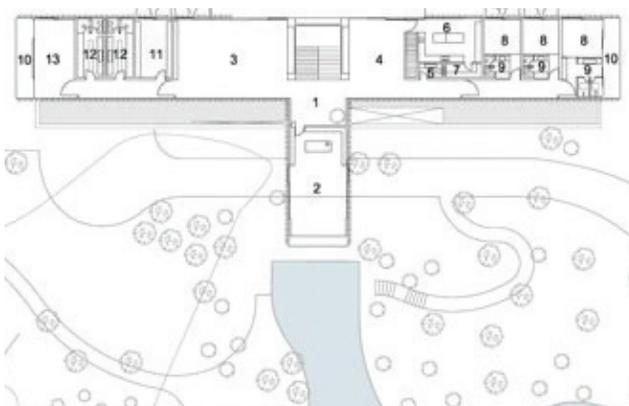
234



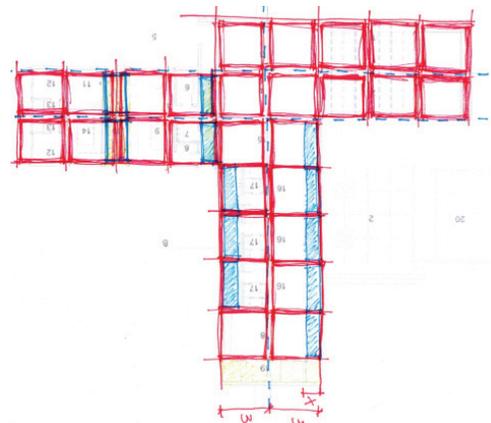
237



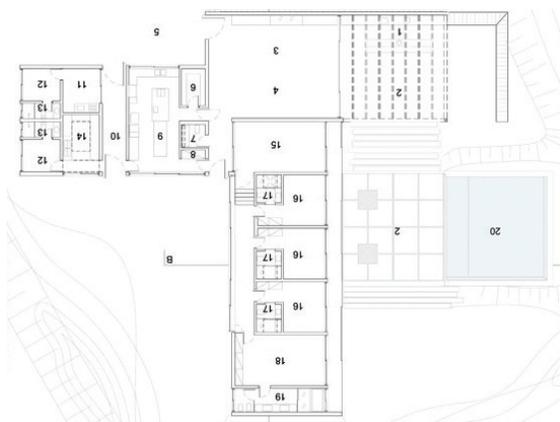
235



236



238



239

dos projetos desta fase, como na *residência GR* (2005, fig.233), usam uma linguagem mais minimalista associada à produção contemporânea, onde janelas fazem parte de planos de vidro encobertos por painéis de fechamento, flexíveis e semitransparentes, que controlam a luz e se estendem continuamente na fachada.

A composição por blocos perpendiculares é uma estratégia recorrente que, em algumas obras, passa a se aplicar com mais força, os blocos passam a ser tratados como volumes ou “caixas”. A organização dos volumes mescla a distribuição de setores do programa, adequação ao terreno e a modulação seguindo diversas combinações. Apesar do uso da modulação não mais tão evidente no volume edificado, a grelha se torna mais apurada, como se nota nas *residências JN* (2006, fig.234), *MDT* (2008, fig.237) e *CT* (2008, fig.240). O módulo base, definido pela estrutura, se multiplica gerando os volumes. Os submódulos são usados nas áreas de circulação e varandas privativas dos quartos estabelecendo relações de proporção em todo edifício (fig.235, 238 e 241), o que ordena a sua expressão. O módulo base deixa de ser a unidade espacial que define compartimentos, estes são gerados pela subdivisão dos módulos. São malhas entranhadas uma na outra, necessariamente relacionadas para diferentes fins.

FIGURA 234 E 236: FOTO E CORTE, RESIDÊNCIA JN, 2006

FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CODPROJETO=9](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=9)

FIGURA 235: MODULAÇÃO, RESIDÊNCIA JN 2006

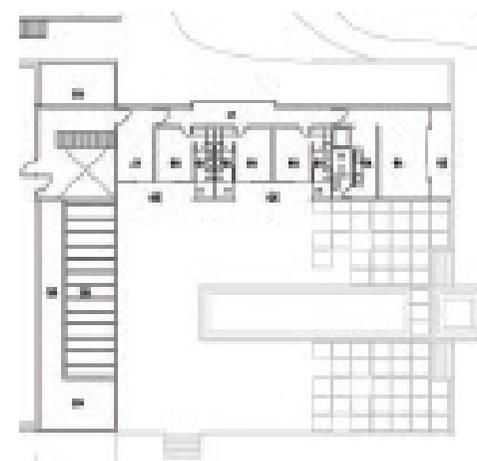
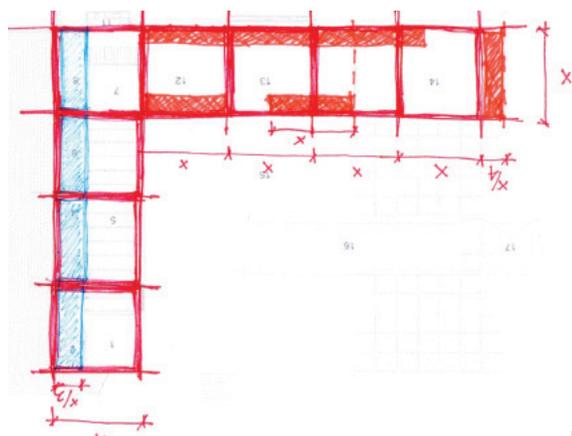
FONTE: CROQUI DA AUTORA

FIGURA 237 E 239: FOTO E CORTE RESIDÊNCIA MDT 2008

FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CODPROJETO=63](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=63)

FIGURA 238: MODULAÇÃO, RESIDÊNCIA MDT, 2008

FONTE: CROQUI DA AUTORA



A idéia de relacionar módulo/volume e programa é também aplicada em projetos mais complexos da terceira fase de obras do escritório. O projeto da estrutura efêmera para o *Tim Festival* (2007, fig.245) parte desta ideia usando *containers* intercalados e empilhados em uma organização linear curva (fig.243), que abriga toda parte de apoio como: sanitários, conveniência, áreas de descanso além de servir de base para os telões (fig.244). Os ambientes se distribuem ocupando um ou mais containers combinados e os vazios criam as passagens. O mesmo princípio é usado no projeto para o *Container Art* (2008, fig.246), que também usa uma combinação de blocos intercalados. Os blocos do térreo funcionam como salas de exibição de vídeos e os blocos apoiados em cima criam uma área coberta de acesso aos blocos.

No primeiro projeto para o MIS/RJ, a composição se

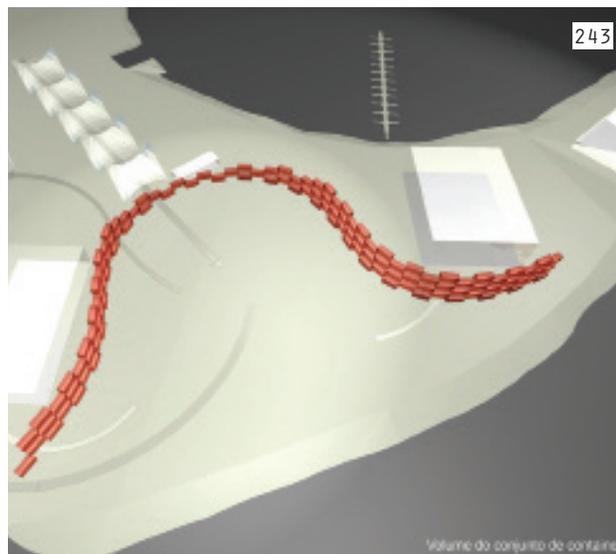
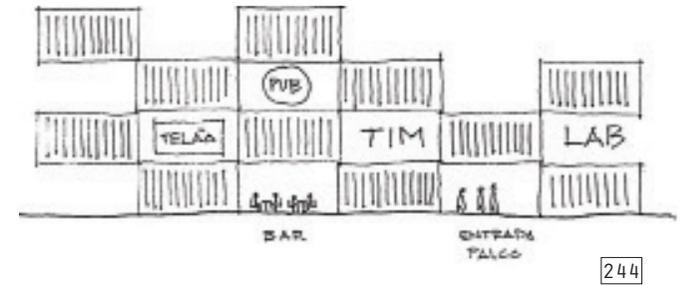


FIGURA 240: FOTO, RESDÊNCIA CT 2008
 FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=3](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=3)
 FIGURA 241: MODULAÇÃO, RESD. CT 2008
 FONTE: CROQUI DA AUTORA
 FIGURA 242: CORTE, RESD. CT 2008
 FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=3](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=3)
 FIGURA 243: TIM FESTIVAL 2007
 FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=36](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=36)



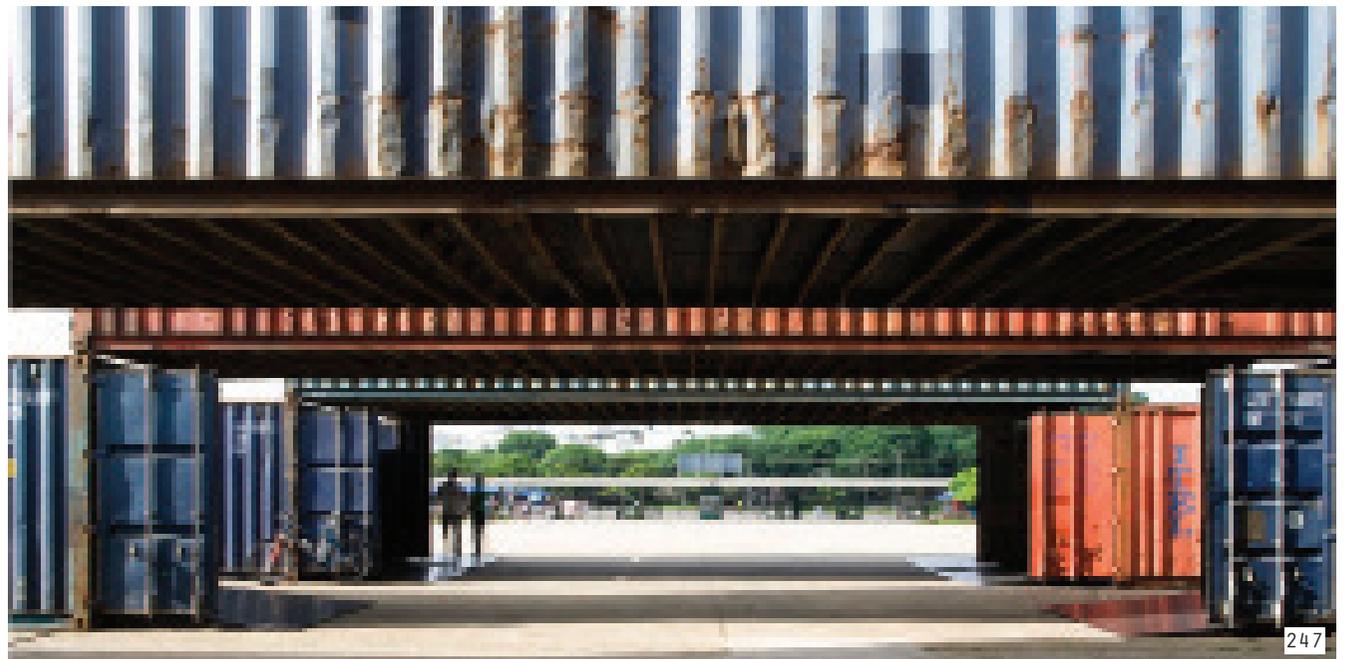
244



245



246



247

FIGURA 244: TIM FESTIVAL 2007
 FIGURA 245: TIM FESTIVAL 2007
 FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CODPROJETO=36](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=36)

FIGURA 246: CONTAINER ART 2008
 FIGURA 247: CONTAINER ART 2008
 FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CODPROJETO=34](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=34)

dá pelo agrupamento de blocos prismáticos que se configuram em tamanho e posição a partir de uma malha geométrica definida pela estrutura (fig. 250) e combinada às questões programáticas. A estrutura de treliças metálicas tem um módulo constante em todo projeto, que se multiplica criando os volumes e configura também o bloco de concreto armado de circulações verticais que transpassa todos os blocos e a estrutura. O caráter fechado do edifício, envolvido por um vidro translúcido e não transparente em todo o seu fechamento, traz a leitura de sua composição a partir de blocos ou “caixas” (Fig. 248) e estende a aplicação da estrutura em todas as suas faces. Como nos demais projetos residenciais, o espaço

interno tem seus compartimentos definidos também por uma malha, de submódulos, que se encaixa na malha estrutural (Fig. 249).

Na segunda proposta apresentada para o concurso

FIGURA 248: FACHADA PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 249: PLANTA BAIXA, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 250: MALHA GEOMÉTRICA, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

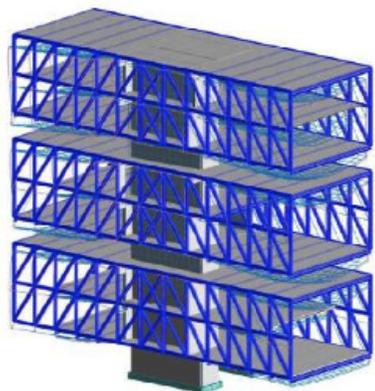
FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

do MIS/RJ, o sistema estrutural e a modulação se mostram como uma adaptação da estratégia usada anteriormente, que mescla lajes de concreto à estrutura metálica treliçada, usando os mesmos blocos estruturais de concreto armado para as circulações verticais que apoiam os blocos suspensos (fig.251). A malha estrutural se adapta ao formato distorcido das caixas quebrando a sua rigidez e, as lajes de concreto dão estabilidade aos grandes panos de vidro, utilizados sempre em uma das faces de cada bloco. A malha, nesse projeto, atende principalmente à questão estrutural, apresentando menor força na questão compositiva. A compartimentação dos espaços internos ainda se associa à modulação buscando uma regularidade, dentro da irregularidade dos volumes propostos (fig.252).

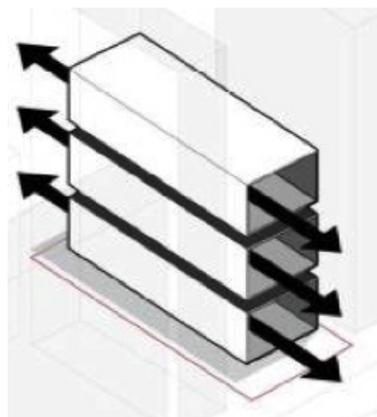
O projeto para o concurso do *Instituto Moreira Salles*



FIGURA 251: ESQUEMA ESTRUTURAL, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.
 FIGURA 252: PLANTAS E CORTE, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.
 FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ



253



254

de São Paulo (IMS/SP, 2012) também se mostra como uma variação dessa estratégia que parte da modulação da estrutura treliçada, combina lajes e blocos de amarração/circulação em concreto e uma combinação de volumes. Os blocos de mesmo tamanho são como módulos, sobrepostos verticalmente seguindo o mesmo alinhamento com vazios entre os três blocos que configuram terraços (fig.254). Diferente das propostas para o MIS/RJ, que usam blocos de tamanhos variáveis, deslocados, gerando diferentes espaços abertos, as áreas abertas, neste projeto, são contínuas ocupando toda a extensão do bloco. O formato alongado do terreno gerou blocos lineares que se abrem para frente e fundo e se fecham para as laterais – muito próximas dos edifícios vizinhos (fig.255).

Essas propostas ilustram um modo recorrente de abordar o projeto de grande porte, que se mostra como uma adaptação de uma constante na sua obra, a modulação. O formato, modo de combinar e tratar os volumes, variam de acordo com a situação, gerando diferentes relações com o espaço externo e volumetrias bastante divergentes que buscam uma adequação ao programa, terreno, lugar e legislação.

A relação entre edifício e contexto é um ponto marcante



255

FIGURA 253, 254 E 255: ESTRUTURA, EIXOS DE VISIBILIDADE E FOTO DO INSTITUTO MOREIRA SALLES DE SÃO PAULO
 FONTE: [HTTP://CONCURSOSDEPROJETO.ORG/2012/03/04/MUSEU-INSTITUTO-MOREIRA-SALLES-BERNARDES-JACOBSEN/](http://concursosdeprojeto.org/2012/03/04/museu-instituto-moreira-salles-bernardes-jacobsen/)

2.4.2 RELAÇÃO COM O CONTEXTO

“A implantação é a essência do nosso trabalho, o resto é consequência” (JACOBSEN, 2009, p. 17)

na obra desse escritório que também apresenta variações ao longo da sua trajetória. Essa relação se mostra de forma bastante pragmática, relacionada a características físicas, efetivamente, como: topografia, formato e dimensões do terreno e potencialidades naturais, como a paisagem ou a orientação solar. O edifício nunca é tratado de forma hermética, seus limites são tênues usando, frequentemente, panos de vidro ou treliçados que permitem uma continuidade visual com o exterior, assim como espaços de transição interior/exterior. A implantação considera sempre as potencialidades naturais e seu enquadramento a partir da observação no lugar.

Na primeira fase duas questões tinham grande peso

nas decisões projetuais acerca dos condicionantes do contexto: (1) a valorização do papel do cliente – se associava a ideia de conforto no edifício – desejos e aproveitamento dos ventos, luz natural controlada, proteção da insolação excessiva; e (2) a valorização do ambiente natural – por uma relação visual com potencialidades; através de elementos de transição que davam a ideia de uma continuidade e não ruptura ou pelo próprio uso da linguagem arquitetônica usada, remetendo à produção local^[106]. Como resultado da recorrência de volumes mais prismáticos e constituídos por um único bloco, ainda que transformado por subtrações, as áreas de transição se constituíam, principalmente, como varandas e pátios internos, sendo

^[106] C.f. “Éramos muito concentrados no terreno e nas demandas do cliente. Fazíamos sempre maquetes grandes dos lotes para examinar a topografia, as orientações, as potencialidades naturais. Também visitávamos os locais para ter em mente as vistas, a paisagem, e abrir a arquitetura para a natureza”. Paulo Jacobsen (entrevista) in Revista Projeto Design, n. 348, Fev 2009. Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/projetodesign-assinantes/entrevistas/paulo-jacobsen-e-thiago-bernardes-29-04-2009>. (Acesso em 15/11/2012)

frequentemente vazios inseridos no volume.

Na segunda fase observa-se uma inflexão e duas questões se mostram relevantes: (1) os volumes do edifício interferem no uso e percepção do exterior – dividem o terreno associando as diferentes áreas livres a blocos e setores diferentes do edifício; (2) apesar das áreas de varandas continuarem a fazer parte do edifício em subtrações, muitas vezes estão intercaladas entre blocos – não somente no centro ou periferia, mas principalmente, ao longo. A composição com blocos lineares permite que o edifício se espalhe no terreno, interferindo mais, o espaço livre deixa de ser o lugar de assentamento do projeto na topografia e passa a ser elemento manipulável de projeto, constituindo, de certa forma, ambientes distintos.

As divergências na relação edifício x contexto se mostram associadas às diferentes estratégias de projeto e, conseqüentemente, nas tipologias propostas que geram variadas relações e elementos de transição e com o espaço aberto. Os projetos de grande porte apresentam uma estratégia diferente em relação ao contexto, seja pelo próprio caráter dos projetos, ou pelo fato de estarem em áreas urbanas adensadas. Apesar da divergência de abordagem algumas questões se mostram sempre presentes: (1) uso recorrente das áreas de transição entre interior e exterior; (2) a relação visual com elementos de destaque da paisagem, melhor abordados posteriormente, especificamente nas propostas para o MIS/RJ.

Os projetos para as duas propostas apresentadas para o

MIS/RJ apresentam diferentes relações com o contexto, apesar de abordarem alguns pontos comuns. Ambas se configuram por blocos agrupados bastante fechados onde: na primeira proposta a relação com o exterior se dá por pequenos terraços e aberturas pontuais e na segunda proposta por um terraço único e grandes panos de vidro. As diferentes posturas se associam à conceituação dos projetos.

2.4.2.1 PRIMEIRA PROPOSTA: EDIFÍCIO COMO CONSTRUÇÃO INTERATIVA

A primeira proposta apresentada por Bernardes e Jacobsen para o MIS/RJ tem como conceito, a ideia de um edifício interativo que estabeleça relações com o contexto existente: natural, edificado e social (BERNARDES e JACOBSEN, 2009)^[107]. A análise do contexto além de caracterizar o lugar com fotos pontos e edifícios significativos do bairro, esclarece modos de acesso e o percurso solar, evidencia a posição de frontalidade do edifício – mesmo estando em um terreno de esquina – e a relação desejada do edifício com a paisagem natural, destacando a visibilidade do Pão de Açúcar, o mar e o Forte de Copacabana (fig.257). Apesar da composição do edifício não partir de condicionantes do contexto, as aberturas pontuais nos grandes blocos fechados são estratégicas, enquadram os pontos destacados relacionando programa e contexto em fragmentos.

FIGURA 256: PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

[107] C.f. “O objetivo é que um museu inter-relacionado com os aspectos estéticos já estabelecidos e a arquitetura local, e que interaja com a riqueza das relações sociais em Copacabana” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s.p.) In Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

A ideia de um museu interativo, como uma arquitetura aberta, também levou à interpretação do edifício como um *elemento comunicativo*^[108]. Nesse sentido, os rasgos transparentes têm três funções: (1) estabelecer uma relação visual do interior com o contexto (fig. 260); (2) possibilitar ao pedestre a visualização dos acontecimentos do interior – como no auditório (fig. 258) e (3) fazer do visitante parte do edifício, interferindo na percepção da fachada. Os grandes planos brancos da fachada, revestidos com uma pele de vidro, também possibilitam variações na iluminação (fig. 259) e a projeção de imagens, vídeos, expandindo o museu e suas atividades para o espaço público. O edifício funciona como uma tela de exibição de seus eventos^[109]. A dinâmica da fachada é ainda maximizada pelos elementos de circulação vertical e terraços dispersados verticalmente, que criam diversos pontos de observação da paisagem.

FIGURA 257: ANÁLISE DE CONTEXTO, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 258: VISTA DA RUA, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 259: MODELO DIGITAL COM EFEITOS DE LUZ, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

[108] C.f. Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

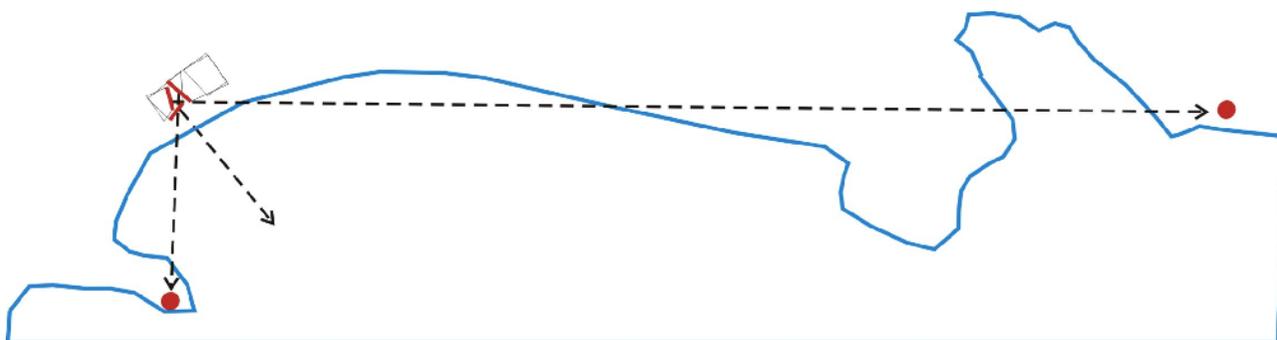
[109] C.f. “Nós optamos por blocos brancos, translúcidos que também funcionem como telas de projeção. O museu assim tem a oportunidade de exibir seus trabalhos de arte, imagens e vídeos em seu exterior” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s.p.) In Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

2.4.2.2 SEGUNDA PROPOSTA: ENQUADRAMENTO COMO UMA ABORDAGEM OPERATIVA

Na segunda proposta apresentada para o MIS/RJ, a composição do edifício parte, efetivamente, do estudo do contexto. A composição do edifício, constituída por quatro blocos agrupados, tem seu posicionamento, formato e aberturas determinados pelos pontos destacados na análise de contexto feita para a proposta anterior (fig.261). Três dos blocos apresentam uma de suas faces aberta com panos de vidro, direcionadas para os pontos de destaque do contexto. O uso da transparência como um limite simbólico mantém uma relação visual plena com o exterior. Nesse sentido, se aproxima da postura moderna de ver, se afasta da

postura da tela contemporânea em que ver se torna mais abstrato, como uma leitura^[110]. O uso da transparência faz do contexto uma continuidade do espaço interno e vice-versa, ao mesmo tempo em que determina essa relação de continuidade selecionando os pontos a serem vistos.

O conceito do projeto parte da ideia do edifício como um *objeto-lugar*, um elemento híbrido que interage com o seu entorno natural e urbano, onde “qualidades de um e do outro se fundem mutuamente” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s.p.)^[111].



261

[110] C.f. “Não há mais nenhuma modernatura para expressar a estrutura, a tela constitui-se de uma superfície lisa sem protuberâncias nem incisuras. Não há mais nenhuma transparência, ela se torna opaca para tatuar-se e entalhar-se ou recobrir-se de sinais e siglas. (...) A tela corresponde ao nosso mundo contemporâneo onde a função do ver tende a se atrofiar enquanto a do ler é cada vez mais solicitada” (SCOFFIER) In OLIVEIRA et al, 2009, p.165.

[111] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=17> (Acesso em 25/11/2012).

FIGURA 261: ESQUEMA GRÁFICO

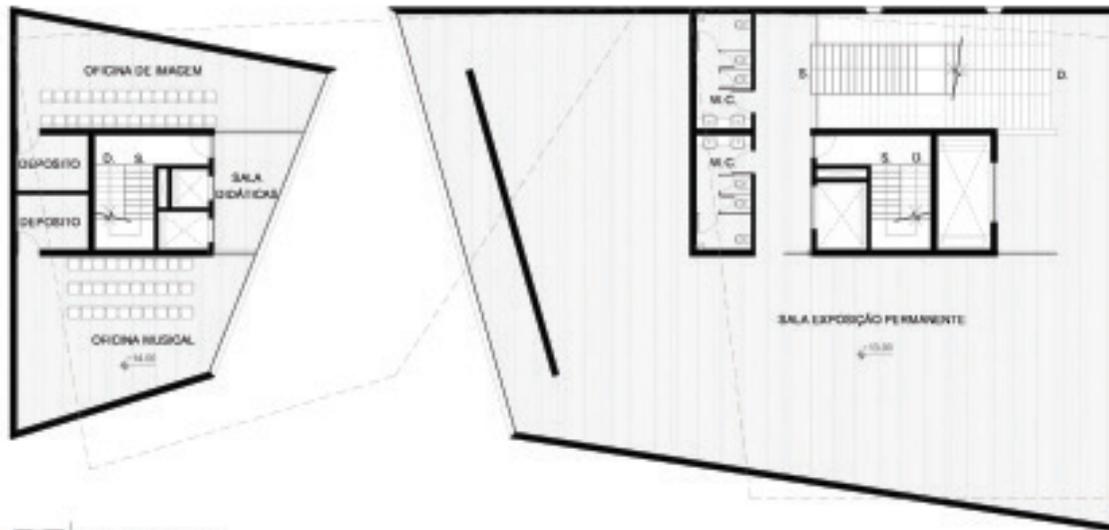
FONTE: ESQUEMA FEITO PELA AUTORA

FIGURA 262: PLANTAS BAIXAS DO TERCEIRO E QUARTO PAVIMENTO DA SEGUNDA PROPOSTA DO MIS/RJ

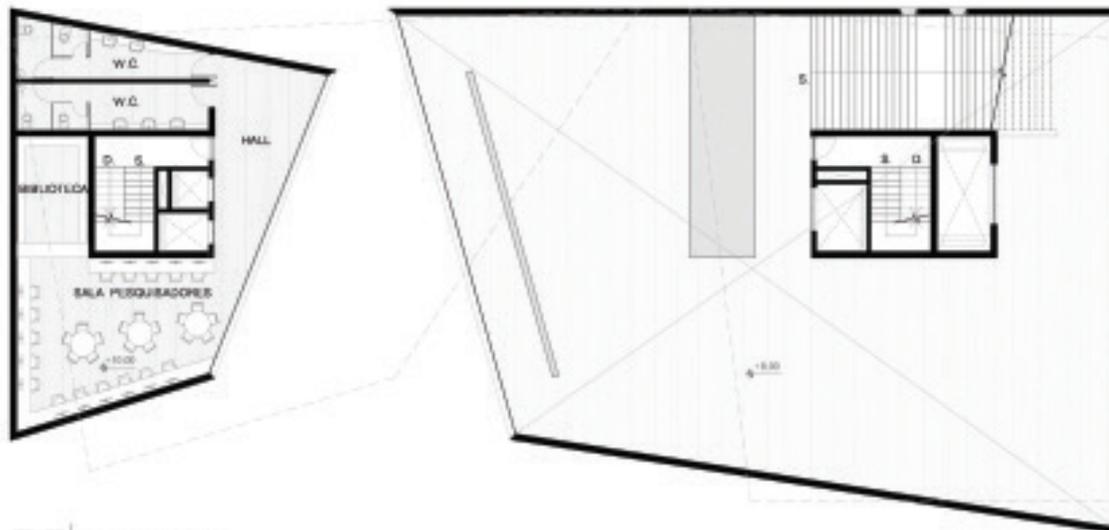
FIGURA 263: INTERIOR, SEGUNDA PROPOSTA MIS/RJ

FIGURA 264: INTERIOR, SEGUNDA PROPOSTA MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ



4º PAVIMENTO
ESCALA 1:250



3º PAVIMENTO
ESCALA 1:250

262



O objeto deixa de ser algo fechado em si, na sua função ou composição, e passa a ser algo que se conecta, neste caso, ao lugar, a si mesmo e às dinâmicas envolvidas (fig.263, 264). Nesse contexto, o edifício funcionaria como uma *interface*, expressa pelos panos de vidro que desfazem o limite entre edifício e contexto e modificam a percepção de ambos nas suas diversas situações. O vidro deixa de ser o limite que define estar dentro ou fora e se torna o elemento de *conexão*, a cidade passa a ser parte do edifício e vice-versa.

Essa postura revela uma busca pela dissolução de limites, uma tentativa de “tornar arquitetura e cidade permeáveis, híbridas, pela ruptura da lógica frente e fundos, dentro e fora do lote” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s.p.)^[112]. Essa ideia se mostra com clareza na estratégia de implantação que assenta somente parte do edifício no solo, liberando uma área considerável do lote (fig.265). Essa área livre cria uma passagem para a via que passa atrás do edifício, a relação frente-fundo é rompida, uma negação do limite rígido do lote habitual nos edifícios particulares de toda a orla da cidade que amplia e intensifica o uso da área pública (fig.268), dinamizando o lugar^[113].

Essa estratégia cria uma ruptura, estabelece uma nova dinâmica na realidade existente. De dentro do edifício, o visitante a todo tempo se localiza, sua presença é sempre referenciada pelo contexto (fig. 267). O corpo faz parte da percepção do lugar, que é variável, se desloca no tempo e espaço, como afirmam Bernardes e Jacobsen (2009, s.p.), “empilhamos o museu na forma icônica de um corpo estranho, primitivo, capaz de induzir novas visuais e enquadramentos pelo simples posicionamento do visitante em ângulo oblíquo ao mar”. Um posicionamento do objeto que se aproxima da discussão na arte contemporânea acerca da participação do visitante e da interferência do contexto, mais especificamente a *land art*, uma crítica à galeria de arte tradicional (RENDELL, 2010, p.25).

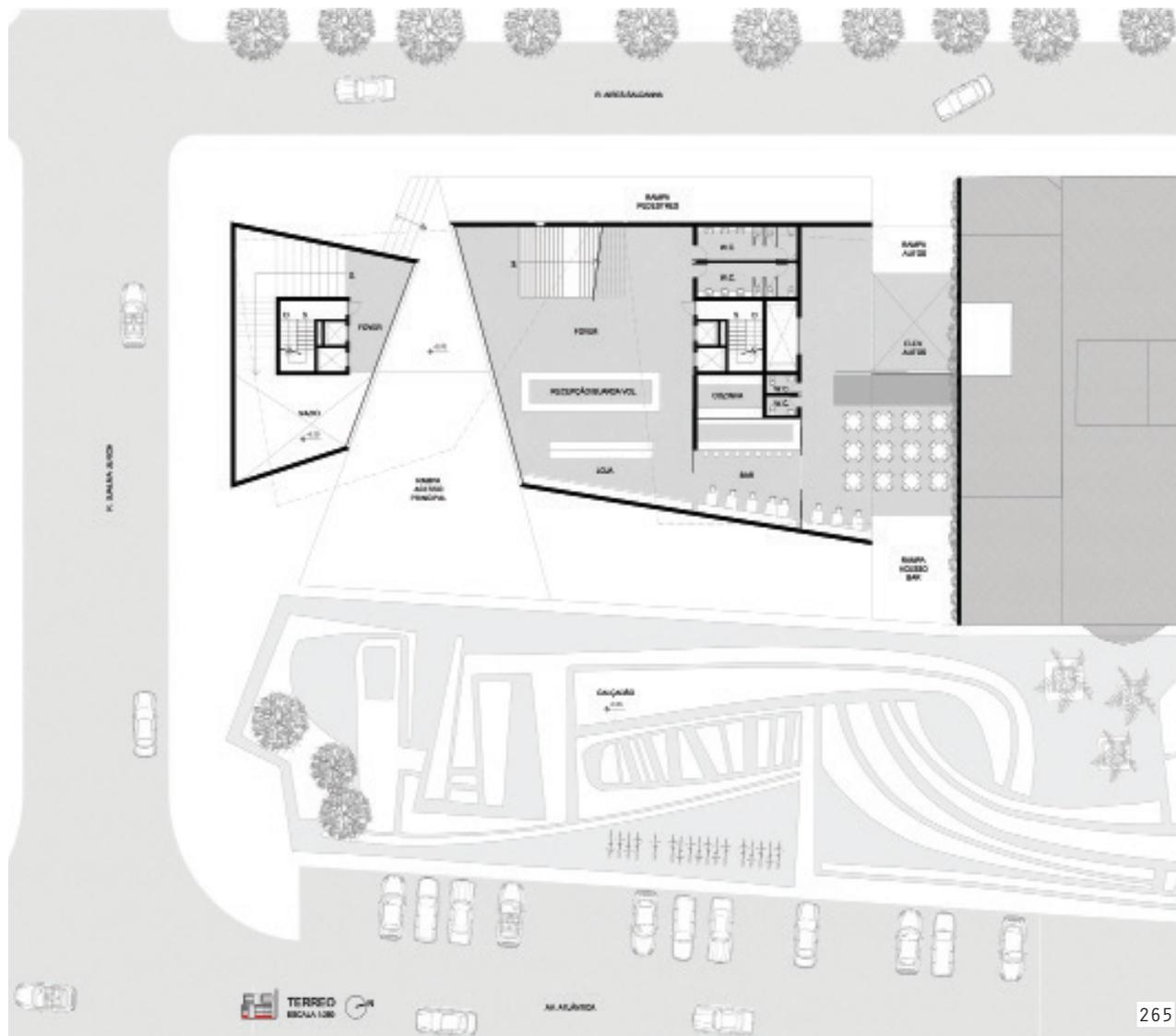


FIGURA 265: PLANTA DE PISO, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 266: VISTA DA RUA, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.

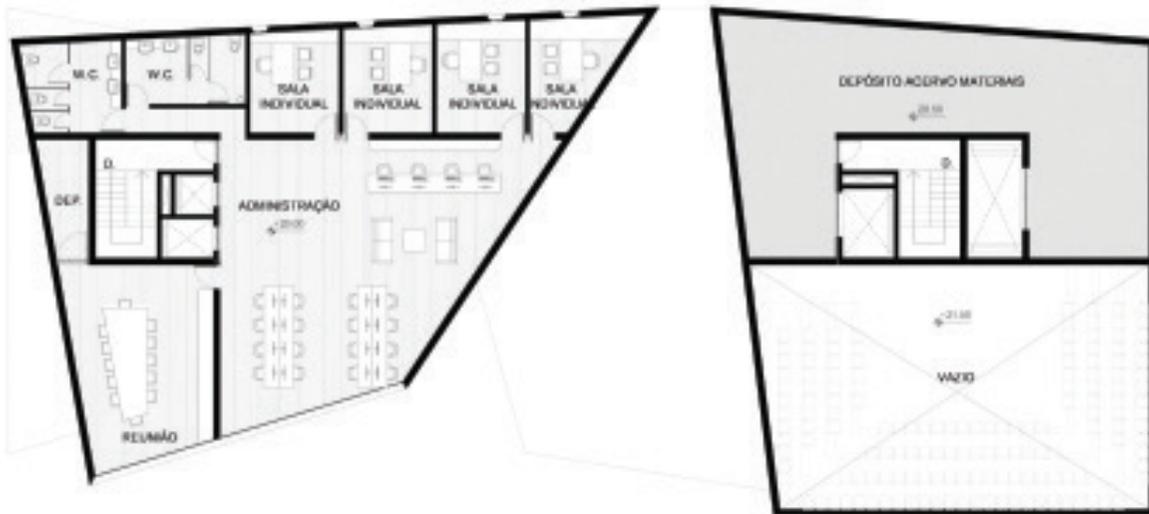
FIGURA 267: VISTA INTERNA DA PAISAGEM SEGUNDO PROJETO MIS/RJ

FIGURA 268: VISTA EXTERNA, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ

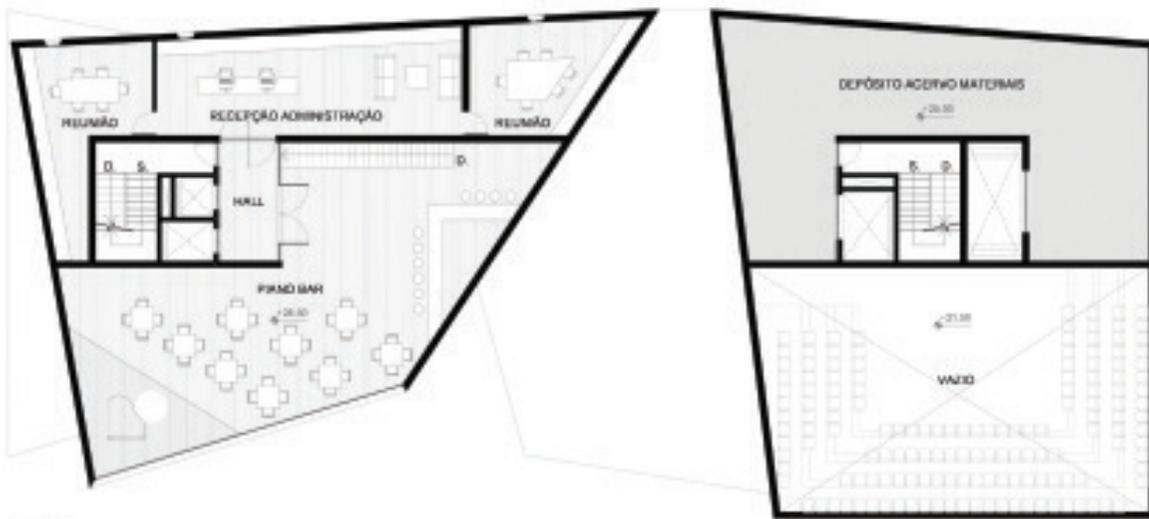
FORNTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

[112] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=17> (Acesso em 25/11/2012).

[113] C.f. “Com isso, pretendemos incrementar o fluxo tangente da linha da praia, do calçadão e do sistema viário, oferecendo-lhe novas possibilidades de permanência no local” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s.p) Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=17> (Acesso em 25/11/2012).



8º PAVIMENTO
ESCALA 1:250



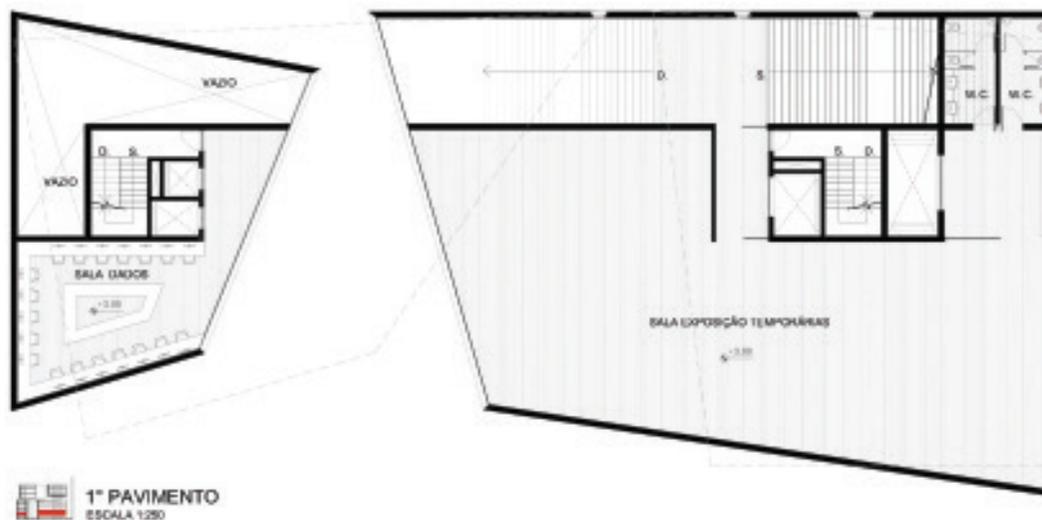
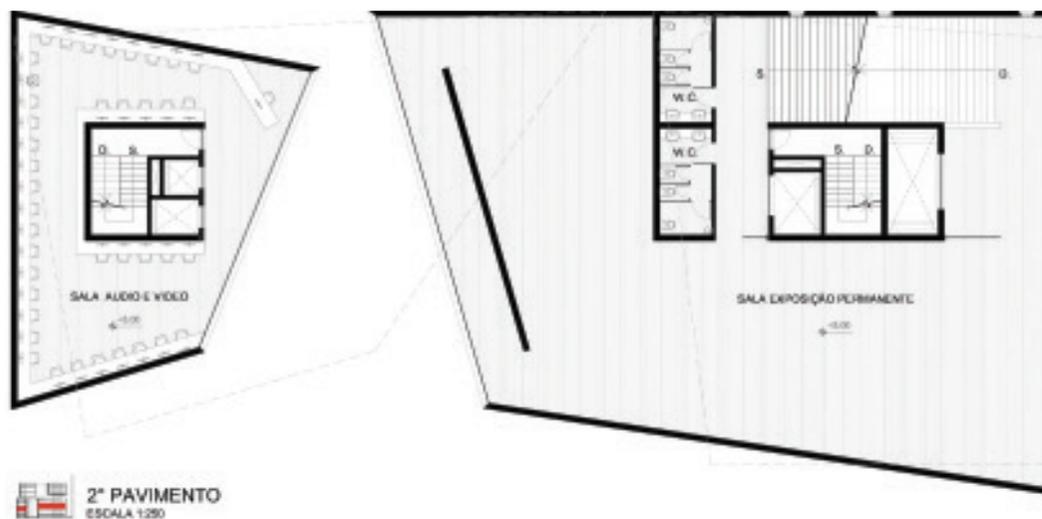
7º PAVIMENTO
ESCALA 1:250

266





Nesse contexto, Oiticica (1966) defende a ideia do observador como participante que “completa a obra” a partir de um *programa ambiental* ^[144], a obra tem a posição do participante como referência à percepção do objeto no ambiente. Rosalind Krauss (1979) também aborda a questão, como uma ampliação do campo da escultura para instalações experienciais que se relacionam diretamente com o lugar e o observador. Anthony Vidler (2008) leva a questão para o campo da arquitetura, ressalta o papel da paisagem na produção contemporânea como um modo de pensar



270

[144] A obra se relaciona ao ambiente e a posição do observador, permite diferentes apreensões que enfim completam seu sentido, a arte inacabada, ou nas palavras de Oiticica, a anti-arte. C.f. OITICICA, Hélio. **Posição e programa / Programa ambiental / Posição ética**. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2> (Acesso em 20/01/2013).

FIGURA 269: VISTA INTERNA, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 270: PLANTAS, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ



FIGURA 271: VISTA INTERNA, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.
 FIGURA 272: PLANTA, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.
 FIGURA 273: FACHADA, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.
 FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

ao discurso contemporâneo (fig.272). A identidade do lugar se modifica com o deslocamento no espaço. A idéia de *promenade* se faz presente na medida em que os percursos, as visuais são previamente pensadas e elaboradas no projeto. A obra é aberta ao observador/participador, mas suas possibilidades são limitadas e direcionadas pelo edifício que ainda que apresente ambientes flexíveis, é um elemento fixo em sua forma e lugar.

2.4.2.3 ESPAÇOS DE TRANSIÇÃO

Na primeira proposta para o MIS/RJ os espaços de transição (terraços, varandas, pátios) estão associados à composição da volumetria do edifício, fragmentada em blocos agrupados. Pequenos terraços se espalham verticalmente no edifício e são dinamizados pelos elementos de circulação vertical localizados na fachada principal (fig.273). Esses terraços são gerados pela diferença de tamanho dos blocos que gera lajes vazias e dão acesso às áreas de uso buscando intensificar a relação com o lugar e a paisagem (fig.272). Nesse projeto, são usados espaços de transição na periferia e no centro do volume que, divergindo das estratégias habituais, não se configuram por subtrações, mas justamente de vazios entre o agrupamento dos blocos. Por outro lado, se relacionam com espaços internos e estão fragmentados por todo edifício.

no *continuum* entre objeto e meio. Contrária ao olhar da Gestalt de figura e fundo, essas idéias veem os elementos em interação, uma ideia sistemática, como o olhar de Bernardes e Jacobsen nesta proposta.

O posicionamento não linear do edifício permite a visão da paisagem e ao mesmo tempo do interior do outro bloco permitindo a percepção dos interiores dos blocos e do contexto a um só tempo (fig.269), uma idéia de multiplicação do lugar^[107] que se alinha

[272]

[273]

[107] C.f. A ideia de multiplicação se relaciona à ideia de lugar como um campo, “não como um envelope protetor, um referente de certeza, mas sim uma situação incompleta, a ser reestimulada. (...) Multiplicar o espaço, multiplicando suas identidades” (GAUSA et al, 2003, p. 480).

Os pátios funcionam como extensão de alguns ambientes. No térreo, que abriga praticamente a recepção e conveniências, o pátio faz a transição entre a entrada e o espaço do bar/terraço, além de dar acesso à escada (fig.275), funciona como uma continuidade do bar, o limite entre os dois ambientes se dá somente pela cobertura (fig.277). O jogo entre espaço aberto, fechado e de transição evidencia a intenção de criar um percurso que estimule a percepção desses contrastes criados pelo edifício. Já no quarto pavimento, o pátio é uma extensão da área de pesquisa entre dois blocos, funcionando como um ambiente (fig.276). No último andar do edifício há um grande terraço que ocupa a cobertura de todo o bloco e permite uma visão de 180º do entorno. Esse espaço diverge bastante do restante do edifício, tanto pela linguagem usada como na sua escala.

No subsolo foi criado um vão, para entrada de luz natural e ventilação, até o último pavimento negativo. Esse

FIGURA 274: VISTA INTERNA, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.
FIGURA 275: PLANTA TÉRREO, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.
FIGURA 276: PLANTA 4º PAV, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.
FIGURA 277: PLANTA 8º PAV, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

vazio possibilita uma relação visual com a rua e com o jardim vertical (fig.278 e 279). O uso de espaços abertos fragmentados e sua dispersão pelo edifício permitiu sua difusão por todo projeto possibilitando uma “democratização da vista” e “novas perspectivas”^[115] do lugar. Essa estratégia define com clareza e diferencia espaço fechado do espaço aberto, a partir de uma relação de contraste entre os blocos e os terraços que fazem uma transição entre edifício e contexto.

Na segunda proposta, a conceituação do edifício como um *objeto-lugar* ^[116] e o seu entendimento como interface entre cidade e ambiente interno fazem dos grandes panos de vidro o principal elemento de conexão com o contexto. Diferente de uma dispersão de elementos de transição fragmentários, a interação é contínua nos espaços internos, inerente ao objeto, dispensando uma maior quantidade desses pequenos espaços para estabelecer essa ligação. A composição

FIGURA 278: PLANTA BAIXA, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 279: CORTE ESQUEMÁTICO DO SUBSOLO, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 280: ACESSO, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 281: VISTA DO TERRAÇO, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 282: PLANTA 5º PAV, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.

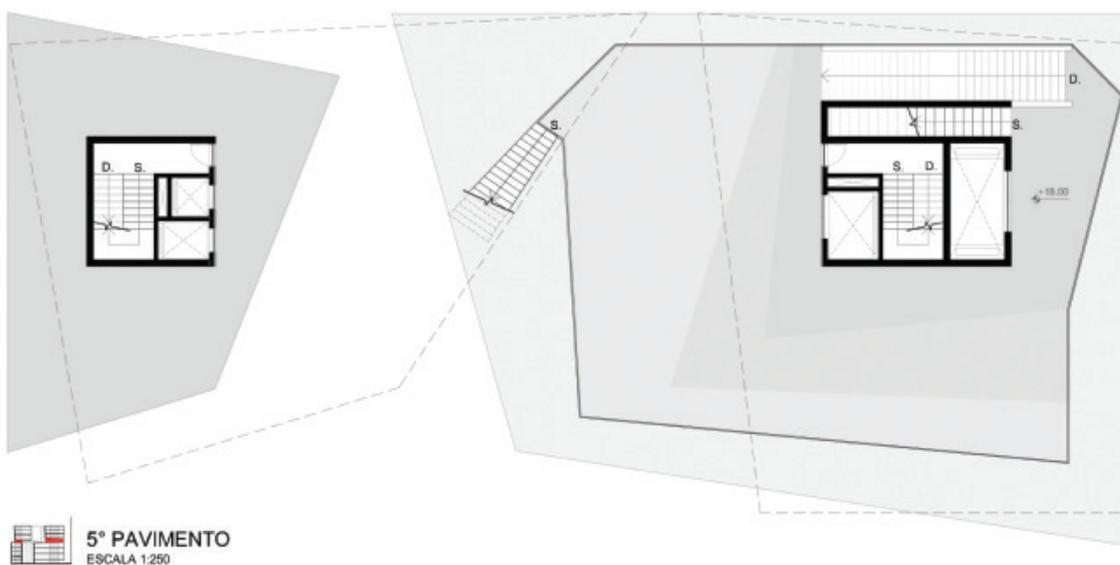
FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

278

279

^[115] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

^[116] Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.



volumétrica por agrupamento de grandes blocos gera poucos espaços de transição com maiores proporções: a entrada do edifício e o grande terraço, divergindo da proposta anterior. Há um cuidado com a *promenade*, não no sentido de evidenciar contrastes, mas no sentido de evidenciar diferentes pontos de vista, enquadramentos inusitados, onde as partes do edifício estão mescladas às diferentes paisagens do lugar.

A entrada se dá pelo vazio criado entre os dois blocos assentados no térreo e é evidenciado pela cobertura do bloco assentado acima, que cria uma espécie de átrio monumental exterior. O formado distorcido do bloco desalinha o edifício do rígido alinhamento característico da orla de Copacabana e gera um afunilamento que direciona o pedestre aos acessos de ambos os blocos (fig.280). Este espaço funciona como uma transição entre a calçada e o interior do edifício, desfaz o limite do lote expandindo o espaço público (fig.280). Ao mesmo tempo, as duas faces convergentes, fechadas com vidro,

permitem que o pedestre observe os acontecimentos do interior do edifício, dissolvendo o limite interior/externo.

O terraço, localizado na cobertura de um dos blocos assentados no térreo, se configura como um grande espaço contínuo, não hierárquico (fig.282). Não é um espaço de transição, como na primeira proposta, é um espaço aberto ao contexto, assim como o edifício. Mesmo não havendo divisões ou limites físicos neste espaço, a visibilidade é variável, determinada pela relação do bloco acima que cria uma área coberta, pelo volume assentado no bloco ao lado e pela a posição do observador do lugar (fig.281).

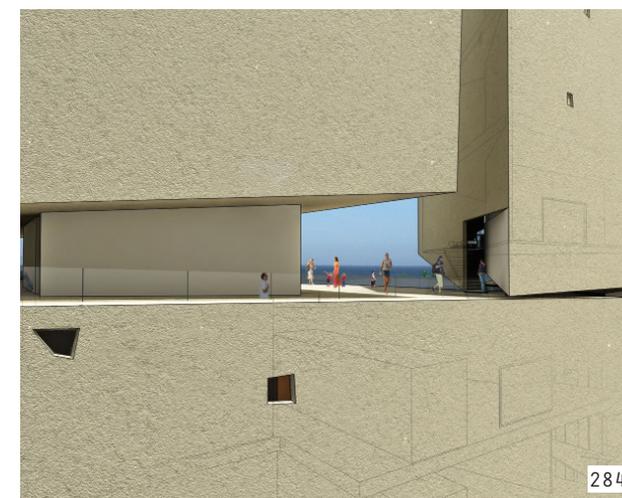
O percurso evidencia os diversos enquadramentos da paisagem sem determinar uma possibilidade única de percurso ou a valorização de um enquadramento em relação aos demais, interior ou exterior. A posição do observador no lugar estabelece diferentes possibilidades visuais, desde uma visão mais ampla da



FIGURA 283: VISTA DO TERRAÇO, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 284: VISTA DO TERRAÇO, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ



orla, ao enquadramento de alguns pontos (fig.283), essa imprevisibilidade é também decorrente da organização não linear dos blocos que conformam o edifício e cria perspectivas descontínuas (fig.284). Apesar de uma liberdade de percursos que gera uma variabilidade visual, o posicionamento dos blocos pelo seu posicionamento gera certos enquadramentos, previamente pensados, de acordo com a posição do observador.

FIGURA 285: CONTAINER COMO MÓDULO.
FIGURA 286: CONTAIBERS.
FIGURA 287: INSTALAÇÃO REIMAGINE, OLAFUR ELIASSON
FIGURA 288: AKARI, ISAMU NOGUSHI.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

2.4.3 ESTRATÉGIA FORMAL

As duas propostas apresentadas por este escritório apresentam divergências e similaridades na sua composição formal, ambas trabalham com uma fragmentação do edifício e agrupamento de blocos, porém apresentam objetivos e relações divergentes. A primeira proposta relaciona forma ao programa de atividades, enquanto a segunda avança e relaciona ambos ao contexto. As duas propostas evidenciam inflexões na produção do escritório com novas abordagens, mais operativas, relacionadas às experiências de Bernardo Jacobsen com arquitetos estrangeiros. As duas propostas partem de reflexões e referências conceituais do campo da arte.

285

2.4.3.1 PRIMEIRA PROPOSTA: MÓDULO/BLOCO E PROGRAMA

Essa proposta usa como estratégia formal uma composição de blocos agrupados a partir de uma modulação, como já explicitado. As referências usadas neste projeto, apresentadas no memorial da proposta partem: (1) do *container* como elemento conceitual (Fig.285), um objeto modular já utilizado, literalmente, nos projetos para o *Tim Festival e Container Art*; (2) uma das luminárias da série *Akari* de Isamu Nogushi (Fig.288), “caixas de luz” prismáticas empilhadas seguindo um padrão e (3) da instalação *Reimagine* de Olafur Eliasson (Fig.287) que recria a percepção do espaço físico a partir de projeções de elementos prismáticos que criam a ilusão de grupamentos de blocos nas paredes de uma sala de exposição fechada.

286

287

288

289

O volume resultante (Fig.289) é um conjunto de blocos que seguem um padrão modular, tratados como “caixas” neutras, fechadas, envolvidas por um vidro translúcido que cria um efeito semelhante ao do papel usado nas luminárias japonesas de Isamu Nogushi. A ideia de que o MIS/RJ funcionasse como uma “grande lanterna”^[117], usando um sistema de iluminação entre a pele de vidro externa e as paredes do edifício (Fig.290) que marcasse sua presença como um grande farol. Os blocos se agrupam a partir de eixos ortogonais, desalinhados criando um jogo de cheios e vazios (Fig.291), luz e sombra, espaço aberto e fechado. Alguns rasgos feitos nas paredes do edifício, definidos em relação à paisagem, permitem ver através da pele de vidro translúcida e desenham a fachada, dando a ideia de espaços dentro dos volumes e da duplicação do espaço como na obra de Olafur Eliasson.

A definição do tamanho e posição dos blocos, sua sintaxe, se dá a partir da distribuição do programa em estudos

290



PROGRAM VOLUMES



PROGRAMMATIC SECTORIZATION



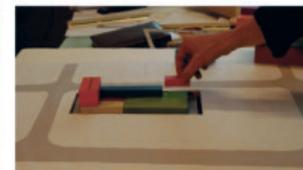
PARKING



STAFF



ADMINISTRATION



FOYER / PUBLIC SQUARE



EXHIBITIONS AREAS



FINISHED MODEL

292

de massa tridimensionais (Fig.292). Uma organização topológica, como a estratégia *cross programming*, usada por diversos escritórios contemporâneos como forma de abordar a complexidade de grandes programas. Assim, tem como foco a relação entre funções e atividades propostas. A aplicação dessa estratégia é uma inflexão na obra deste escritório associada à experiência de Bernardo Jacobsen no projeto da *Cidade da Música do*



291

FIGURA 289: MODELO, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 290: MODELO DIGITAL COM EFEITO DE LUZ, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

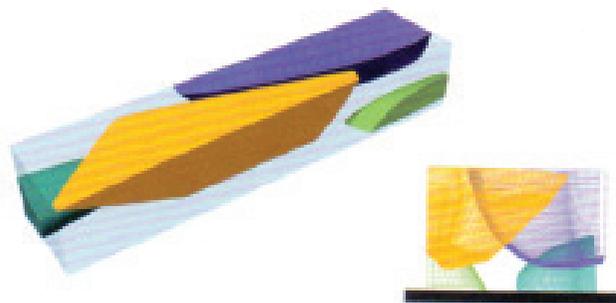
FIGURA 291: VISTA EXTERNA, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FIGURA 292: ESTUDOS PLÁSTICO-PROGRAMÁTICOS, PRIMEIRO PROJETO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

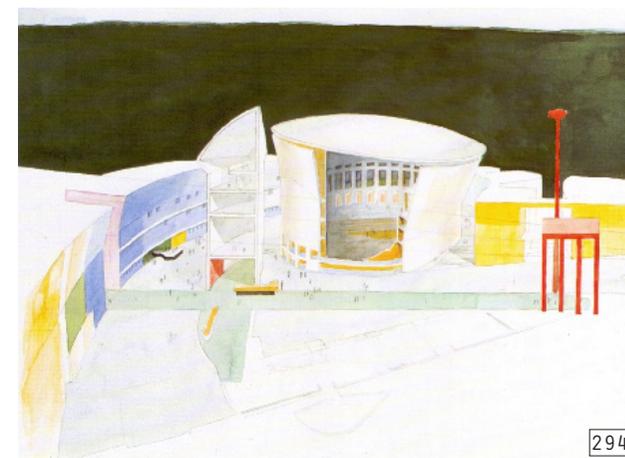
[117] C.f. Memorial do projeto para o Museu da Imagem e do Som.

FIGURA 293: BIBLIOTECA DE QUEBEC
FONTE: PORTZAMPARC, CHRISTIAN DE. UMA
CIDADE DA MÚSICA/ UM PROJETO DE CHRISTIAN
PORTZAMPARC. RIO DE JANEIRO: ARTE ENSAIO,
2008. P.38



293

FIGURA 294: CIDADE DA MÚSICA DE PARIS
FONTE: PORTZAMPARC, CHRISTIAN DE. GÉNÉALOGIE
DES FORMES. PARIS: DIS VOUR, 1996. P. 09



294

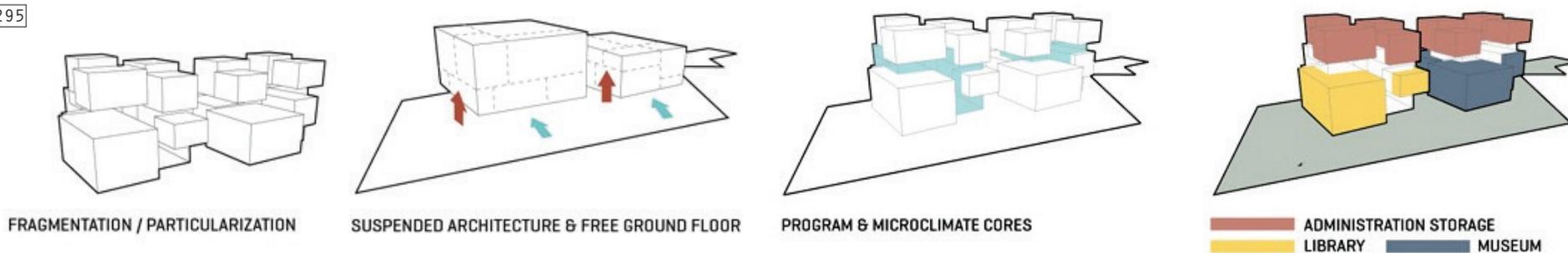
Rio de Janeiro (Cidade da Música/RJ), desenvolvida por Christian de Portzampac. Apesar da clara divergência na composição formal, a estratégia sintática apresenta algumas similaridades.

O projeto da *Cidade da Música/RJ* tem como base a ideia de fragmentação do edifício a partir de seus diversos setores em uma combinação de blocos separados, mas interligados, nas palavras do autor, “casulos fechados em concreto”^[118]. O autor aplica a mesma abordagem usada na *Cidade da Música de Paris* (PORTZAMPARC, 2008), de subdividir o extenso programa com fins de amenizar a sua densidade e monumentalidade (Fig. 294) e aproximar os espaços internos da escala humana (PORTZAMPARC, 1995). Esse projeto teve uma pequena colaboração de Bernard Tschumi (PORTZAMPARC, 1995) o que aproximou a metodologia aplicada neste projeto à do projeto para o *Parque La Villete*: ideia de fragmentação, eixos como estrutura e a ideia de *disjunção*^[119].

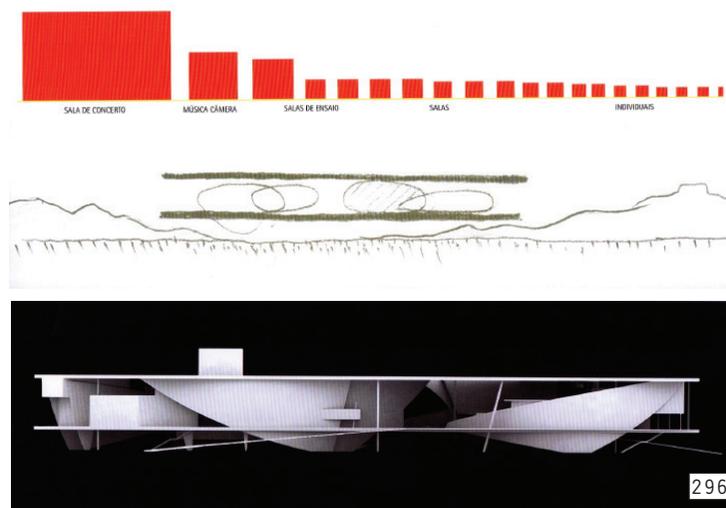
O uso de edifícios separados também facilita questões técnicas do programa como o tratamento acústico, isolando os ambientes entre si. O edifício se organiza como um quebra-cabeça topológico de suas funções e eventos, estratégia também usada no projeto da *biblioteca de Québec* (Fig. 293), principal referência para o projeto da *Cidade da Música/RJ*. A conceituação do projeto parte da figura do tijolo vazado, o que define o volume como um prisma regular conformado por uma grelha estrutural. O programa se distribui por blocos orgânicos dentro da caixa que geram vazios entre eles e remetem a imagem do bloco de tijolo.

[118] C.f. Portzamparc, Christian de. Uma cidade da música/ um projeto de Christian Portzamparc. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008. p- 38.

[119] Ideia de fragmentação e dissociação da unidade, foco na relação espaço x ação a partir de sobreposições, conflitos, rejeição da ideia de síntese e harmonia. C.f. TSCHUMI, Bernard. Architecture and disjunction. Cambridge: MIT Press, 1994.



O processo de projeto usado por Bernardes e Jacobsen, nesta proposta, se aproxima bastante do processo de Portzamparc, que estabelece dimensões dos compartimentos do programa (Fig. 296), os agrupa em setores (Fig.297), criando grandes blocos a serem combinados a fim de estabelecer a forma do edifício. Apesar do discurso em defesa do caráter topológico, do foco nas relações entre funções/atividades, tanto os projetos de Portzamparc como o de Bernardes e Jacobsen partem de uma conceituação prévia da forma. No caso da *Cidade da Música/RJ* a ideia de um objeto vazado com elementos curvos que interiorizavam as curvas das montanhas do Rio de Janeiro (Fig.296) e no caso do MIS/RJ, a ideia do conjunto fragmentado modular que varia de acordo com aquilo que cada bloco contém, parte do conceito do *container*.



Essa estratégia se mostra de forma muito sutil em alguns projetos residenciais recentes do escritório e no projeto para *Tim Festival*, posteriores à participação de Bernardo Jacobsen. Dessa maneira, é aplicada, efetivamente, pela primeira vez no projeto do MIS/RJ. Posteriormente a estratégia é aplicada no projeto para o Centro Cultural de Taichung (2013) em uma escala ampliada, seguindo o mesmo processo: dimensionamento do programa, fragmentação, uso da malha como base para composição, blocos desalinhados, cheios e vazios.

FIGURA 295: CENTRO CULTURAL TAICHUNG 2013
 FONTE:
[HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=65](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=65)

FIGURA 296 E 297: ESQUEMAS DE CONCEPÇÃO, SETORIZAÇÃO CIDADE DA MÚSICA, RJ.
 FONTE: PORTZAMPARC, CHRISTIAN DE. UMA CIDADE DA MÚSICA/ UM PROJETO DE CHRISTIAN PORTZAMPARC. RIO DE JANEIRO: ARTE ENSAIO, 2008. P.44 E 45.

2.4.3.2 SEGUNDA PROPOSTA: DISTORÇÕES

A segunda proposta apresentada pela equipe é uma reformulação da primeira, mas apresenta uma nova conceituação que agrega alguns pontos à estratégia formal aplicada. Assim como a proposta anterior, o projeto parte de um estudo tridimensional do programa (Fig. 298) que configura um volume fragmentado de “blocos autônomos, mas inter-relacionados procedendo sua cuidadosa organização no espaço a fim de criar os fluxos e locais estratégicos de transição que qualificam o projeto.” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s.p.)^[120]. Nesta proposta é utilizado um menor número de blocos maiores, posicionados não somente em relação ao programa, mas principalmente relacionados aos elementos do contexto, visando criar uma nova dinâmica do espaço público. A sintaxe do projeto é a sua relação com a visibilidade do lugar.

O conceito principal deste projeto é a ideia da arquitetura como um *objeto-lugar*, que se relaciona com a ideia chave da proposta anterior de uma *arquitetura aberta*, mas que aqui se torna mais específica: o edifício se relaciona com pontos particulares do lugar, sob determinados pontos de vista que consideram o movimento do visitante. Essa postura considera o caráter do lugar, seus precedentes e suas peculiaridades, se comporta como uma crítica na medida em que pretende se engajar com determinadas qualidades do contexto e reformular pontos como: a

298

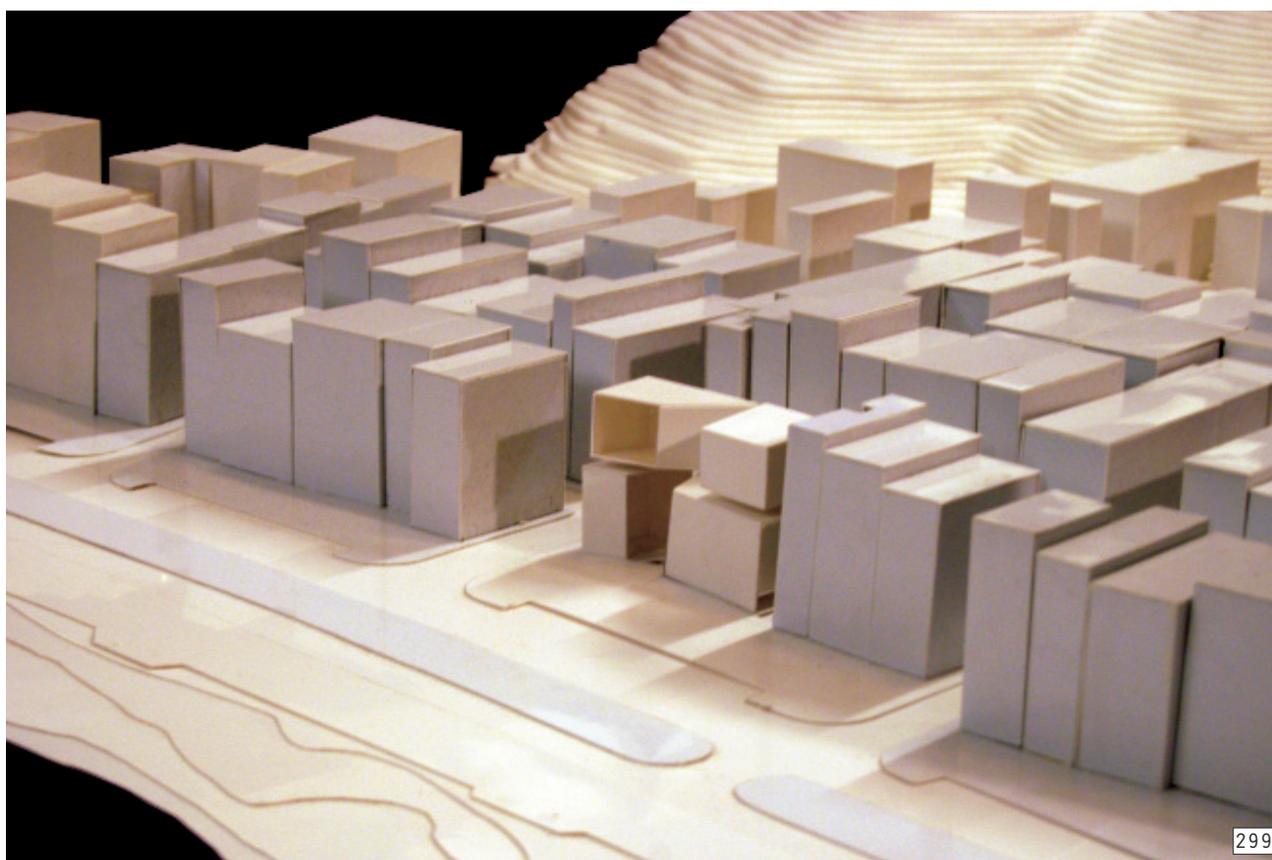
FIGURA 298: CONCEITUAÇÃO, SEGUNDO PROJETO, MIS/RJ
FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

[120] C.f. Memorial do projeto para o Museu da Imagem e do Som.

privatização da vista e do espaço público, redefinindo relações e limites. O objeto parte da topologia do lugar, da posição do observador, do tempo do seu movimento no lugar (FOSTER, 2013).

O foco está, antes, na relação observador x lugar e não na composição formal do objeto, por outro lado não permite que essa relação seja absolutamente livre ou aleatória, não é situacionista, os percursos e a dinâmica do edifício induzem a enquadramentos e certas relações visuais com o contexto. A forma parte de eixos visuais, mas se assenta em uma estrutura racional, a grelha que regula proporções e relações formais entre os quatro blocos do edifício. O resultado formal não é totalmente desprendido das questões compositivas, apenas não as toma como condicionante, primeiro.

Essa postura se relaciona à ideia de *campo ampliado* defendido por Rosalind Krauss (1979) a respeito da escultura e por Vidler (2005)^[121] a respeito da arquitetura. É uma ideia de expansão do objeto a partir de relações, como no edifício proposto por Bernardes e Jacobsen: dissolução de limites, uso de coordenadas externas, eixos visuais ou relações com o traçado do contexto, uma mescla da materialidade física com abstrações (RENDELL, 2006). O processo de construção da forma no projeto do MIS/RJ também é semelhante como, por exemplo, ao processo de Richard Serra (1976): construir a estrutura (fator racional que desenvolve a feita, a tectônica, a grelha usada no projeto do MIS/RJ); a relação com o corpo (o caráter fenomenológico, percursos e posicionamentos no edifício) e a intervenção



no lugar (caráter situacional e crítico, seleção dos pontos do contexto e definição dos limites do objeto).

Nesse contexto, como afirma Hall Foster (2013, p.141) acerca da escultura, o objeto tem como meta “motivar o corpo e demarcar o lugar”. O mesmo argumento se expressa no memorial da proposta, em outras palavras, acerca de seus objetivos: “Diversificar e reter, em síntese,

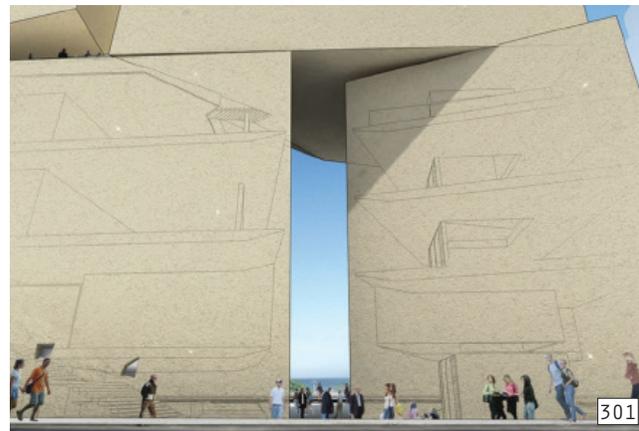
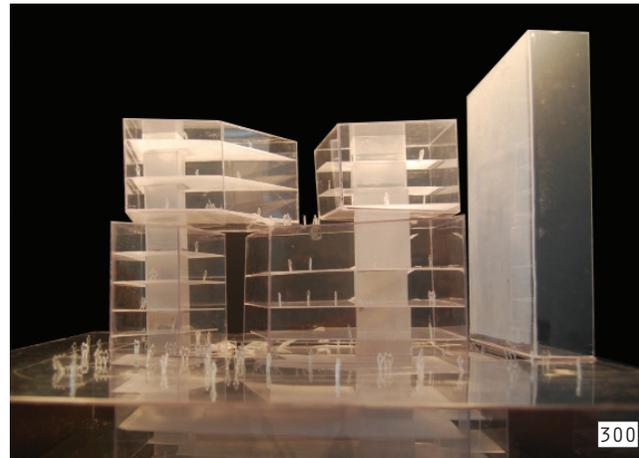
observadores ou visitantes ocasionais e intencionais do museu, em decorrência de espacialidade instigante inserida em meio à cidade consolidada” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s.p.). A espacialidade estabelece uma relação de contraste, tanto pela sua forma propriamente que não estabelece relação com os edifícios do entorno (Fig. 299), como pelo espaço público criado entre os blocos no nível da rua, derivado da implantação.

[121] C.f. “Talvez não seja exagero afirmar que esse campo arquitetônico ampliado deve muito à ampliação anterior no campo da escultura. Assim, as artes espaciais agora se juntam em campos ampliados que se sobrepõem, menos pra suprimir distinções ou dissolver sua pureza do que para construir novas versões que talvez constituam, pela primeira vez, uma estética verdadeiramente ecológica” (VIDLER, 2005, p.154).

FIGURA 299: MODELO COM ENTORNO URBANO, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ. FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

FIGURA 299: MODELO, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ
FIGURA 300: MODELO, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ
FIGURA 301: VISTA DA RUA AIRES SALDANHA,
SEGUNDO PROJETO MIS/RJ
FIGURA 302: VISTA DA ESQUINA DA RUA AIRES
SALDANHA E DJALMA ULRICH, SEGUNDO PROJETO
MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ



“... pretendemos nos apropriar [de significações contemporâneas] através da sensibilidade do corpo estranho, icônico, da nossa arquitetura para o MIS-RJ” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s.p.)^[122]. Essa relação é notada especialmente na vista frontal (fig.300). Apesar do acesso criado para a rua que passa atrás do edifício, essa relação perde força pelo uso de duas grandes empenas cegas (fig. 301 e 302) que fecham o campo visual e se assemelham aos edifícios do entorno, grandes blocos monolíticos colados nas divisas. Apesar de se notar ainda uma relação frente x fundo, o edifício de destaca do entorno, como um ícone na orla de Copacabana.

As estratégias usadas na composição formal deste edifício se relacionam à experiência de Bernardo Jacobsen no desenvolvimento do projeto para o *Centro Pompidou de Metz*, de Shigeru Ban e Jean Gastides, a partir de relações de enquadramento e distorção de eixos; e do uso da série *Metaesquemas* de Hélio Oiticica elaborada a partir de distorções de grelhas ortogonais e seus elementos resultantes, como referência para configuração dos blocos que compõem o volume. Essa estratégias serão melhor explicitadas nos itens a seguir.

2.4.3.2.1 ENQUADRAMENTO E DISTORÇÃO DE EIXOS

É recorrente, na obra deste escritório, o uso de blocos agrupados como estratégia compositiva, organizados por malhas reguladoras, segundo eixos ortogonais. A estratégia de distorcer os eixos compositivos é uma inflexão na obra do escritório que se associa às

[122] C.f. Memorial do projeto para o Museu da Imagem e do Som.



POMPIDOU METZ,
 FIGURA 303: GALERIA DE EXPOSIÇÃO
 FIGURA 304: VISTA DE DENTRO DA GALERIA
 FIGURA 305: ESQUEMA GRÁFICO DA CONCEPÇÃO
 FORMAL
 FONTE: JODIDIO, PHILIP. SHIGERU BAN. KÖLN:
 TASCHEN, 2012. P. 84, 80, 84, 85, 81.

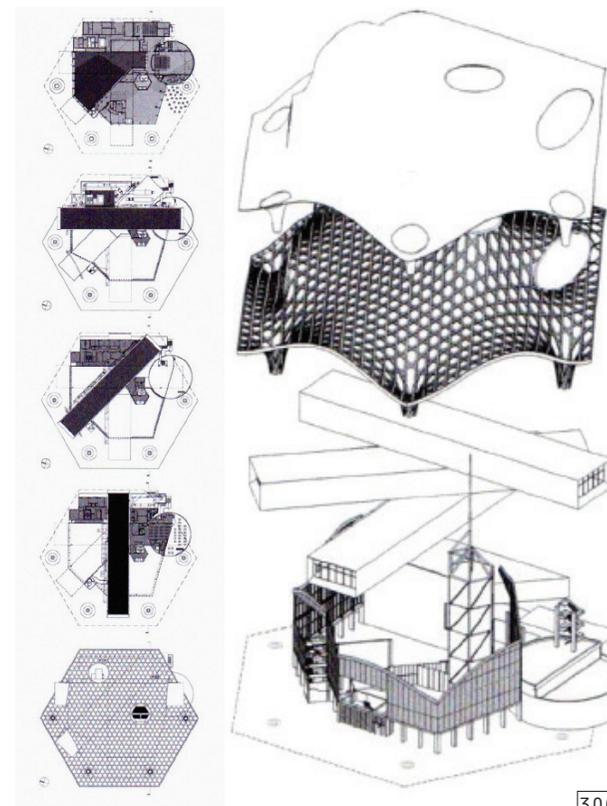


possibilidades de criar enquadramentos da paisagem e reformular o espaço aberto em novas diretrizes. Essa estratégia foi aplicada no projeto de Shigeru Ban e Jean de Gastides (1957) para o *Centro Pompidou de Metz*, do qual Bernardo Jacobsen participou e, se mostra como referência da estratégia formal de alguns projetos elaborados após a associação de Bernardo ao escritório, inclusive na segunda proposta para o MIS/RJ.

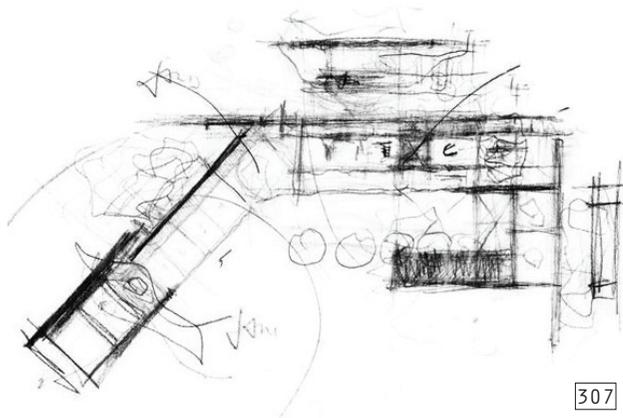
O *Centro Pompidou Metz* se situa em uma área de

fronteira entre três países europeus e tem como objetivo descentralizar a cultura na França. O volume do edifício parte de uma malha hexagonal que organiza três blocos lineares prismáticos (Fig.306) (galerias) em diferentes níveis, cobertos por um treliçado de bambu que une todo o volume (Fig.303). Os blocos são tratados como “caixas” vazadas, através do uso de janelas panorâmicas em uma de suas faces (Fig.305), que enquadram pontos de referência da cidade (Fig. 305), entrelaçando o edifício ao contexto urbano (HUDSON, 2012). Ao mesmo tempo, o edifício é um elemento icônico de destaque no contexto (Fig. 304), nas palavras dos autores^[123], “um edifício brilhante, luminoso... uma arquitetura aberta e multicultural”. No térreo, jardins e espaços abertos se conectam à estação ferroviária e vias de acesso criando um espaço público, permeável.

Essa estratégia e alguns de seus argumentos são aplicados pela primeira vez na obra de Bernardes e Jacobsen no projeto da residência BV (2008) após a associação de Bernardo Jacobsen ao escritório, em 2007. O projeto se



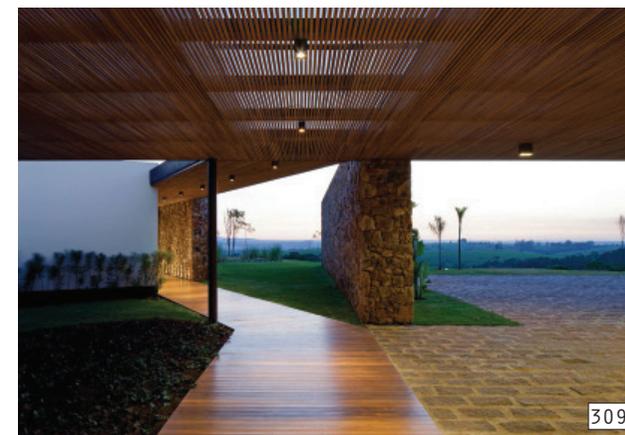
[123] C.f. Shigeru Ban e Jean Gastides, disponível em <http://www.dezeen.com/2010/02/17/centre-pompidou-metz-by-shigeru-ban/> (Acesso em 15/06/2013).



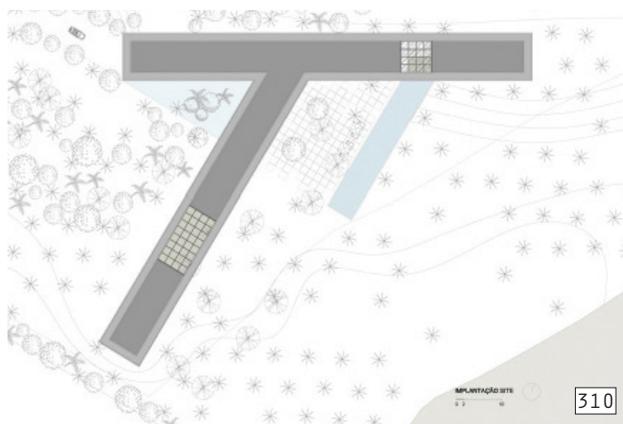
307



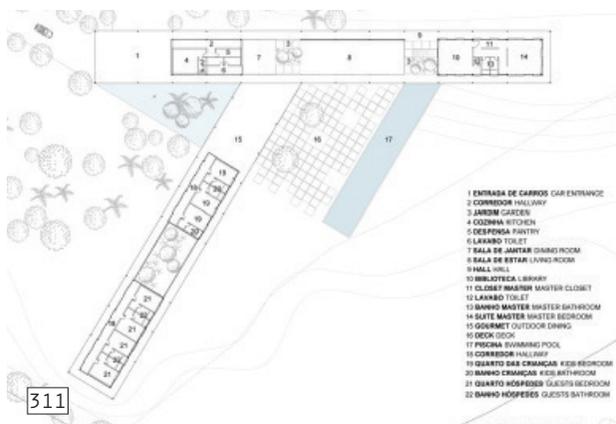
308



309



310



311



312

FIGURA 307: CASA BV 2008
 FIGURA 308: CASA BV 2008
 FIGURA 309: CASA BV 2008
 FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=6](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=6)

FIGURA 310: RESD. CR, 2010
 FIGURA 311: RESD. CR, 2010
 FIGURA 312: RESD. CR, 2010
 FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=41](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=41)

organiza em três blocos lineares, de diferente caráter, que definem setores: o social e o serviço são paralelos e o íntimo alinhado a 45º (fig.307 e 308). A posição dos blocos direciona às distintas possibilidades visuais^[124] da paisagem da serra, onde se situa o projeto. Essa forma de posicionar os blocos permite uma conexão visual, ao mesmo tempo em que a define, auxiliado pelo uso de planos verticais que delimitam a visibilidade. Esses planos, muros de pedra, marcam os eixos de composição e circulação, funcionam como um elemento de ligação que amarra os diferentes volumes e define enquadramentos (Fig.309).

Outro projeto residencial que usa essa estratégia é a residência CR (2010), a partir das mesmas justificativas e implantação bastante semelhante (fig. 310 e 311). Neste o projeto o sistema de eixos é aprimorado, o setor de serviço se une ao bloco social – situado na mesma

[124] C.f. “Uma característica marcante deste projeto é o fato de termos usado ângulos não ortogonais a fim de orientar a vista e tornar menos rígido tanto o espaço construído quanto o não construído” (BERNARDES e JACOBSEN, s.d., s.p.) Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=6>. Acesso em 12/08/2013.

posição do projeto anterior – e a delimitação dos setores é feita por vazios cobertos entre blocos (Fig.312). Esses vazios isolam áreas e se relacionam aos eixos inclinados formados pelo segundo bloco – íntimo e pela piscina. Essa simplificação do volume elimina as relações habituais do escritório – perpendiculares e paralelas – e não acentuam a interseção entre os volumes. Divergindo da proposta anterior, todo o volume é tratado de forma semelhante, o uso de um elemento único e independente de cobertura permite flexibilidade na composição dos blocos e cria unidade.

Na segunda proposta para o MIS/RJ essa estratégia foi explorada com mais profundidade a partir da ideia de uma arquitetura aberta, como um *objeto-lugar*. Além do enquadramento dos pontos da paisagem, o uso de ângulos fechados (Fig.313) nos blocos do térreo faz com que os blocos se voltem um para o outro. Desse modo, o movimento do observador cria enquadramentos e reenquadramentos da cidade, entre as partes do próprio edifício. A visibilidade se altera a cada novo posicionamento. Ao mesmo tempo, pode-se ver o exterior e o interior do outro bloco, o observador está dentro e fora, o espaço se volta para si e para a cidade. Não há uma idéia de centralidade, mas de conexão entre diferentes elementos.

Assim como no projeto para o Pompidou Metz, o térreo cria uma área pública a partir da ideia de permeabilidade e intensificação de fluxos. As dimensões do terreno



FIGURA 313: IMAGEM SÍNTESE DO SEGUNDO PROJETO MIS/RJ
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

e programa obrigam a uma ocupação mais intensa do pavimento de acesso e uma solução formal mais verticalizada, com blocos monolíticos empilhados de forma desalinhada. Essa solução também tem como objetivo criar, nas lajes livres, áreas abertas onde a ideia do enquadramento tem o mesmo efeito. Os blocos são tratados como volumes brutos em concreto aparente, não

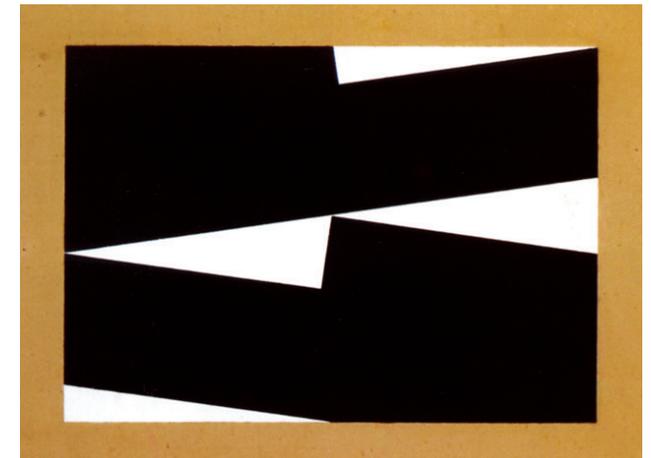
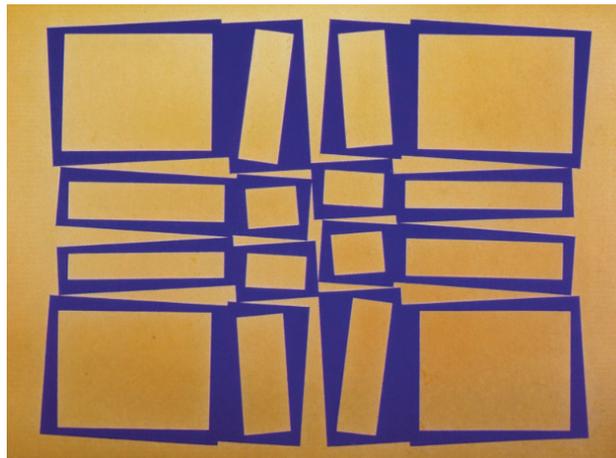
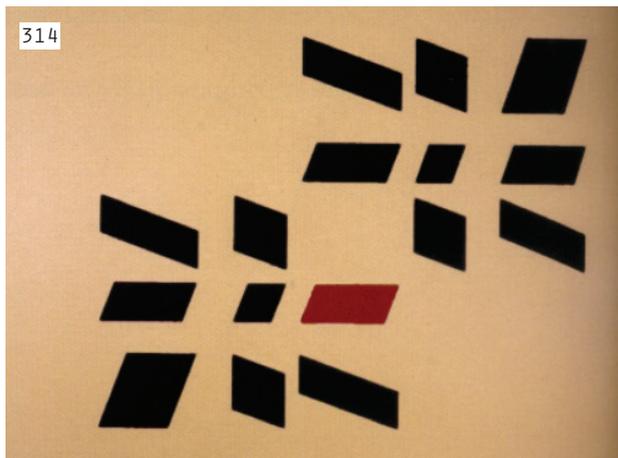
há revestimento, pele ou elementos de proteção dentro de uma ideia de simplicidade que tende ao *primitivo*^[125]. O tratamento dos blocos também se mostra como uma inflexão na obra do escritório, saindo dos prismas regulares para formas “lapidadas” irregularmente, abordadas a seguir.

[125] C.f. “Os empilhamos [os blocos] desalinhados a fim de multiplicar os espaços de transição que se oferecem à permanência e à contemplação; Facetamos os blocos para criar enquadramentos inusitados da paisagem, como os que apontam, desde as varandas internas das salas expositivas, para a extremidade sul da praia de Copacabana; Lapidamos suas arestas, setorizamos engenhosamente suas faces cegas e envidraçadas, testamos aproximações e proporções de forma a sugerir o primitivo – no sentido de original e pertencente ao lugar...” (BERNARDES e JACOBSEN, 2009, s.p.) Disponível em <http://concursosdeprojeto.org/2009/08/22/mis-bernardesjacobsen/>. (Acesso em 26/07/2012)

2.4.3.2.2 METAESQUEMAS/ DISTORÇÃO DA GRELHA

A estratégia de distorção das grelhas para gerar objetos irregulares tem como referência os *Metaesquemas* de Hélio Oiticica^[126], composições que usam como base uma grelha regular aberta^[127] geradora de formas com arestas inclinadas. Uma crítica à rigidez da arte abstrata concreta, obras de transição para a sua fase experimental, nas palavras do autor (1972, s.p.) “Joy sem tempo sem códigos subjetivos sem preocupações plásticopictóricas só dissecar filamentos do espaço”. Não atende a regras de proporção e harmonia, não suscita significações, não é figurativo, apenas compositivo que não configura um padrão previsível. São formas livres que sugerem movimento. Quebram a exatidão estática da malha ortogonal, não se alinham, não são elementos absolutamente “amarrados”, mas agrupados.

FIGURA 314: METAESQUEMAS
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ



[126] C.f. As imagens dos quadros foram reproduzidas na apresentação do projeto elaborado para o concurso em 2009.

[127] C.f. “Estruturas q nascem sem continuidade sem começo recomeço / reinsistência” (OITICICA, 1972, s.p.) A grelha é um elemento flexível, gerador de novas possibilidades não contidas no seu traçado.



O mesmo procedimento é aplicado no segundo projeto apresentado para o MIS/RJ. Uma grelha regular de eixos ortogonais é usada como geratriz aberta dos blocos angulares. O uso desses blocos não só sugere movimento, como na obra de Oiticica, como gera uma espacialidade variável interna e externamente, gerando um espaço (a) perspectivo^[128] (Fig.316). A posição de não linearidade entre percursos e elementos da forma – paredes, cobertura – gera uma constante transformação nas visuais, enquadramentos e na própria percepção da forma (Fig.317). Essa postura tem se mostrado recorrente no campo da arquitetura, tem origem na produção de arte^[129] e considera o observador como participante da obra, a obra depende dessa percepção cinética.

Esta estratégia foi pouco aplicada pelo escritório, outro exemplo de menor expressão foi o projeto elaborado para o Infoglobo (2010) com objetivo divergente, que exclui toda a questão da espacialidade cinética. O projeto previa uma reformulação do edifício existente e sua ampliação, cerceando algumas possibilidades de criação. O porte do programa e sua especificidade, conter um enorme número de pequenos compartimentos característicos de espaços comerciais, sugere uma espacialidade interna mais convencional. O volume se compõe de dois grandes blocos (Fig.317) separados por um vazio (Fig.318) que abriga uma área aberta e os elementos de circulação vertical. As inflexões nos blocos foram aplicadas a fim de gerar quebras que induzissem a sua percepção como elementos de menor porte, reduzindo a sua escala (Fig.319).

[128] Termo cunhado por Kazemir Malevith (1879-1935) que define o espaço cinético, não-euclidiano, sua percepção varia com o movimento gerando perspectivas incomuns (GULLAR, 1985) defendido por Oiticica.

[129] “Não somente os arquitetos vão assimilando experiências das artes plásticas, como também os artistas plásticos passaram a demonstrar um interesse e uma capacidade inusitados para por no projeto intervenções nas quais a variabilidade de espaço é essencial...” (MONTANER, 2001, p. 229).



FIGURA 315: OBJETO INSERIDO NO CONTEXTO, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ

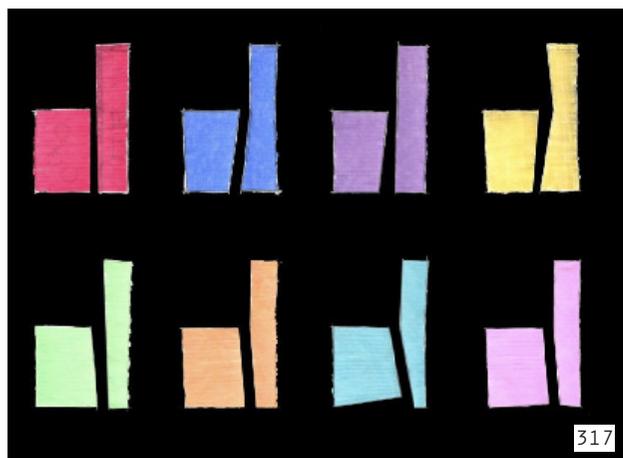
FIGURA 316: VISTA INTERNA, SEGUNDO PROJETO MIS/RJ
 FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

FIGURA 317: ESQUEMAS DE CONCEPÇÃO, INFOGLOBO.

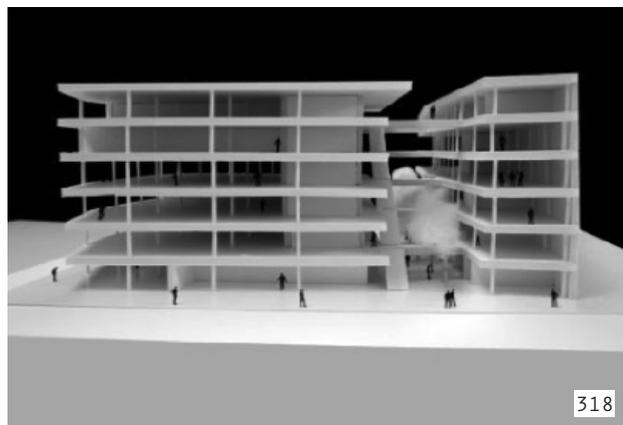
FIGURA 318: MODELO ELETRÔNICO DA ESTRUTURA, INFOGLOBO.

FIGURA 319: VOLUME NO ENTORNO, INFOGLOBO.

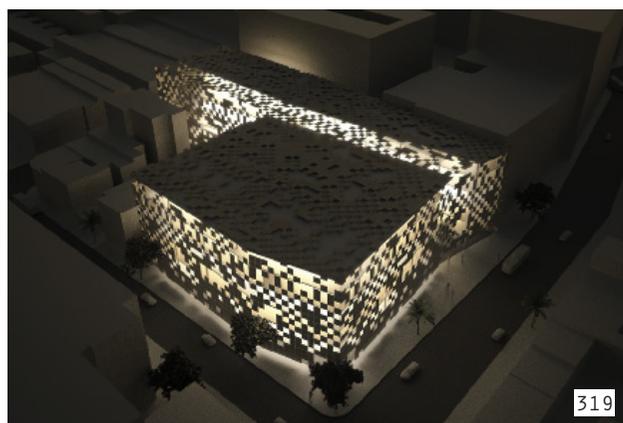
FONTE: [HTTP://WWW.JACOBSENARQUITETURA.COM/PROJETOS/?CodProjeto=14](http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=14)



317



318



319

* * *

A obra de Bernardes e Jacobsen é marcada pela recorrência da busca por uma arquitetura brasileira e pelo domínio da técnica construtiva em todas as suas formações. Nos projetos recentes, de grande porte e muitas vezes resultados de concursos, muito dessa brasilidade que busca elementos e materiais tradicionais se perde na busca pela tradução de conceitos – ainda que se note um esforço pelo uso de conceitos associados, de alguma maneira, à nossa cultura. No entanto, a ênfase na busca pela tectônica, é constante, seus projetos esclarecem sistemas estruturais e construtivos, assim como materiais aplicados, justificadamente associados a sua conceituação, como se nota no memorial de diversos projetos, inclusive nos dois projetos para o MIS/RJ.

Essa ênfase no entendimento construtivo e no resultado da materialidade do edifício evidencia também a busca pela racionalidade, traduzida nos projetos pelo frequente, senão constante, uso da modulação – tanto como resolução estrutural, quanto resolução formal –, outra temática que acompanha a sua produção. Essa temática é notada nas duas propostas para o MIS/RJ, mais claramente na configuração formal da primeira proposta. O inverso acontece com a temática da brasilidade que se nota conceitualmente na segunda proposta associada à obra de Oiticica, mas não se aplica na primeira proposta.

O escritório vem se aproximando dos discursos contemporâneos internacionalizados, que afastam a referência regional, a ideia de especificidade linguística e tendem abordagens mais operativas e fundamentadas em conceitos, nem sempre evidentes a primeira vista. Os projetos para o MIS/RJ partem efetivamente de conceitos, tocam em temáticas abordadas por grandes

escritórios internacionais e pelo campo da arte. No entanto o discurso nem sempre acompanha a solução formal, como na primeira proposta para o MIS/RJ, em que a determinação de uma malha ortogonal prejudica conexões com o conceito e com a paisagem, alcançadas na segunda proposta.

Ambas as propostas se destacam em relação à abordagem do contexto e elaboração dos espaços de transição. Na primeira proposta a ideia de criar espaços abertos na fachada frontal e a dinâmica de circulação vertical externa criam interessantes espaços de transição e contemplação, coerentes com o localização do terreno e a ideia de democratização da vista. No entanto, o uso de volumes extremamente fechados se contrapõe ao conceito principal de *arquitetura aberta* e reforça a estratégia do *cross programming*. Cabe ressaltar a semelhança de argumento e estratégias usadas por essa proposta e a proposta vencedora de Diller e Scofidio, tanto pela sua estratégia de tratar a fachada como um *Boulevard vertical* sob mesmo argumento, quanto pelo uso do *cross programming*, diferenciando-se, principalmente pela abordagem formal.

Na segunda proposta, a implantação dos blocos cria uma interessante dinâmica visual, além da intensificação da circulação, traduzindo o conceito principal de *objeto-lugar* em materialidade. O escritório, reconhecido pela vasta produção residencial, vem amadurecendo suas propostas. Essa postura evidencia uma busca por novos caminhos, associados ao discurso e à produção internacional, por vezes ainda um pouco imaturos quanto ao processo de elaboração e tradução do conceito em materialidade, mas que na segunda proposta para o MIS/RJ evidenciam sua capacidade criativa, reconhecida pela sua colocação em segundo lugar no concurso.

2.5. ISAY WEINFELD

Nunca fui ligado somente em arquitetura. Arquitetura nunca foi a coisa mais importante na minha vida. Tenho muitas influências de outros cantos. O cinema, as artes plásticas, a música, a dança, o teatro, a gastronomia, a literatura... todos vão me formando, mais do que influenciando. Formam aquilo que sou, e essa visão e percepção das coisas acabam sendo afuniladas, passam por um triturador e saem com a forma com a qual resolvi me expressar: a arquitetura (WEINFELD, 2009, s.p.)^[123].

Isay Weinfeld é arquiteto por formação, mas trabalha em diversas áreas associadas ao campo das artes, o que tem profundo impacto no seu modo de abordar a arquitetura e construir a espacialidade em seus projetos. Tem como meta não se tornar um especialista em nada, fato que se reflete na sua atuação profissional variada, assim como nos programas arquitetônicos com que se envolve. Acredita em uma arquitetura que se explica em si através de processos projetuais que se notam na percepção, dispensando explicações conceituais, mas dotadas de experiência sensível e configuradas a partir das experiências, da cultura e do olhar próprio arquiteto, único por se constituir de suas vivências.

Suas experiências e interesses se refletem em sua obra. Do seu interesse pela *arte concreta*, *neococoncreta* e *cinética*^[130] se origina o seu rigoroso olhar geométrico, a exatidão que toma como base da sua composição arquitetônica. Do interesse pelo cinema e das suas produções de curtas e filmes com Márcio Kogan^[131], deriva a sua postura constante de pensar o espaço arquitetônico como um roteiro, que se constrói quadro a quadro em relação ao movimento do percurso no edifício. Da música do Radiohead^[132] a disritmia que assola o caminhar em seus projetos com contraste de espaços fechados e abertos, efeitos de luz e sombra e choques entre materiais. Do seu envolvimento com a

^[130] Entrevista In Revista Arquitetura e Urbanismo, Edição 209 - Agosto/2011. Disponível em <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/209/artigo226526-2.aspx>. (Acesso em 17/11/2012).

^[131] As correntes das artes derivadas do movimento construtivista e fundamentadas na proporção e abstração matemática.

^[132] Arquiteto, amigo de infância que estudou com Isay Weinfeld na Universidade Presbiteriana Mackenzie, parceiro em alguns trabalhos cinematográficos, arquitetônicos e com quem dividiu algumas exposições.

^[133] Radiohead é uma banda inglesa de rock alternativo que incorpora elementos experimentais do jazz e da música eletrônica, formada no ano de 1985 por Thom Yorke, Jonny Greenwood, Ed O'Brien, Colin Greenwood e Phil Selway.

arte povera^[134], uma arquitetura que busca ser simples, cotidiana e não impõe a sua marca no lugar.

Sua obra, apesar de difícil classificação, poderia se inserir na corrente dita *new empirism* (MONTANER, 2002, p. 106), por ter um caráter humanista e buscar uma qualidade espacial fundada na experiência real de estar no lugar, sem renunciar ao pragmatismo tecnológico e à racionalidade compositiva. Materiais, texturas, aberturas e mesmo o mobiliário são regulados matematicamente, mas abordados sem hierarquia de valor, a composição do volume recebe o mesmo cuidado que o desenho do objeto, a expressão do edifício está em cada detalhe desde a percepção do seu volume até o desenho de uma mesa. A composição, o conforto da sua espacialidade e a experiência tem valor semelhante. As soluções arquitetônicas e o resultado formal são bastante variadas, mas o modo de abordar o projeto é constante, apesar da sua variedade de interesses e referências.

2.5.1. CONSTRUÇÃO DA ABORDAGEM PROJETUAL

A obra de Isay Wienfeld não apresenta inflexões quanto ao processo de elaboração da forma ou linguagem arquitetônica, o uso da proporção para organização de grupamentos de volumes é constante, se adapta a cada

situação abordada: formal, material e espacialmente, estabelecendo diferentes relações com o contexto. Essa constância revela seu método particular de abordar o projeto que dificulta associações à produção de outros arquitetos ou sua classificação em uma escola específica por se constituir de suas experiências próprias, parcerias com outros profissionais e observações de diversas áreas. Para ele, “Arquitetura é todo o resto. Não se pensa o tempo todo em arquitetura, tudo o que não é arquitetura faz parte e constrói a obra arquitetônica” (WEINFELD, 2006, s.p.)^[135]. Desse modo, a arquitetura se compõe de experiências, imagens, espacialidades observadas que levam para o projeto de arquitetura não só forma ou método, mas as suas qualidades.

Seu método projetual é constante nas diversas áreas em que atua: arquitetura, desenho de mobiliário, cenografia e mesmo no cinema pode-se notar alguns pontos comuns. Nos seus projetos de arquitetura o aspecto compositivo chega ao extremo do autor projetar até mesmo o mobiliário expandindo a idéia do projeto em todos os seus pormenores para que seja notada a cada experiência no lugar. O autor não tem como intenção criar uma arte coletiva (PEDROSA, 1981), ao contrário seus projetos são pensados em função do cliente, programa, mas pretende regular a experiência. Essa postura de pensar na imagem global assim como na extrema valorização da composição do interior se alinha a idéia da arquitetura como algo integral proposta pela Bauhaus, também defendida na corrente minimalista (ZABALBEASCOA; MARCOS, 2001).

[134] Corrente artística que buscava desfazer os limites entre arte e vida cotidiana e propunha instalações, happenings elaborados a partir de sucatas, jornais antigos e materiais naturais como terra, água.

[135] Entrevista no programa *Sempre um Papo*, exibido em 30/03/2006. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OwJnyz5SeUI>. (Acesso em 05/07/2013).

2.5.1.1 RIGOR, PROPORÇÃO, EXATIDÃO GEOMÉTRICA

Concreto é o que existe na realidade, o que não é apenas pensado, o que não é apenas conceito (BILL, 1951, in MALDONADO p. 109).

Um primeiro olhar revela com facilidade o método projetual rigoroso, mas a experiência de sua espacialidade é sensível, repleta de jogos de luz, surpresas visuais que evidenciam mais do que uma abstração formal, uma sensibilidade prevista, controlada pela geometria e na medida do homem. Sua obra é contraditória por estabelecer diversas conexões com diferentes correntes arquitetônicas e artísticas, se utilizar de partidos e materialidades variáveis, ainda que inseridos no pensamento moderno, racionalista. A base da sua obra é a exatidão geométrica, mas o resultado da experiência é sensível.

A obra de Isay não se fundamenta em conceitos, mensagens ou representação, assim como não faz uso de linguagens históricas ou contextualistas, seu fundamento é compositivo. A arquitetura parte da geometria, do instrumento próprio da racionalidade, se alinha às proposições modernas, mesmo que não aplique seus princípios como um todo. Apesar da sua recusa no uso de referências projetuais, admira a obra de Mies van der Rohe (1886 – 1969) pelo cuidado rigoroso no uso da proporção e detalhamento, qualidades que busca também em sua obra e dos japoneses Kazuyo Sejima (1956) e Ryue Nishizawa (1966)^[136] com quem compartilha algumas características minimalistas^[137]. Sua obra, como um todo, é produto de um rigoroso método geométrico que regula e articula volumes puros, organizados a partir de eixos ortogonais que se contrastam pelo materialidade.

^[136] C.f. Entrevista com Isay Weinfeld em Revista AU, Edição 209 - Agosto/2011. **Existe algum mestre ou algum arquiteto que tenha te inspirado no início da carreira? Alguém que te inspire hoje - ou que admire?** Mestre não. Mas tem muita gente que admiro. Muita gente. Dos mestres, Mies van der Rohe é um arquiteto do qual sempre gostei. Dos três grandes - Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Mies - Mies foi sempre aquele que mais me fascinou.

Por algum motivo? Acho que pelo requinte. É um trabalho de um gênio das proporções, do detalhamento, impecável. Hoje, tenho profunda admiração pelos arquitetos japoneses Sejima e Nishizawa. Disponível em <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/209/artigo226526-2.aspx>. Acesso em 12/10/2012.

^[137] C.f. SEGRE, Roberto. Um passeio analítico pelas obras de Isay Weinfeld. In **Revista AU**, Edição 209 - Agosto/2011. Disponível em <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/180/trama-revelada-residencia-em-sao-paulo-de-isay-weinfeld-128071-1.aspx>. (Acesso em 21/10/2012).

O uso de volumes regulares traduz a sua opção pela busca da ordem, da pureza artificial, criada pelo pensamento matemático, criação do homem que não encontra equivalente na natureza (OLIVEIRA, 2001, s.p.). Os elementos geométricos puros são reconhecíveis e mensuráveis, fazem parte da linguagem do homem, da razão não arbitrária. No entanto, o uso de prismas regulares, na obra de Isay, não se dá simplesmente de forma literal, não são blocos monolíticos de superfícies neutras, mas partem deles. Esses volumes primários são como bases para transformações formais ou suportes para os demais elementos compositivos que se integram em um sistema matemático aplicado a toda composição em equivalentes visuais e espaciais: vazios, planos, deslocamentos, alinhamentos. Cada parte participa da mesma lógica compositiva.

Essa relação de proporção entre as partes se dá pelo uso de malhas geométricas aplicadas na base do projeto. A malha não define espaços e elementos, o módulo não é uma unidade espacial^[138], mas funciona como um catalisador de proporções rítmicas (RICKEY, p. 151, 2002) que vão além da repetição do módulo. Essa regulação é um meio para alcançar a ordem, onde sua definição e modo de uso são escolhas do autor da obra que irá definir sua expressão.

No entanto, apesar da busca por essa ordem, a postura de Isay, quanto ao uso da malha, se aproxima mais especificamente com a corrente paulista concreta que

usa a malha como uma matriz operacional, uma base relativamente frequente, usada de forma variada. Sua expressão é de um extremo rigor geométrico que diverge de certa liberdade poética presente no estilo internacional e na escola carioca (ZEIN, 2005).

A proporção é responsável pela sintaxe de suas obras a partir de um jogo de modulações que ordena cada um de seus elementos compositivos^[139] e as incisões que geram aberturas (PIZA, 2008). Essa idéia de proporção se aproxima da definição de Wiel (1952) de simetria como o que se mostra bem balanceado, contido em uma unidade que se dá pela concordância das partes e garante a harmonia do conjunto. “É necessário uma proporção para ser arte” (RICKEY, p. 150, 2002). A malha estabelece mais do que relações, trabalhando com elementos diferentes, porém proporcionais que não são meramente múltiplos. A malha funciona como elemento estruturador para o objeto, ela carrega a idéia e dá expressão da obra, o que mostra o seu alinhamento com a corrente artística derivada do construtivismo: concreta, neoconcreta, óptica e cinética (BRITO, 1999).

Esse alinhamento também se mostra nas referências projetuais de Isay, como obras de Waltercio Caldas (1946), Sergio Camargo (1930 – 1990), Geraldo de Barros (1923 – 1998), Mira Schendel (1919 – 1988) e nas suas poucas falas sobre seu trabalho e sobre a arquitetura, onde afirma, de forma recorrente, seu gosto pela “arquitetura silenciosa que não grita”^[140] e pelo desejo de fazer uma

[138] Como se nota nas arquiteturas vernaculares e contextualistas.

[139] C.f. “Nada que uso em meus projetos é um mero enfeite. Cada cor, forma e objeto tem sua razão de ser” (WEINFELD, s.d., s.p.) Disponível em <http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,ERT17910-15565,00.html>. (Acesso em 26/05/2013).

[140] Afirmação que faz no Programa Casa Brasileira, Sempre um Papo e na própria apresentação para o júri do projeto do Museu da Imagem e do Som, relatado na revista PROJETO DESIGN, Edição 356, Outubro de 2009 e no blog http://www.riodjanira.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html. (Acesso em 18/11/2012).

FIGURA 320: CASA BRANCA DE ISAY WEINFELD
FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

FIGURA 321: ABSTRATO (1939)
FIGURA 322: APARTAMENTO ADOLPHO LEIRNER (1970) DE JACOB RUCHTI.
FONTE: RUCHTI, VALÉRIA. JACOB RUCHTI, A MODERNIDADE E A ARQUITETURA PAULISTA (1940-1970). SÃO PAULO: FAUUSP (MESTRADO EM ARQUITETURA), 2005. P. 69



FIGURA 320: CASA BRANCA DE ISAY WEINFELD

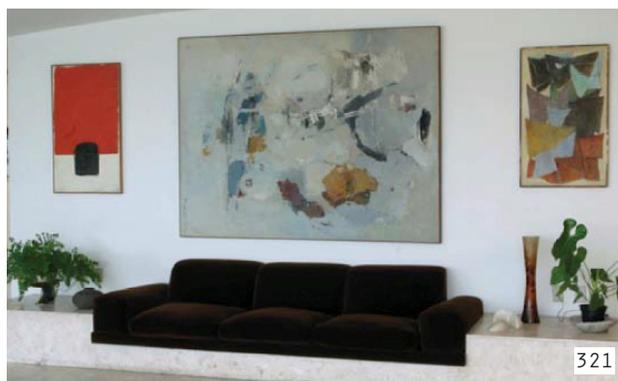


FIGURA 321: APARTAMENTO ADOLPHO LEIRNER (1970) DE JACOB RUCHTI.

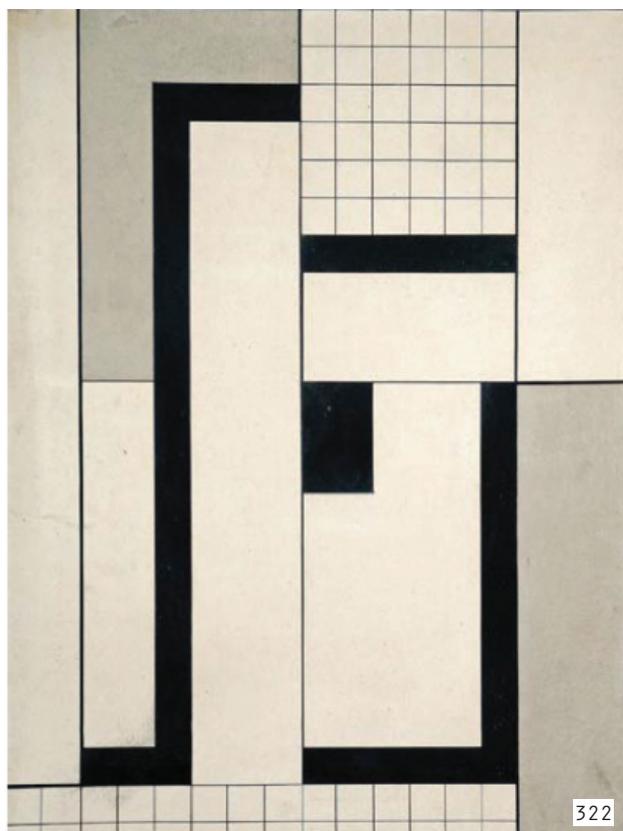


FIGURA 322: ABSTRATO (1939)

“arquitetura atemporal”^[141]. A estética de suas obras é concreta, se baseia em uma concepção matemática que relaciona tudo: forma, elementos compositivos, espaço, efeito de luz, materialidade, vazios, mobiliário, paisagem (GULLAR, 1998). A proporção é a motivação, o meio para a realização da obra e também sua justificação. No entanto seu uso tem como fim criar experiências sensíveis, percepções induzidas.

Essa aproximação se mostra associada à sua ligação profissional com o arquiteto Jacob Ruchti (1917 – 1974)^[142] com quem aprendeu a olhar a arquitetura a partir de seu interior (Figs. 320 e 321), da organização das coisas no espaço que dão a escala do homem^[143]. Ruchti não foi

somente arquiteto, atuou na escultura, pintura, design de mobiliário, programação visual, além de ter elaborado textos significativos sobre a arte concreta, corrente em que foi atuante. Para ele conteúdo e forma são vistos como indissolúveis e tem na abstração sua essência, se apoia no pensamento de Wassily Kandinsky (1866 – 1944), Paul Klee (1879 – 1940) e Johannes Itten (1888 – 1967) e na matemática como meio de conhecimento da realidade objetiva. Seus princípios são usados para estabelecer relações. Como professor de *Composição* no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) acreditava que questões compositivas se aplicavam a qualquer área do conhecimento artístico, independente de sua natureza, a obra era sempre tratada a partir do estudo e da organização do espaço e não da forma como resultado (RUCHTI, 2005), sempre vista como algo concreto por se remeter à emoção, algo percebido.

Diversos desses posicionamentos são compartilhados com Isay e estão presentes em sua obra e seu discurso como a expansão do olhar compositivo a diversas áreas, o olhar do projeto de dentro para fora e o entendimento de que a forma e a idéia acontecem juntas, o conteúdo (ou conceito) está inscrito na configuração da forma. Por isso, pode-se dizer também formalista, não somente em relação à estética, mas no sentido da arquitetura carregar em si uma idéia evidentemente clara na sua

[141] Afirmação que faz na própria apresentação para o júri do projeto do Museu da Imagem e do Som, relatado na revista PROJETODESIGN, Edição 356, Outubro de 2009.

[142] Arquiteto suíço radicado no Brasil desde a infância foi também um dos pioneiros a atuar na corrente concreta no Brasil, participou da formação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) com Pietro Maria Bardi e Flavio Motta e da formação de cursos do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) inspirados nas idéias construtivistas da Bauhaus com Pietro Maria Bardi e Lina B oBardi. Foi professor na Universidade de São Paulo (USP) no curso de arquitetura responsável por implantar no Brasil o curso de desenho industrial e ensino da arquitetura de interiores. C.f. RUCHTI, Valéria. **Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)**. São Paulo: FAUUSP (Mestrado em Arquitetura), 2005.

[143] C.f. Entrevista no programa Sempre um Papo, exibido em 30/03/2006. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OwJnyz5SeUI>. (Acesso em 05/07/2013).

configuração formal, como defendida por Max Bill, uma *imagem-objeto*^[144], que carrega na sua composição formal as explicações de si mesma. Para Isay o projeto deve ter uma idéia/conceito claro que se evidencia na observação do objeto e se alinha também à idéia de Le Corbusier (2001, p. 24) de compor o edifício como um *fato plástico*, em que as superfícies revelem as formas e as geratrizes do volume. Esse posicionamento está presente no discurso^[145] de Isay, na sua recusa de explicar a conceituação de seus projetos^[146], entendida como uma idéia mestra que se explica por si só a partir da percepção da estrutura formal do objeto.

Por outro lado, se diverge da produção moderna por não pretender expor, absolutamente, essa ordem e sua estrutura. Esses aspectos são percebidos em diversas obras de Isay, mas não são óbvios, ainda que claramente perceptíveis. Suas características se aproximam mais das “leis da arte concreta” propostas por Bill (1960)^[147] como o alinhamento, ritmo, progressão, regularidade, polaridade, lógica interna de desenvolvimento que se aplicam ao objeto a partir de malhas geométricas definidas por elementos internos ao objeto: dimensões do espaço arquitetônico. Essa estrutura compositiva se mostra nos alinhamentos e relações harmônicas entre seus elementos. Não é sempre evidente, quando é usada

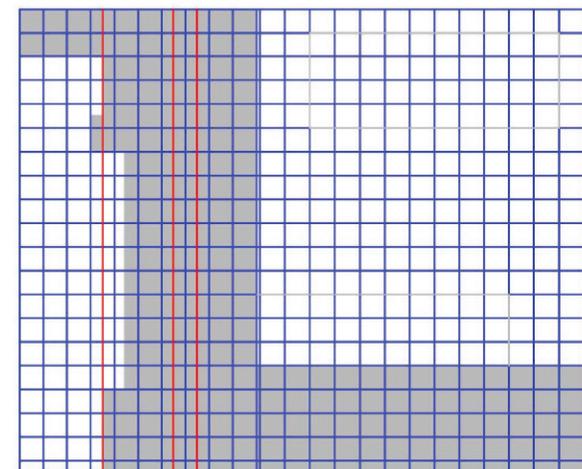


323

como elemento de composição^[148] está associada à funcionalidade. Na *casa Pau Ferro* (2005, Fig. 324 e 325) elementos verticais marcam a modulação e funcionam como elementos estruturais e esquadria, na *casa Pinheiros* (2004, Fig. 323) a estrutura aparente se alinha à modulação do painel vazado e as esquadrias marcam a modulação.



324



325

[144] C.f. MALDONADO, Tomas. Max Bill.

[145] C.f. “Acredito numa arquitetura simples e direta, com um conceito, uma idéia bem clara. Sem um bom conceito, não há projeto, não há obra... Se um projeto meu precisar de um livro para explicar do que se trata, então vou considerar que minha arquitetura falhou” (WEINFELD, s.d., s.p.). Disponível em <http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,ERT17910-15565,00.html>. (Acesso em 26/05/2013).

[146] C.f. “Para mim, o mais irritante é falar de conceito. Sou intuitivo” (WEINFELD, 2009, s.p.) Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/diller-scofidio-renfro-concurso-nova-10-12-2009.html>. (Acesso em 02/07/2012).

[147] C.f. BANDEIRA, João (Org.). **Arte Concreta Paulista: documentos**. São Paulo: Cosac e Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

[148] Busca ir além de uma solução matemática, como a arte concreta, usa um processo matemático para gerar sensibilidades a partir da percepção, como afirma Waldemar Cordeiro (1956, s.p.) “a nossa arte é geométrica, não geometria”.

FIGURA 323: CASA PINHEIROS

FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

FIGURA 324: CASA PAU FERRO, VISTA DO INTERIOR DO TERRENO

FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

FIGURA 325: PLANTA COM A MALHA GERADORA

FONTE: DESDENHO DA AUTORA



Na casa Inglaterra (2000) a configuração dos blocos se mostra como uma expansão da malha geométrica para o campo tridimensional, configurando um volume composto por blocos geométricos agrupados, diferenciados pela materialidade (Fig 327). A fachada principal se compõe por volumes fechados, sem aberturas frontais, além de um pequeno rasgo próximo à entrada, que se confunde no painel de madeira. O formato dos volumes e o deslocamento entre os elementos é ressaltado pela distinta materialidade aplicada e faz notar as relações entre os

volumes. Nesse contexto, a idéia de *polaridade*^[149] através diferentes campos de força atuando no volume pode ser percebida, assim como a cuidadosa proporção entre as partes do objeto. O uso de volumes puros, planos que sobressaem, pequenos recuos nos planos de fechamento, marcação de rasgos na superfície do volume e diferentes texturas reforçam as escolhas compositivas, destacam cada peça e as evidenciam, clarificando o entendimento da idéia (Figs. 326 e 328) e a estreita relação entre as partes e o todo.

FIGURA 326: VOLUME VISTO DO PÁTIO DE ENTRADA. BARRENESH, RAUL A. ISAY WEINFELD. SÃO PAULO: BEI COMUNICAÇÃO, 2008, P. 37

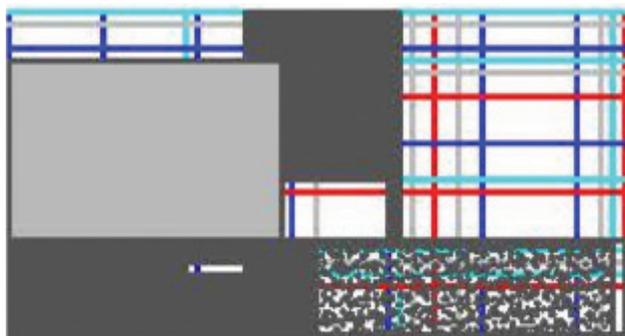
FIGURA 327: CASA INGLATERRA, VISÃO EXTERNA

FIGURA 328: PÁTIO DE ENTRADA.

FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

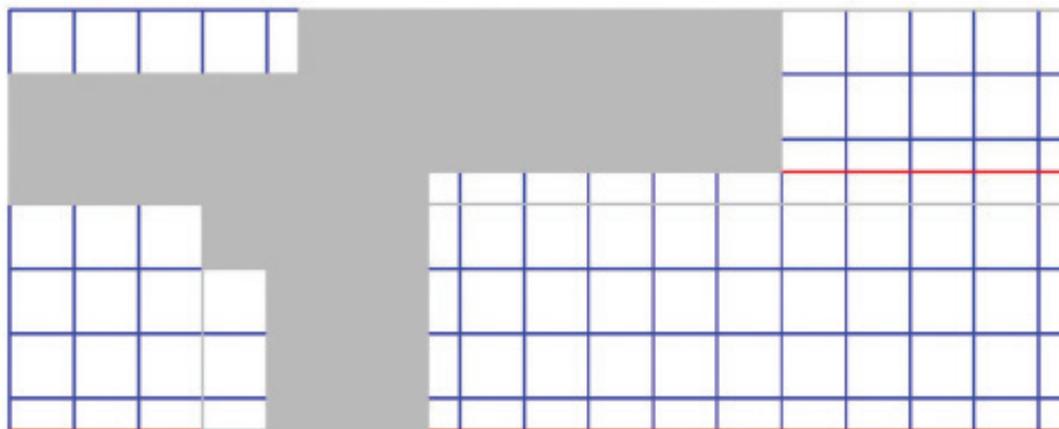
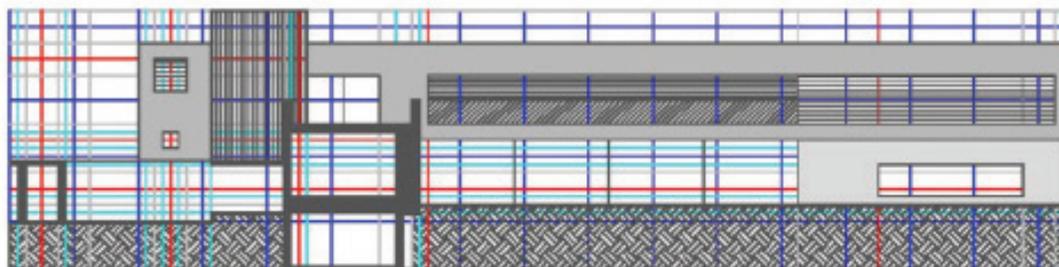
[149] A idéia de polaridade se associa ao ato de criar tensões percebidas na estrutura formal do objeto, percebidas pela estabelecimento de pólos originados de vetores que direcionam o olhar ou contrastes de cores que criam uma noção de oposição entre os objetos pela acentuação das características individuais e divergentes (RICKEY, 2002).

Ainda na *casa Inglaterra*, a malha geratriz se aplica a todos os elementos de composição do projeto, partindo de um módulo de 1,50 metros, que corresponde à largura das áreas de circulação. Sua duplicação gera a altura dos pés-diretos dos pavimentos, seus submúltiplos geram alturas de parapeitos, guarda-corpos, portas, janelas e demais elementos e seus múltiplos definem dimensões dos volumes, subtrações e adições. Esse aspecto se repete em diversas obras do autor e aproxima sua prática da corrente concreta, tanto pela idéia de *produção seriada*, a geração de elementos variáveis em série usando a mesma matriz geradora (BRITO, 1999), quanto pela idéia de *lógica interna de desenvolvimento e construção*, quando agrega a racionalidade compositiva, aspectos próprios da espacialidade arquitetônica (MALDONADO, 1954). A malha geradora do volume parte da espacialidade, da escala humana, não é somente abstração matemática com fins compositivos.



329

FIGURA 329: CASA INGLATERRA, FACHADA FRONTAL.
FONTE: DESENHO DA AUTORA



330

FIGURA 330: CASA INGLATERRA, PLANTAS BAIXAS E FACHADA LATERAL.
FONTE: DESENHO DA AUTORA



processo gerador a partir da malha e a idéia de *expansão do plano bidimensional* ^[150] (Fig. 331). Também se repete a estratégia de criar *polaridade* entre os grandes blocos, o uso da fachada cega de entrada, onde a porta de acesso a casa, propriamente, é deslocada do muro por uma subtração e posicionada perpendicularmente de modo a ficar oculta (Fig. 332). As aberturas não desconfiguram a percepção do volume. As subtrações mantêm os limites dos blocos, suas grossas arestas que valorizam a matéria (Fig. 333), a idéia de “caixa” permanece e é recorrente na sua obra.

A fachada do fundo (Fig. 335) remete esteticamente à produção arquitetônica moderna, mais especificamente a villa Savoye de Le Corbusier (Fig. 334) pelo destaque do bloco íntimo, um volume branco elevado por pilotis com um grande rasgo horizontal. No entanto,

A *casa Brasília* (2002) compartilha da mesma malha usada na casa Inglaterra para compor o volume, com blocos agrupados que organizam o programa e separam setores através de vazios. O edifício aplica a mesma estratégia usando formas puras como ponto de partida – paralelepípedos, planos e colunas – que podem ser gerados de retângulos, linhas e pontos e reforçam o

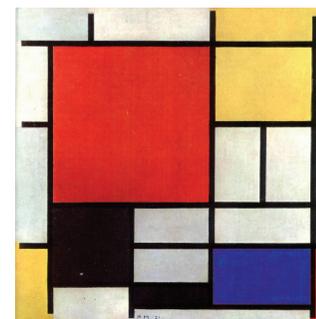
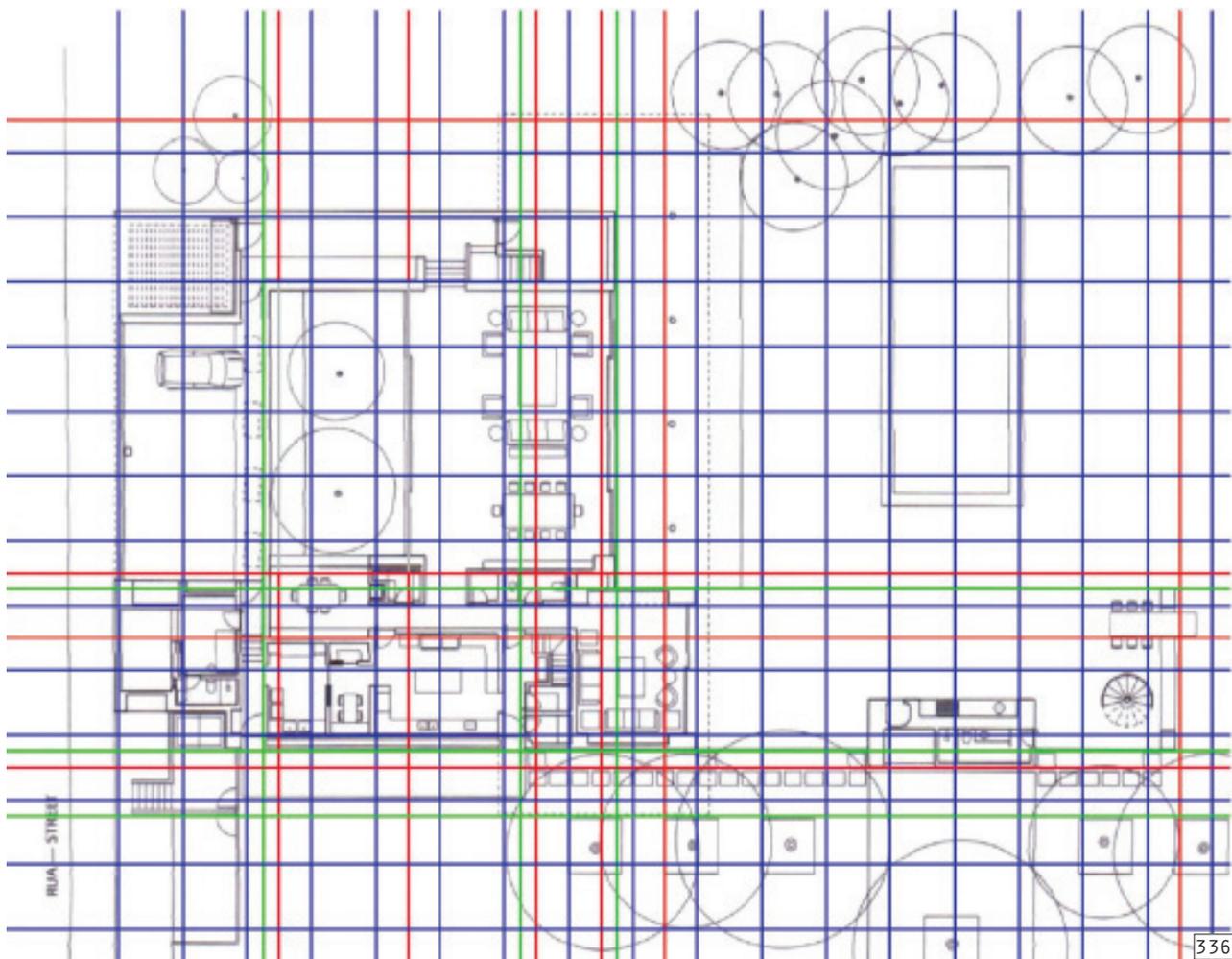
FIGURAS 331, 332, 333 E 335: CASA BRASÍLIA.

FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

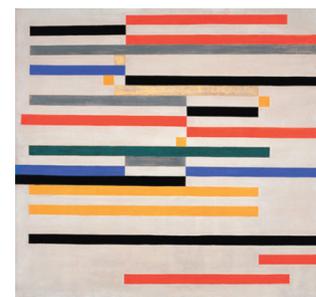
FIGURA 334: VILLA SAVOYE.

FONTE: [HTTP://WWW.VILLE-POISSY.FR/FR/DECOUVRIR-POISSY/SITES-ET-MONUMENTS/LA-VILLA-SAVOYE.HTML](http://www.ville-poissy.fr/fr/decouvrir-poissy/sites-et-monuments/la-villa-savoie.html)

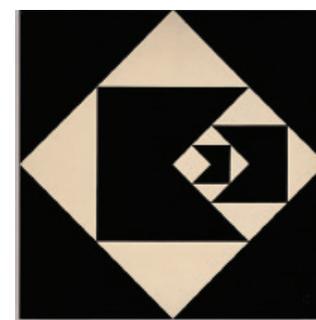
^[150] A idéia do suporte como base de composição que não separa a obra da realidade, desfaz limites e relaciona seus elementos de composição a essa base, para Antonio Maluf (2002, s.p.) “a arte concreta constitui a abordagem de possibilidades não finitas em um espaço limitado (...) justamente por ter estabelecido o suporte como elemento de linguagem”. Depoimento publicado em BANDEIRA, João (Org.). **Arte Concreta Paulista: documentos**. São Paulo: Cosac e Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002. p. 41-44.



337



338



339

as semelhanças não passam de breve imagem, suas proporções mostram relações divergentes quanto às dimensões e sua natureza. Na casa de Isay, as proporções marcam uma subtração de volume que se associa ao seu caráter compositivo e aos demais blocos do edifício, enquanto no projeto de Le Corbusier a subtração acontece na superfície do volume e se associa ao caráter funcional. O principal aspecto divergente com a proposta moderna é a perda da hierarquia do aspecto funcional,

estrutural e tectônico e a valorização dos aspectos internos na obra de Isay. A estrutura não tem relação direta com a composição, apenas a serve, a hierarquia se inverte (Fig. 336), não há na composição de Isay a ideia de verdade tectônica. Nesse aspecto, diverge também do pensamento concreto que vê a beleza e a harmonia como um resultado do uso de forma e função a um só tempo (MALDONADO, 1954) e se aproxima das práticas minimalistas (ZABALBEASCOA, 2001).

FIGURA 336: CASA BRASÍLIA, PLANTA COM MODULAÇÃO

FONTE: DESENHO DA AUTORA

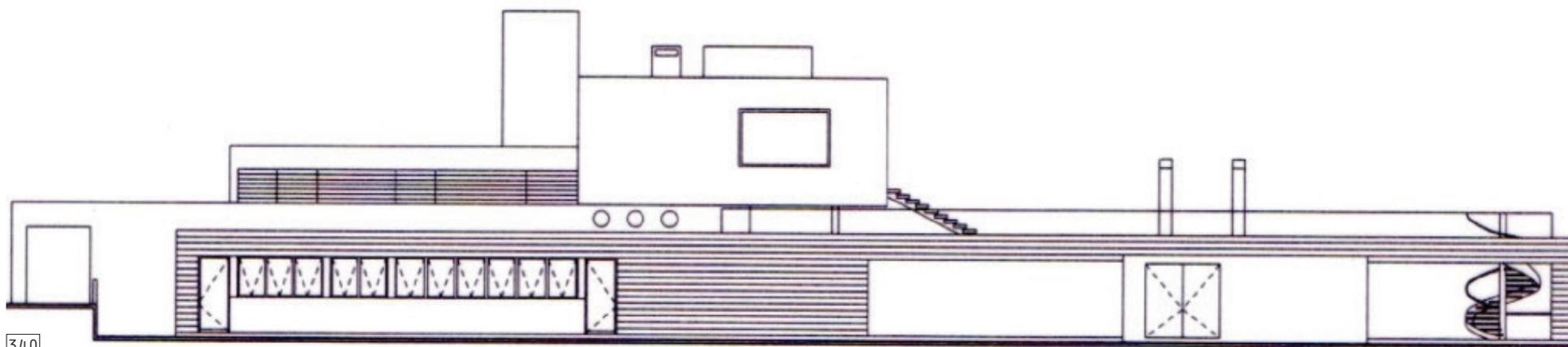
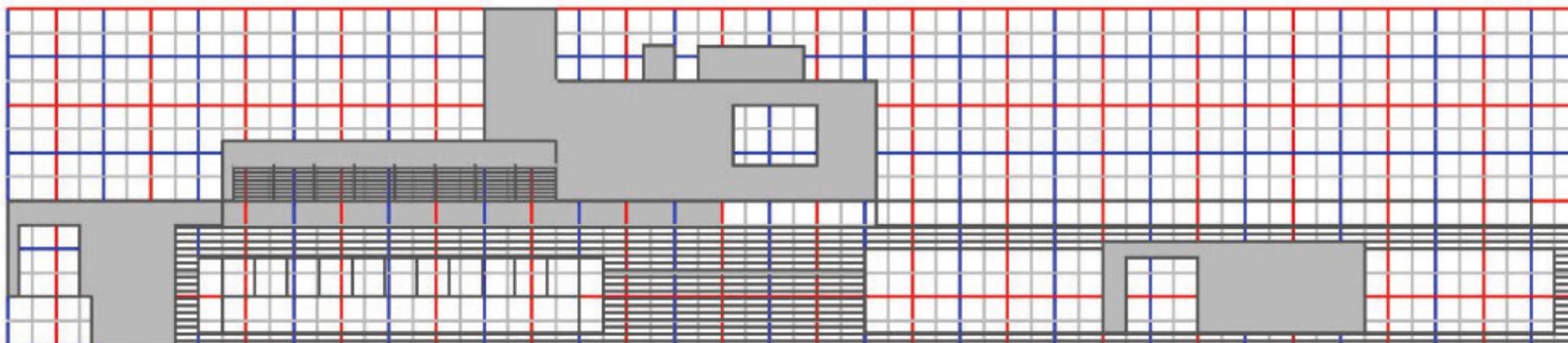
FIGURA 337: COMPOSIÇÃO DE MONDRIAN

FONTE: HULST, DOLF. MONDRIAN – ECOLE DE LA HAYE – DE STIJL. PARIS: BOOKING, 1994. P. 164;

FIGURA 338: MOVIMENTO DE WALDENAR CORDEIRO

FIGURA 339: FUNÇÃO DIAGONAL DE GERALDO DE BARROS

FONTE: [HTTP://WWW.RAULMENDESILVA.PRO.BR/PINTURA/PAG010.SHTML](http://www.raulmendesilva.pro.br/pintura/pag010.shtml)



340

FIGURA 340: CASA BRASÍLIA, ESTUDO DE MODULAÇÃO DA FACHADA E FACHADA
 FONTE: ESTUDO DA AUTORA; BARRENESH, RAUL A. ISAY WEINELD.
 SÃO PAULO: BEI COMUNICAÇÃO, 2008, P. 93.

Esse ponto afasta a obra de Isay da produção moderna e da corrente concreta abstrata, apesar de ambas terem origem na racionalidade. Nos projetos deste arquiteto, a malha é geradora, é origem, mas nem sempre se mostra. Há uma percepção imediata da harmonia e relação proporcional, mas grelha não é evidente e sim as relações promovidas. São notados o alinhamento, a idéia de progressão, ritmo, regularidade, unidade, mas não a estrutura da composição. As linhas, os eixos que organizam a forma são virtuais, precisam ser construídos, como na *casa Brasília* (Fig. 340). Na sua fachada se

destacam os volumes e os elementos arquitetônicos – ou compositivos – mais do que a grelha que os entrelaça.

A mesma divergência observada entre as correntes abstrata (Fig. 337) e concreta (Figs. 338 e 339), uma idéia de *precisão-imprecisa* (MALDONADO, 1954, p. 111), de uma ordenação que se oculta para fazer ressaltar o conjunto de relações. Um objeto que pode ser verificado não apenas por seus fatos concretos, mas principalmente perceptivos.



FIGURA 341: CASA PAU FERRO.

FONTE: FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)



FIGURA 342: CASA EM IPORANGA.



FIGURA 343: CASA EM IPORANGA.

Não somente a estrutura é muitas vezes ocultada na obra do arquiteto, como também o aspecto tectônico. O uso de peles para proteção solar, controle da luz e privacidade é frequentemente aplicado nos seus projetos, planos vazados de diversos materiais e texturas e de variadas maneiras: fixos, de correr (Fig. 341), de abrir, pivotantes, em janelas, portas, painéis, grandes planos ou como uma pele fixada por fora do volume (Fig. 342 e 343). Esses aparatos que recobrem o corpo do edifício, ou mesmo alguns de seus elementos, desfazem a relação entre matéria e estrutura, escondem o aspecto técnico do edifício e a sua estrutura.

A busca pela precisão nos acabamentos como: o uso de portas embutidas nas paredes, nichos ou armários, geram paredes desnecessariamente grossas do ponto de vista construtivo, como na *casa Marrom* (2004, Fig. 344). As compensações visuais nas fachadas, tanto para criar bordas grossas em torno das aberturas e manter a idéia do volume ou simplesmente criar uma composição mais equilibrada, ou seu inverso, dar a idéia de “caixa” vazada (Fig. 345 e 346) criam volumes ilusórios e geram situações construtivas desnecessárias como os

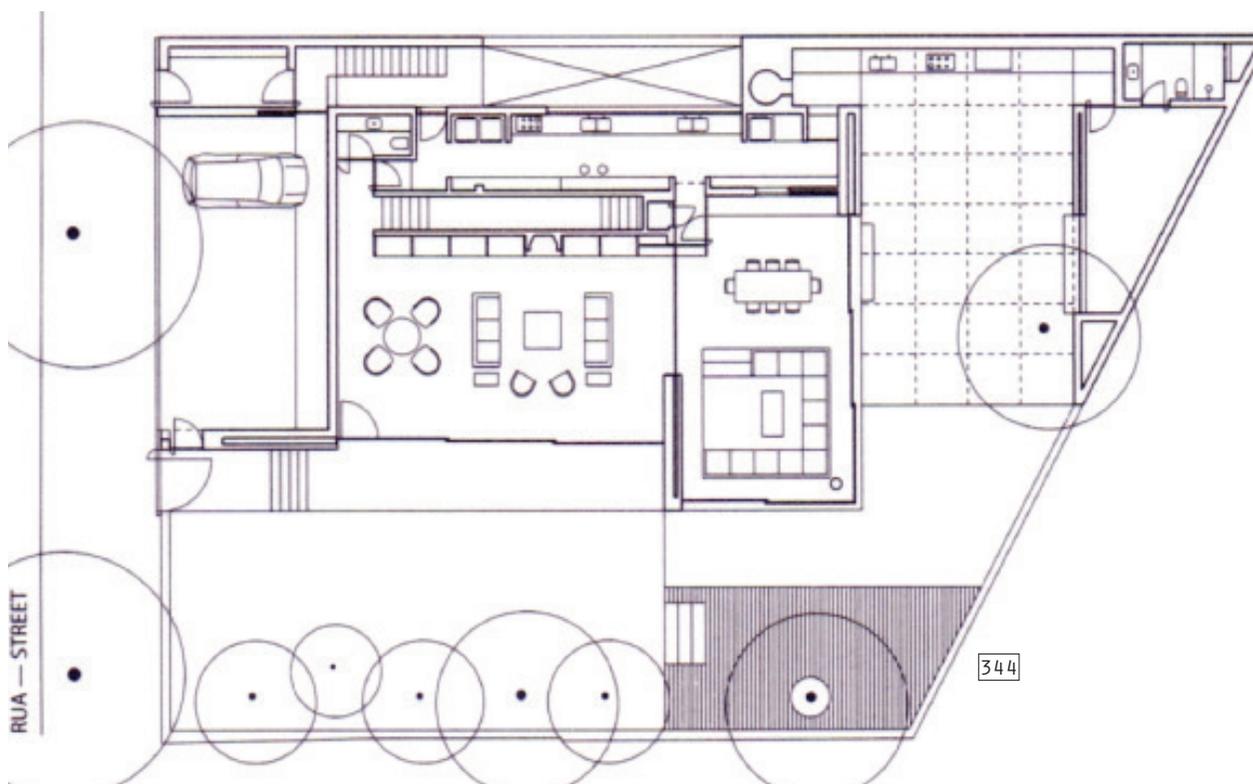


FIGURA 344: PLANTA BAIXA, CASA MARRON | FONTE: BARRENESH, RAUL A. ISAY WEINFELD. SÃO PAULO: BEI COMUNICAÇÃO, 2008, P.

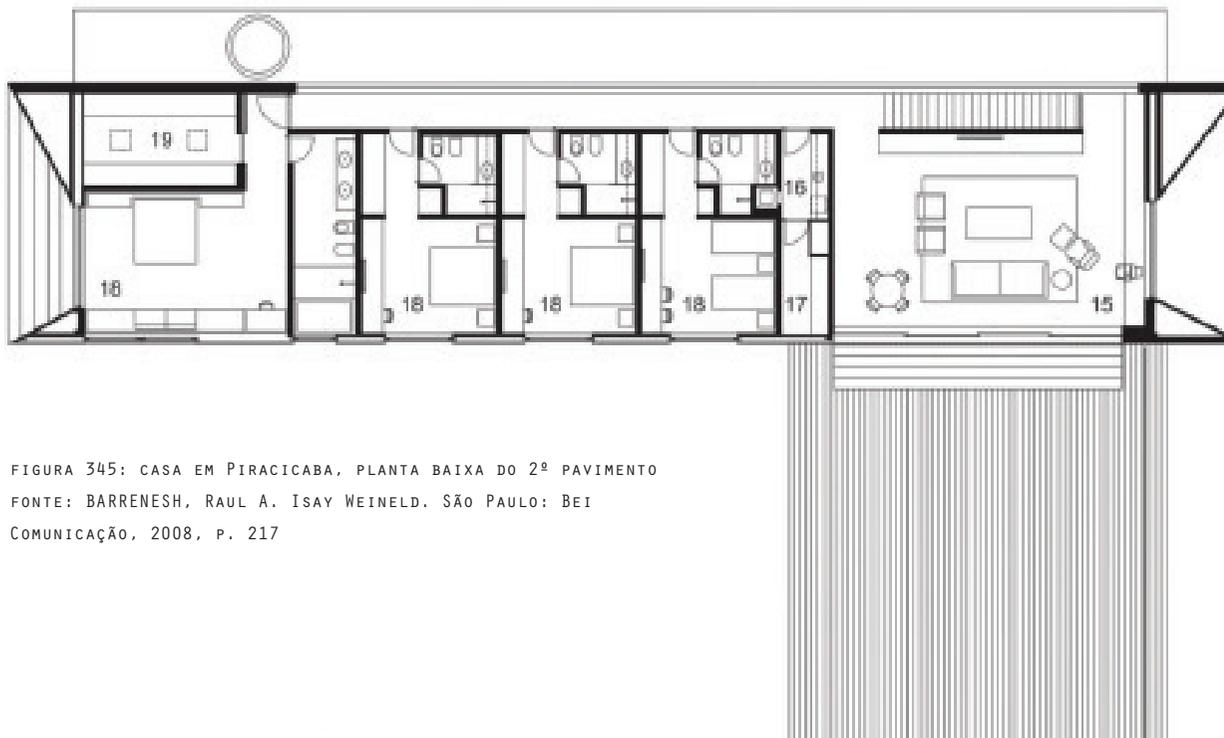


FIGURA 345: CASA EM PIRACICABA, PLANTA BAIXA DO 2º PAVIMENTO
 FONTE: BARRENESH, RAUL A. ISAY WEINFELD. SÃO PAULO: BEI
 COMUNICAÇÃO, 2008, P. 217

345

cantos das varandas da *casa em Piracicaba* (2012). Essa busca por um purismo extremo na composição dos volumes, elementos e do interior, essa busca minuciosa pela essencialidade que deixa aparente somente os elementos compositivos, também aproxima a sua obra da corrente minimalista.

Nas duas propostas apresentadas pelo arquiteto para o MIS/RJ o arquiteto usa as mesmas estratégias dos seus demais projetos adaptadas ao programa e terreno em questão. As duas propostas são bastante semelhantes em diversos aspectos, sendo a segunda proposta uma reformulação da primeira. O extenso programa e o dimensionamento do terreno forçam um partido verticalizado. Para evitar a configuração de um edifício monolítico, os recorrentes volumes prismáticos apresentam tamanhos diferentes e deslocamentos entre si, regulados a partir de uma malha geométrica que usa como base novamente a largura dos espaços de circulação. Essa malha, no entanto, se mostra mais elaborada: usa um módulo de 3,20 metros, referente às caixas de circulação vertical do edifício; submódulos de 1,20, referentes à largura mínima das áreas de circulação vertical e 2,00 metros, referente à largura das escadas de uso público. A proporção entre módulo e submódulos não só possibilita uma maior variação compositiva, como segue a proporção de 5:3 que se aproxima da proporção de ouro, seguindo a série de Fibonacci, a proporção deixa de ser modular.

A primeira proposta é um volume com três blocos empilhados que, além de criarem a idéia de contraste pelo deslocamento, intercalam volumes fechados e abertos, ou blocos sólidos e vazados que trabalham com grandes rasgos de piso a teto. A malha define os



346

FIGURA 346: CASA EM PIRACICABA, VISTA FRONTAL
 FONTE: [HTTP://WWW.ARCHDAILY.COM.BR/BR/01-45094/CASA-PIRACICABA-ISAY-WEINFELD](http://www.archdaily.com.br/br/01-45094/casa-piracicaba-isay-weinfeld).

volumes (Figs. 347 e 349). A segunda proposta se mostra um pouco mais elaborada, usa quatro blocos que criam uma variação maior entre os deslocamentos e mostram uma relação entre os elementos e as larguras do terreno, que são também o limite da malha. Essa relação se torna clara pelo fato dessa borda da composição ser retomada pelos distintos elementos, evidenciando a própria ordenação do volume (Fig. 347 e 349). O deslocamento de alguns elementos de circulação vertical para o exterior das “caixas” também reforçam essa idéia por estarem alinhados por esse eixo virtual do limite. Em ambas as propostas os eixos estruturais são variáveis e nem sempre se relacionam com a malha geradora do projeto, se definem a partir da divisão proporcional da dimensão de cada um dos blocos para que fiquem igualmente espaçados.

Além da dissociação entre a malha estrutural e a malha compositiva, o constante uso de *peles* na sua obra e sua aplicação nas propostas para o MIS/RJ contribuem na desvalorização do aspecto tectônico do projeto e reafirma um caráter de neutralidade e nudez dos elementos arquitetônicos que se aproxima da corrente minimalista (ZABALBEASCOA, 2001). A verdade do edifício é o aspecto compositivo e não a estrutura, um protagonismo da superfície, como afirma o autor “A materialidade não define a arquitetura... O sistema de construção é o osso e não a pele. O material não é um ponto de partida, não é definidor” (WEINFELD, 2006, s.p.)^[148]. Para o arquiteto a arquitetura se relaciona à experiência vivida na superfície do edifício, é ela que promove sensações e estabelece o seu caráter, definido pelo programa, cliente. Ordenação, rigor compositivo são pontos de base para definir espacialidades, que são vivenciais, sensíveis e regulam os acontecimentos no edifício.

[151] C.f. Entrevista no programa *Sempre um Papo*, exibido em 30/03/2006. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OwJnyz5SeUI>. (Acesso em 05/07/2013).

347

FIGURA 347: MIS/RJ, PRIMEIRO PROJETO



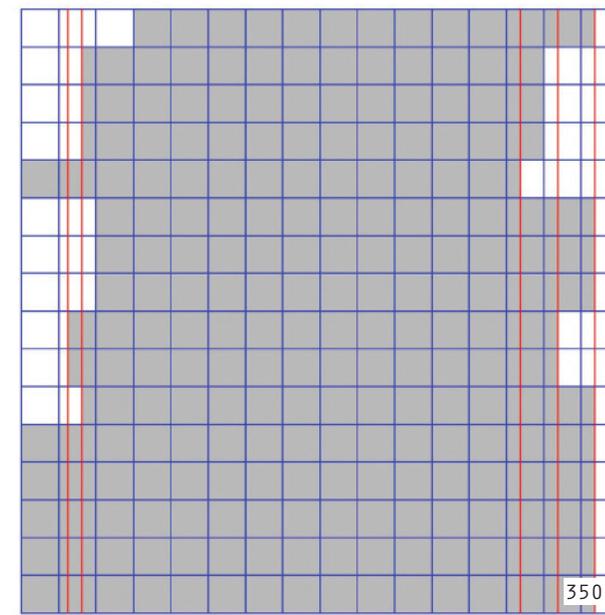
349

FIGURA 348: MIS/RJ, SEGUNDO PROJETO

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

348

FIGURA 349: MODULAÇÃO, MIS/RJ, PRIMEIRO PROJETO



350

FIGURA 350: MODULAÇÃO, MIS/RJ, SEGUNDO PROJETO

FONTE: DESENHO DA AUTORA

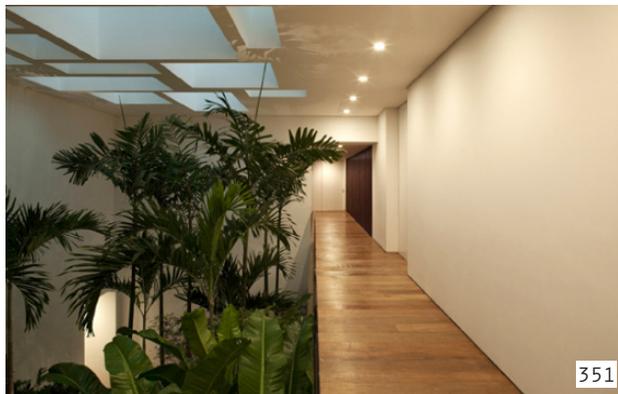
2.5.1.2 ESPACIALIDADE E CINESTESIA

A obra de arte deve despertar emoção em quem a contempla; isto não quer dizer que ela deva nascer de uma situação emotiva. Se a obra de arte tem uma origem, esta é o pensamento, o rigor, a lógica da invenção artística... (SOTO, s.d., s.p.)^[152].

FIGURA 351: CASA GRÉCIA, EIXOS LINEARES.

FIGURA 352: PAU FERRO, EIXOS LINEARES.

FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)



351



352

A matemática e a precisão geométrica funcionam como uma base do projeto e um meio para regular os acontecimentos da experiência no lugar gerados pela configuração do objeto arquitetônico na obra de Isay. Ao mesmo tempo em que se utiliza de um rigor geométrico, busca expressão na sua obra, algo que não pode ser mensurado por ser sensitivo. Como na arte (PONTY, 1975), a arquitetura supera seu aspecto material. Desse modo, sua obra é também fenomenológica, tem como foco também o aspecto humano, de certa forma, dramatiza o espaço com jogos de luz e sombra, descontinuidades visuais, contrastes entre espaços abertos e fechados. Apesar de se dizer intuitivo (WEINFELD, 2009, s.p.) de falar da sua obra como algo aberto à reação de cada um, como uma espécie de *obra aberta*, aspectos como forma e espacialidade na sua obra são pré-determinados e rigorosamente controlados.

Esse controle, regulado pela malha geométrica, se dá também em função do movimento no edifício, dessa forma, abordado também como elemento estruturador que aproxima sua obra da corrente artística *cinética*^[153]. A malha regula, mas o movimento dos percursos no edifício definem seus elementos de dentro para fora e de fora para dentro a partir do planejamento de sequências visuais. A flexibilidade de muitos de seus planos de fechamento como painéis móveis aplicados sobre janelas, portas e grandes panos de vidro, assim como a textura desses elementos vazados modificam a percepção a partir do movimento. A Idéia de uma ordem do *acaso* (RICKEY, 2002), que cria descontinuidades planejadas. O artista/arquiteto atua como um diretor que usa como estímulo à percepção aspectos espontâneos e incontroláveis como a luz, o vento, o movimento.

No entanto, seus edifícios são trabalhados basicamente em eixos ortogonais, que reduzem essa possibilidade por criarem percursos lineares onde o ângulo de visão e a perspectiva não se modificam. Rasgos para entrada de luz, texturas, jardins criam uma variedade espacial e visual (dada pelos elementos do acaso) e promovem sensibilidades no percurso, mas o espaço, em si, ainda é estático (Figs 351 e 352), no sentido de ser regular e previsível e ser apreendido a um só tempo. O tempo, nesse movimento regulado ainda é mecânico, um *tempo espacializado*^[154] em que os percursos pré-definidos pela espacialidade controlam a duração da experiência,

[152] C.f. SOTO, Jesus. In PRECISÃO: Amílcar de Castro, Eduardo Sued, Waltércio Caldas. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

[153] Essa aproximação se dá pelo relacionamento próximo com o arquiteto Jacob Ruchti, amigo próximo de Alexander Calder (1898-1976) um dos artistas mais expoentes desta corrente, assim como, por sua experiência como professor da disciplina *Expressão Cinética* na Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

[154] C.f. Tempo associado a idéia de duração onde tempo e espaço pertencem a diferentes naturezas. BERGSON, Henri. **O Pensamento e o Movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P. 09



353



354



355



356

um tempo que é, portanto, interior a obra e tem como resultado, a percepção objetiva gestaltiana e não fenomenológica. Como em um filme em que se exhibe em uma sucessão quadro a quadro, se descortinam os espaços na obra de Isay (Fig. 357 e 358). Esses espaços se multiplicam a partir de relações de sobreposição visual, continuidades que ligam um espaço ao outro a partir de um fio: o percurso (Fig.353,354,355 e 356).

O tempo não opera na natureza física do espaço, somente na percepção, tempo e espaço estão em diferentes categorias. A multiplicação e a continuidade estão fixadas no espaço, são aberturas fixas submetidas ao movimento e este submetido à configuração do espaço. Para Isay, fazer arquitetura é como fazer cinema, o espaço é também cenário e o processo bastante semelhante (PIZA, 2008). Essa idéia de *promenade* é recorrente no seu trabalho, se



357



358

relaciona à sua própria experiência profissional no campo do cinema^[155] e à sua profunda admiração pela obra do cineasta Ingmar Bergman (1918 – 2007)^[156], que o leva a aplicar estratégias bastante aproximadas às do cineasta. Ambos compartilham a idéia de um controle pleno da obra^[157], de multiplicação do espaço e tempo, do uso

FIGURA 357 E 358: CASA D'ÁGUA (2004) E PAU FERRO 2005, MULTIPLICAÇÃO DO ESPAÇO USANDO PLANO CONTRA PLANO.

FIGURA 353,354,355 E 356: CASA PINHEIROS, SEQUENCIA DE IMAGENS DO PERCURSO DE CHEGADA.

[155] Realizou diversos curtas metragens e um longa em parceria com o arquiteto e amigo Marcio Kogan desde 1974 que tinham como principal inspiração a obra de Bergman (PIZA, 2008).

[156] Cineasta sueco expoente do cinema moderno europeu com vasta produção calcada no existencialismo.

[157] O momento da filmagem é um resultado de um profundo planejamento, tudo que é filmado, passa antes pelas lentes em estudos, visando alcançar o essencial. C.f. “nada de realismo. (...) Todo filme deve dar a impressão de uma limpeza absoluta”. “Para mim não é possível trabalhar a partir de uma improvisação” BERGMAN, Ingmar. Imagens. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 26 e 64



359



360



361



362



363

FIGURA 359: CENA DO FILME *FANNY E ALEXANDER* DE BERGMAN.
 FONTE: BERGMAN, INGMAR. IMAGENS. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 1996. P. 156

FIGURA 360: CASA CINZA (2003).

FIGURA 361: CASA DECK (2011).

FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

FIGURA 362: CENA DO FILME *PRISÃO* DE BERGMAN.

FONTE: [HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=WbcQFoSKTM4](http://www.youtube.com/watch?v=WbcQFoSKTM4); [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

FIGURA 332: CASA BRASÍLIA (2002).

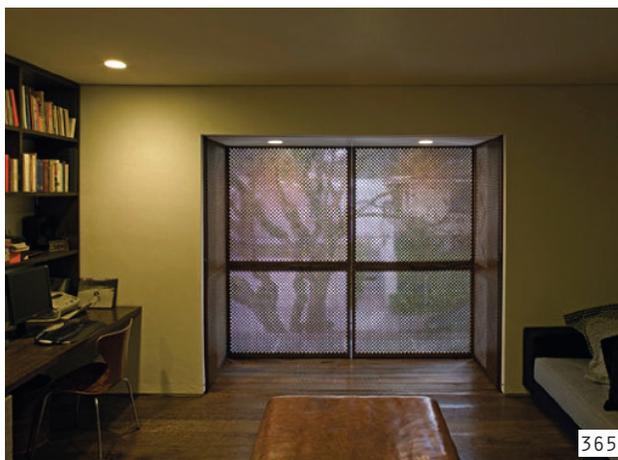
FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

expressivo da luz^[158] e da sequencialidade continuada^[159] que reforça o jogo de camadas permitindo a visibilidade de diferentes espaços e acontecimentos.

A multiplicação do espaço e tempo na obra de ambos é tratada através de: conexões visuais com o exterior em pontos específicos (Fig. 362 e 363) que permitem interação; junção de plano e contraplano que desdobram a cena no cinema ou espaços justapostos conectados pelo olhar na arquitetura (Fig. 359, 360 e 361); como também o uso de espelhos que ampliam e multiplicam o espaço. Também compartilham o uso de elementos translúcidos que alteram a percepção, como a imagem vista junto com o reflexo de espelho ou vidro respingado da chuva, as tramas vazadas (Fig. 363, 365 e 366). A composição do espaço também apresenta semelhanças, o uso do espaço cartesiano com elementos que encobrem certa parte, mas deixam ver outras, selecionando as relações visuais (Fig. 367, 368 e 369) como na imagem de *Através de um espelho*, onde as aberturas no ambiente permitem entrar

[158] C.f. A manipulação da luz está muito associada com o trabalho em parceria com o fotógrafo Sven Nykvist em grande parte da obra de Bergman. BERGMAN, Ingmar. *Lanterna Mágica*. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

[159] C.f. “As sequencias devem inserir-se umas nas outras de maneira absolutamente evidente”. BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 90.



a luz, ver o mar e perceber a chegada do personagem pela sombra projetada na escada e as espacialidades de Isay onde os elementos além de criarem efeito aproximado, conduzem o olhar e o percurso. Um certo simbolismo na escolha e posição das imagens e dos elementos como a representação da dualidade na imagem de *Mulheres que Pecam* que unem dois rostos em um e o elemento da *casa Cinza* que está dentro e fora.

Apesar das aproximações, Bergman consegue com suas imagens uma sequencialidade fluida que busca se

FIGURA 364: CENA DO FILME *CRISE* DE BERGMAN
FONTE: BERGMAN, INGMAR. IMAGENS. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 1996. P. 127

FIGURA 365: CASA VERTICAL (2004)

FIGURA 366: CASA EM IPORANGA (2004)

FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

FIGURA 367: CENA DO FILME *ÁTRAVÉS DE UM ESPELHO* DE BERGMAN

FONTE: [HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=Tfnk9Y90c7Q](http://www.youtube.com/watch?v=Tfnk9Y90c7Q)

FIGURA 368: CASA CINZA (2003)

FIGURA 369: CASA CUBO (2011).

FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

aproximar dos acontecimentos reais, o que não acontece na obra de Isay, onde os intervalos entre os acontecimentos podem ser notados. Esse é o ponto de divergência de sua obra com a corrente neoconcreta^[160] que se fundamenta no tempo como *duração* de Bergson^[161] e na Idéia de que o observador participa, intervém e completa a obra, o que Oiticica (1966) chamou de *vivências*, um espaço onde a dinâmica entre movimento da obra e percepção é real e mútuo (BRITO, 1999). Na obra de Isay, a sensibilidade é controlada, ao contrário do que acontece na obra neoconcreta em que espaço e tempo são simultâneos e a natureza física da obra se modifica

na interação. Cabe ressaltar que muitos aspectos, como o uso de peles e a contraposição de elementos e aberturas também se relacionam com aspectos mais pragmáticos, como a relação com a paisagem, a proteção do sol, o programa e certas associações usadas por arquitetos, muitas vezes são posteriores à obra, usados como um meio de argumentação que podem ser induzidos por enquadramentos estratégicos das obras.

Contudo, a sensibilidade na obra do autor se dá pela escolha dos materiais a partir de seus efeitos compositivos e em relação à luz: cor, textura, modo de uso – em placa, em ripas, em treliçados. A materialidade é também aplicada como um modo de evidenciar os processos de composição da forma, criando focos de tensão que agem no campo visual e diferenciam suas partes pelo contraste, como a proposta gestáltica de uso das cores (GULLAR, 1985), aplicada por Isay, em materiais no seu estado natural. Os efeitos de luz, no entanto, vão além de ressaltar deslocamentos, subtrações, adições, buscam criar discontinuidades, inserir o acaso, a sensibilidade e certa dramaticidade pontual e dosadamente.

O interesse de Isay pelo efeito da luz se evidencia na sua admiração por William Turner (1775 – 1851)^[162] e pela obra de Luis Barragán (1902 – 1988)^[163] onde a luz e seu efeito na cor ou materialidade são usados de forma



FIGURA 370: CENA DO FILME DE BERGMAN
 FONTE: BERGMAN, INGMAR. IMAGENS. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 1996. P. 62-63
 FIGURA 371: CASA CINZA (2003)
 FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

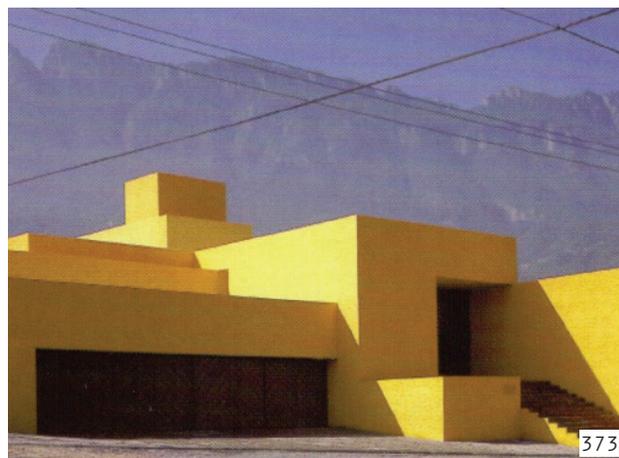


[160] Corrente artística que se estabelece no final da década de 1950 a partir de uma ruptura com o rigoroso racionalismo geométrico compositivo do movimento defendido pela corrente Concreta e defende o experimentalismo e o retorno da subjetividade e expressão na obra de arte. C.f. GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo a arte neoconcreta**. São Paulo: Nobel, 1985. BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

[161] C.f. Tempo associado a idéia de duração onde tempo e espaço são simultâneos, tempo como um infinidade de durações que se conectam a ponto de não ser possível diferenciá-las em sua continuidade. BERGSON, Henri. **O Pensamento e o Movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

[162] Pintor romântico inglês que dedicou sua obra ao estudo do efeito dramático da luz e o movimento sobre a cor.

[163] Arquiteto mexicano reconhecido por uma obra que revisa a arquitetura tradicional mexicana através da linguagem modernista acrescida de um sensível uso da cor, materialidade e efeitos de luz. C.f. ZANCO, Frederica; VALENTE, Ilaria. **Guia Barragán**. México: Fundación Barragán; Arquine; RM, 2002.



sensível. Esse cuidado dado ao uso da luz se relaciona à experiência profissional de Isay com o arquiteto Aurélio Martínez Flores (1932)^[164]. Seus projetos mostram um constante uso de prismas regulares fechados, com pequenas aberturas compensadas pelo uso de pátios e aberturas zenitais, que se aproximam formalmente da obra de Luis Barragán (Figs. 372, 373 e 374). Divergem por Martínez Flores usar predominantemente volumes brancos ou materiais no seu estado natural, que dão um caráter mais purista, de expressão minimalista em contraposição ao uso de cores fortes de Barragán.

Isay, Martínez Flores e Barragán compartilham o uso expressivo da luz através de elementos vazados (Figs. 375, 376 e 377), o uso do edifício como definidor do espaço livre e a importância dada à *promenade* através de planos que, em momentos impedem a visão, em outros enquadram com rasgos e direcionam o percurso.



Exploram também a ideia de criar espacialidades descontínuas entre espaços abertos e fechados, claros e escuros. Apesar dos três chegarem a resultados diferentes que evidenciam sua autoria, compartilham algumas posturas, especialmente o rigor ao abordar o percurso no edifício.

[164] Arquiteto mexicano formado na Universidade da Cidade do México trabalhou na execução do projeto do *edifício Bacardi* de Mies van der Rohe no México e na *Knoll Internacional*, representante dos direitos de fabricação dos móveis de Mies por seu envolvimento no projeto desenvolvido no México. Veio para o Brasil na década de 1960 trabalhar na loja *Forma* e em 1970 volta a projetar, assim como Isay, atua no design de mobiliário. C.f. Aurélio Martínez Flores: arquitetura. São Paulo: Bei Comunicação, 2002.

FIGURA 372: FLINT CASTLE (1838)
 FIGURA 373: CASA VALDEZ DE BARRAGAN
 FIGURA 374: CASA MARTINEZ FREYSSINIER DE FLORES MARTINEZ
 FONTE: [HTTP://WWW.WILLIAM-TURNER.ORG/FLINT-CASTLE.HTML](http://www.william-turner.org/flint-castle.html); GUIA BARRAGAN. P. 173; LAURÉLIO MARTINEZ FLORES - ARQUITETURA. SÃO PAULO, BEI, 2001.P. 66
 FIGURA 375: CASA GILARDI (1975)
 FIGURA 376: CASA ZARAGOZA (SP, S.D.)
 FIGURA 377: CASA GRÉCIA (2009)
 FONTE: ZANCO; VALENTE. GUIA BARRAGAN. MÉXICO: FOUNDACION BARRAGAN; ARQUINE; RM, 2002, P. 113; AURÉLIO MARTINEZ FLORES: ARQUITETURA. SÃO PAULO: BEI COMUNICAÇÃO, 2002. P. 46 E [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/).

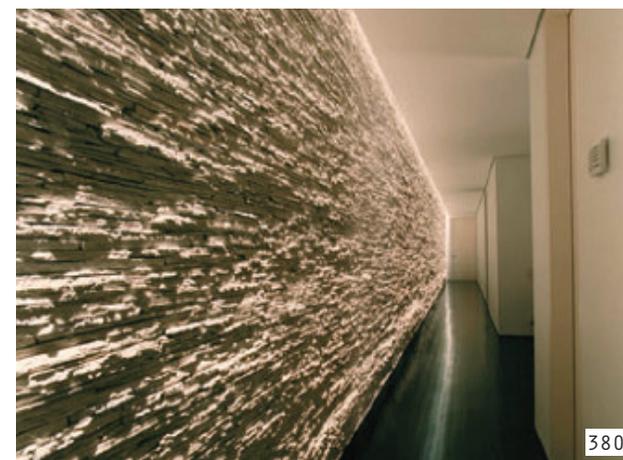


FIGURA 378: ENTRADA CASA BRASÍLIA (2002)
 FIGURA 379: ENTRADA CASA PAVILHÃO (2005)
 FIGURA 380: CIRCULAÇÃO ÍNTIMA CASA IPORANGA (2006)
 FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/).

FIGURA 381: COBOGÓ NA PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ
 FIGURA 382: COBOGÓ NA SEGUNDA PROPOSTA PRO MIS/RJ
 FIGURA 383: BRISE NA SEGUNDA PROPOSTA PRO MIS/RJ.
 FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

O uso da materialidade e da luz na obra de Isay apresenta uma grande variação, que se relaciona ao perfil do cliente e à forma de aplicação, criando efeitos bastante divergentes. Em geral seus espaços de circulação recebem esse tratamento em grandes eixos, proporcionando um percurso dotado também de percepções (Figs. 378, 379 e 380). O projeto para o MIS/ RJ também usa essa estratégia em ambas as propostas apresentadas,

da mesma forma e com a mesma finalidade: criar uma relação de contraste entre os blocos sobrepostos que intercalam volumes fechados, abertos e cobertos em toda a sua superfície com elementos vazados. Na primeira proposta (Fig. 381) se utiliza do cobogó e na segunda repete o elemento (Fig. 382) e usa brises em um dos volumes acrescidos (Fig. 383).



Isay^[165] e Martinez Flores^[166] acreditam no rigor geométrico para configuração formal como uma garantia da harmonia estética, mas buscam uma arquitetura que estimule a percepção e enriqueça a experiência no edifício. Ambos falam pouco sobre referências diretas, acreditam que as experiências da vida constroem inconscientemente o olhar arquitetônico, como propõe Martinez Flores em sua obra intitulada *Arquitetura*, uma colagem com imagem de coisas de diversa natureza que fazem parte da sua trajetória de vida (Fig. 384). Para ambos, a arquitetura não se associa a uma rígida idéia de identidade brasileira, ou qualquer outra nacionalidade, mas referências do cotidiano, contexto no qual estamos inseridos e experiências. Nesse sentido, apesar de chegarem a resultados diferentes, muitos argumentos usados por Isay parecem se remeter à fala de Martinez Flores.

[165] C.f. “Arquitetura se define na experiência” (WEINFELD In PISA, 2008).

[166] C.f. “A estética se define pela lógica. (...) Minha arquitetura é feita de sensações e as sensações talvez sejam o verdadeiro luxo” (MARTINEZ Flores, 2001).

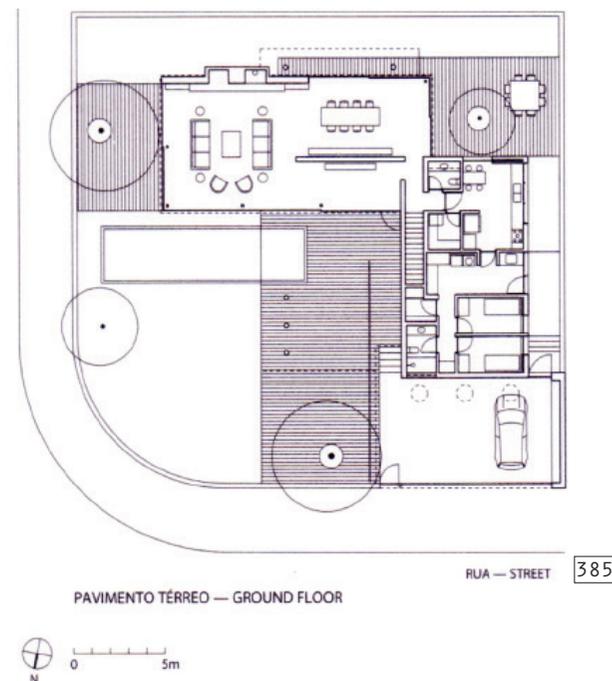
[167] Fala de Isay Weinfeld na apresentação do projeto do MIS/RJ para o júri. Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/diller-scofidio-renfro-concurso-nova-10-12-2009.html>. (Acesso em 02/07/2012).

2.5.2. RELAÇÃO COM O CONTEXTO

“O edital pede monumento, mas minha arquitetura não grita. Fala baixo” (WEINFELD, 2009, s.p.)^[167].

Em toda a sua obra, a relação entre projeto e o contexto se dá a partir de um aproveitamento de visuais interessantes, da negação da relação com a rua através do uso de fachadas cegas (Fig. 386), da abertura para o interior do lote (Fig. 390) e do uso da distribuição do edifício para definir as áreas livres do projeto (Fig. 385). No entanto, o terreno destinado ao novo MIS/RJ cria uma contradição tanto pela relação entre dimensão do terreno e o extenso programa, que dificulta o uso de áreas livres e uma maior liberdade na configuração do volume, quanto pela sua posição em frente à praia de Copacabana que sugere uma maior abertura na sua fachada frontal. Outra dificuldade encontrada pelo arquiteto foi quanto à proposta do concurso em si de criar um edifício que se torne um ícone para a cidade em contraposição a sua postura de buscar uma arquitetura mais neutra, silenciosa.

O arquiteto apresentou duas propostas muito semelhantes, na realidade a segunda se mostra como uma revisão e evolução da primeira. Ambas usam os mesmos argumentos, modificando alguns detalhes. A intenção formal do projeto em relação ao contexto parte da intenção de fazer um contraponto com a tipologia do entorno,



387

388

389

391

FIGURA 384: ARQUITETURA DE AURÉLIO MARTINEZ FLORES

FONTE: AURÉLIO MARTINEZ FLORES: ARQUITETURA. SÃO PAULO: BEI COMUNICAÇÃO, 2002. P. 16

FIGURA 385: PLANTA BAIXA, CASA PINHEIROS (2003)

FONTE: [HTTP://WWW.ISAYWEINFELD.COM/](http://www.isayweinfeld.com/)

FIGURA 386: FACHADA DO LOTE DO CLUBE CHOCOLATE (2003)

FIGURA 390: ÁREA LIVRE NO INTERIOR DO LOTE DO CLUBE CHOCOLATE (2003)

FONTE: BARRENESH, RAUL A. ISAY WEINFELD. SÃO PAULO: BEI COMUNICAÇÃO, 2008. P. 28

FIGURAS 387, 388, 389: CROQUIS DO AUTOR, PRIMEIRO PROJETO

FIGURAS 391 E 392: VOLUME NO CONTEXTO E A PAISAGEM NO PROJETO, PRIMEIRO PROJETO

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ



caracterizada por edifícios verticalizados e colados nas divisas. O autor propõe um objeto configurado por blocos horizontais, criando um contraste com a dominância vertical, desloca os blocos que o configuram da lateral do terreno e usa um gabarito mais baixo do que o dos edifícios do entorno (Fig. 387 e 391). Retomando estratégias próprias, utiliza um volume predominantemente fechado para o térreo e, na impossibilidade de criar um espaço interno aberto, estabelece um vão de ligação com a rua paralela e desloca a área aberta para a cobertura de um dos blocos (Fig. 388 e 392). Essa atitude possibilita que os ventos do mar atravessem o edifício e cria um mirante.

Os acessos ao edifício foram separados em acesso de público, que acontece na fachada principal onde se situam a entrada propriamente, e equipamentos de maior uso como conveniências voltadas para o calçadão e de serviço, pela rua de menor movimento ao fundo do terreno (Figs. 393 e 394). Apesar do terreno só estar colado em um dos limites é abordado a partir de uma relação frente e fundo, como diversas propostas. Neste caso, nem mesmo o desenho das fachadas lateral e do fundo foram apresentadas. O deslocamento do edifício de seus limites também busca uma inversão da situação natural do terreno, com duas esquinas, para o tratamento de um edifício solto e centralizado no lote. No térreo, o uso do vidro nas áreas de acesso ao público cria a impressão do bloco superior estar solto acima de um vazio, acentuado pelo deslocamento do bloco superior que cria uma cobertura de proteção para esta área (Fig. 395). O uso de um vidro fosco, no entanto, cria uma separação entre interior e exterior, cerceando uma natural continuidade.

A praça suspensa se configura como um grande vazio comprimido entre os pesados blocos fechados, um volume vazado no sentido frente/fundo que oferece uma visão panorâmica da praia, livre de qualquer tratamento



PRIMEIRA PROPOSTA

FIGURA 393: CROQUI DO AUTOR

FIGURA 394: PLANTA BAIXA DO TÉRREO

FIGURA 395: IMAGEM DO VOLUME DO ÂNGULO DO OBSERVADOR.

FIGURA 396: IMAGEM DA PRAÇA SUSPENSA.

SEGUNDA PROPOSTA

FIGURA 397: PLANTA BAIXA DO TÉRREO.

FIGURA 398: IMAGEM DO VOLUME NO CONTEXTO.

FIGURA 399: IMAGEM DO ACESSO AO EDIFÍCIO.

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

que aproxime suas grandes dimensões da escala humana (Fig. 396). Os percursos, tão bem elaborados na obra de Isay, perdem a força neste projeto, estando a sua maior parte confinada ao fundo do edifício, excetuando-se as escadas de acesso aos terraços que permitem uma visibilidade da paisagem e um percurso descontínuo. As estratégias de enquadramento e continuidade visual entre espaços, o cuidado com a *promenade* em relação ao diálogo entre interior e exterior, ficam prejudicadas pela falta de direcionamento e especificidade em relação à paisagem e pelas grandes proporções de espaços internos e circulações.

A interpretação de ícone, feita pelo autor, se refere à noção de monumento e de grandiosidade do edifício, abordada através da ampliação da escala do objeto. Desse modo, alguns pavimentos foram agrupados e tratados como um bloco único, formalmente, a fim de acentuar

397



essa percepção através da visibilidade exterior. Em cada bloco foi aplicada uma materialidade única ressaltando a leitura clara do volume, sua relação com os demais blocos e sua estratégia formal. Por outro lado, esse recurso gerou também a percepção óbvia da paisagem a partir do espaço interno, semelhante a partir de qualquer ponto de vista. O caráter sensível da obra se dissipa na escala ampliada do edifício. O caráter fechado da obra dificulta a interação entre o espaço público da rua e o interior do edifício, além de se afastar da própria cultura do Rio de Janeiro de privilegiar o espaço aberto.

A segunda proposta para o MIS/RJ, apesar de muito semelhante em seu partido e configuração formal, apresenta alguns aperfeiçoamentos. O edifício mantém as diferentes entradas de pedestres e serviço, mas aborda o pavimento térreo como um espaço de ligação através de um acesso semipúblico e controlado à rua paralela à

Avenida Atlântica que intensifica o fluxo e abre seu espaço privado. O uso de um vidro translúcido ajuda a aproximar os dois universos, incentivando uma interação entre o pedestre e os acontecimentos no edifício e vice-versa, além de valorizar a visão da praia^[168].

A grande praça suspensa permanece tal qual no projeto anterior (Fig.401 e 402), mas a reconfiguração do volume em um maior número de blocos e deslocamentos gera variedade de áreas livres nos vazios das coberturas dos blocos deslocados e maior dispersão (Fig. 400). Apesar do edifício ainda manter um caráter bastante fechado em relação ao contexto que se insere, ponto questionado pelo júri, esses recursos possibilitaram a elaboração de percursos ricos e a valorização da paisagem^[169]. Os elementos verticais externos foram deslocados para as duas fachadas laterais obrigando o visitante a percorrer o edifício de uma extremidade à outra. Esse circuito cria descontinuidades entre o percurso no espaço fechado seguido pelo espaço aberto, além dos elementos vazados serem variáveis e permitirem experiências diferentes em cada pavimento.



FIGURA 400: VISTA DO NÍVEL DO OBSERVADOR
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

[168] C.f. “Reforçando a idéia da calçada como ponto de encontro para habitantes, artistas e visitantes, no nível do térreo há três funções de interesse público”. (WEINFELD, 2009, s.p.) Memorial do projeto para o Museu da Imagem e do Som.

[169] C.f. “Há um percurso lúdico através de escadas metálicas externas que, com desenhos e acabamentos diferentes, evidenciam a ligação entre os volumes e servem de mirantes para o visitante que por elas transita. Reforçando a idéia da calçada como ponto de encontro para habitantes, artistas e visitantes, no nível do térreo há três funções de interesse público”. (WEINFELD, 2009, s.p.) Memorial do projeto para o Museu da Imagem e do Som.

2.5.3. ESTRATÉGIA FORMAL

FIGURA 401: TERRAÇO SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ

FIGURA 402: PRAÇA SUSPensa SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ

FIGURA 403: VISTA FRONTAL DA PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ

FIGURA 404: VISTA FRONTAL DA SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

401



403

Apesar da evolução do projeto, Isay evidencia pouca intimidade com o cotidiano da cidade, explícitos na sua fala durante a apresentação do projeto, “Não sei explicar a vigência da linguagem na Avenida Atlântica” (WEINFELD, 2009, s.p)^[170]. Mesmo que afirme constantemente que o projeto e seu caráter têm origem no desejo do cliente, os projetos apresentados para o MIS/RJ se configuram flexibilizações da sua metodologia particular.

A obra de Isay, apesar de bastante variada quanto às tipologias, partidos, funcionalidade, materialidade e mesmo natureza de suas obras, não apresenta inflexões, mantém o mesmo método de elaboração da forma que lhe dão uma certa identidade. Seu modo de aproximação do projeto agrega um rigoroso estudo geométrico à estrutura do percurso para propor aberturas e uma materialidade que proporcionem experiências sensíveis e evidenciem as relações de contraste entre os volumes esclarecendo a leitura da idéia contida na estrutura formal. O caso do projeto para o MIS/RJ é uma continuidade da aplicação do seu processo, não há inflexão.

As duas propostas apresentadas por este arquiteto contém similaridades na sua configuração formal, ambas trabalham com o agrupamento vertical de blocos horizontais organizados pela mesma malha geométrica, segundo uma relação de contraste entre os blocos quanto ao caráter fechado/aberto e a sua materialidade. Essa relação de contraste e o posicionamento dos blocos desalinhados entre si esclarece a opção do autor em deslizar os blocos para criar uma variedade espacial, além de terraços e espaços cobertos nos vazios gerados. As propostas apresentam divergências, porém, na sua organização interna e forma de dispor a circulação vertical e horizontal que possibilitam experiências sensoriais diferentes, tanto pela materialidade aplicada quanto pela visibilidade do contexto.

[170] C.f. Citado em GRUNOW, Evelise. Dois dias e uma noite. In Revista Projeto Design, n. 356, out/2009. Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/diller-scofidio-renfro-concurso-nova-10-12-2009.html>. (Acesso em 21/10/2012).

Nos dois projetos a relação entre objeto e limite de intervenção pode ser notada na observação dos cortes e vistas do projeto. Os blocos alternam afastamentos e alinhamentos com o limite, que proporcionam a idéia de movimento e expansão do plano bidimensional e variedade. Também se nota o tratamento pictórico associado à escolha da materialidade que estabelece polos, criando uma relação de contraste. Assim como na obra concreta de Sacilotto (1924 – 2003, Fig. 405), o desenho das fachadas de Isay (Fig.406) se compõe de tiras desencontradas que são reguladas por uma malha e se destacam pelas diferentes cores/materiais aplicados, invertendo-se o eixo da composição de vertical para horizontal.

Nos dois curtos memoriais elaborados pelo autor para as propostas do MIS/RJ a justificativa da proposição formal se fixam no fato do edifício proposto criar contraste pela sua forte horizontalidade, além de esclarecer o cumprimento da legislação^[171]. Essa postura de não elucidar os seus projetos é recorrente e se reflete também na escassa exposição de desenhos esquemáticos, croquis ou esquemas gráficos que elucidem aspectos do projeto e seu processo. Somente no memorial para a primeira proposta são apresentados alguns croquis que justificam o partido em relação à distribuição de fluxos, materialidade e a ventos, sem contudo uma justificção.



FIGURA 405: LUIZ SACILOTTO, VIBRAÇÕES VERTICAIS, (1952)

FONTE: [HTTP://WWW.WIKIART.ORG/EN/LUIS-SACILOTTO/VIBRA-ES-VERTICAIS-1952](http://www.wikiart.org/en/LUIS-SACILOTTO/VIBRA-ES-VERTICAIS-1952)

FIGURA 406: VISTA FRONTAL DA SEGUNDA PROPOSTA DO MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

O segundo memorial é puramente descritivo, apresenta brevemente a idéia do projeto^[172], destaca as mudanças em relação à primeira proposta e descreve a distribuição do programa. Todos os desenhos apresentados, entre plantas, cortes e perspectivas elucidam o projeto como resultado.

Na primeira proposta, o tratamento diferenciado da materialidade entre os blocos, além de acentuar fatores compositivos, elucida a forma de organizar o programa e a intenção do autor de criar grandes setores entre os espaços vazios que intercalam os blocos. O volume parte de três grandes blocos: o bloco enterrado abriga estacionamento e o auditório; o bloco intermediário,



^[171] C.f. “O edifício se destaca de seus edifícios vizinhos pela sua altura reduzida e forte horizontalidade, em nítido contraste com os volumes marcados e verticalidade do entorno. A ocupação típica da orla de Copacabana - sem recuo entre edifícios - bloqueia a ventos predominantes sopram do mar. a nova legislação para o edifício já tenta minimizar esse problema ao exigir os afastamentos laterais. O edifício proposto permite a circulação ampla vento para, para além dos afastamentos e sua altura reduzida - assim cumpra a preocupação de secretaria do meio ambiente, de não criar sombra da praia - também possui um andar aberto, que serve como uma praça elevada”. (WEINFELD, 2009, s.p.) Memorial do projeto para o Museu da Imagem e do Som.

^[172] C.f. “Sobre um térreo transpassado por uma ruela interna que liga a Avenida Atlântica à rua Aires Saldanha, se implanta o edifício composto por 5 volumes que abrigam as funções do museu, agrupadas conforme afinidades de uso e fluxo de público. cada volume tem um invólucro diferente que atende às necessidades de controle de luz das respectivas funções internas”. (WEINFELD, 2009, s.p.) Memorial do projeto para o Museu da Imagem e do Som.

407

408

409

FIGURA 407: MIS/RJ, CROQUI COM ESQUEMA DE FLUXOS
FIGURA 408: MIS/RJ, CROQUI COM ESQUEMA FORMAL
FIGURA 409: MIS/RJ, CORTE LONGITUDINAL
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

fechado abriga as exposições permanentes e áreas de projeção e o bloco mais alto, envolvido por cobogó abriga as exposições temporárias, área de administração e ensino (Fig. 408). As funções são agrupadas pela afinidade de uso e pela necessidade de controle da luz, possibilitando que seja usado o mesmo tipo de material de fechamento em toda a extensão de cada volume (WEINFELD, 2009, s.p.)^[174]. Para facilitar a leitura do volume, os blocos são intercalados com o vazio que se forma com a praça suspensa e com o fechamento de todo pavimento térreo com vidro, que o desmaterializa.

A definição dos fluxos tem como objetivo facilitar o acesso às áreas de maior interesse público: áreas de exposição e auditórios, localizados em pavimentos imediatamente acima e abaixo do acesso e podem ter acesso de forma independente pelas escadas de uso público. Quatro escadas fazem o sistema de circulação vertical do edifício, além dos elevadores. A maior delas, que dá acesso às áreas de exposição permanente, é um elemento linear contínuo que recebe um pergolado na sua cobertura para minimizar o fato de ser fechada nas duas laterais (Fig. 409). Essa estratégia é recorrente na

[174] C.f. “O programa é dividido em zonas primárias que abrigam áreas agrupadas de acordo com as necessidades de controle iluminação, afinidade de uso entre si e fluxo de público”. Memorial do projeto para o Museu da Imagem e do Som.

obra de Isay, como na casa Inglaterra (2000, Fig. 411) onde a materialidade é aplicada de forma invertida. No entanto, a extensão linear tende a se tornar monótona. A escada subsequente, dá acesso à praça suspensa e se abre pra paisagem, posicionada frontalmente a ela. A terceira dá acesso às áreas de exposição temporária acima da praça e se comporta como um elemento compositivo de destaque na fachada, pelo seu formato escultórico (helicoidal), pelo fato de ser um elemento destacado no vazio e pelo uso da cor forte (Fig. 412). A última dá acesso ao subsolo.

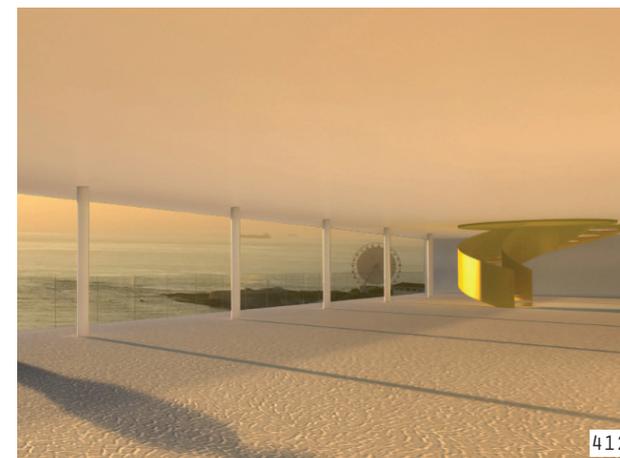
Apesar da negação do autor quanto ao uso de referências projetuais arquitetônicas, algumas relações podem ser estabelecidas com outras obras de arquitetos conhecidos e admirados por Isay. A primeira é uma aproximação da configuração formal e distribuição programática com o projeto do Museu de Arte Contemporânea de Nova York do escritório SANAA. O projeto se configura por blocos horizontais sobrepostos verticalmente de forma desalinhada (Fig. 413), criando áreas livres usadas como terraço (Fig. 415) e aberturas para iluminação zenital, como no projeto de Isay. No entanto, todos os seus blocos recebem um tratamento único, uma superfície branca revestida por uma trama metálica (Fig. 416) que cria efeitos de luz e sombra no interior e revela as aberturas. Seu caráter, dado pela materialidade, tem expressão minimalista, busca uma neutralidade.

O programa, bastante semelhante, apresenta a mesma lógica de distribuição, aproxima as áreas de grande público do acesso, localizando o auditório no subsolo e áreas de exposição imediatamente acima e as áreas de administração, ensino nos pavimentos mais altos. A configuração do lote, entre divisas, dificulta um desalinhamento lateral, possível somente nos pavimentos

410



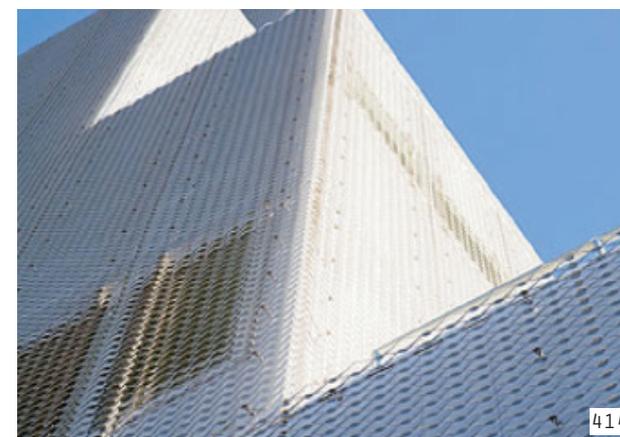
411



412



413



414



415

FIGURA 410: ESCADA DE ACESSO ÀS ÁREAS DE EXPOSIÇÃO PERMANENTE DA PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ

FIGURA 411: CIRCULAÇÃO NA CASA INGLATERRA

FIGURA 412: ESCADA DE ACESSO ÀS ÁREAS DE EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA DA PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

FIGURA 413: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NOVA YORK (2007), VISTA FRONTAL.

FIGURA 414: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NOVA YORK (2007), DETALHE DA TELA METÁLICA.

FIGURA 415: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NOVA YORK (2007), VISTA DE UM TERRAÇO

FONTE: [HTTP://WWW.ARCHDAILY.COM/70822/NEW-ART-MUSEUM-SANAA/](http://www.archdaily.com/70822/new-art-museum-sanaa/).

416

FIGURA 416 : - CORTE DA PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ | FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

417

FIGURA 417 : - CORTE DA SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ | FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

mais altos. Outra divergência entre os projetos é a postura frente ao contexto. No projeto de Isay, o edifício cria um contraste por marcar uma direção oposta da dominante, enfatizada pelo grande porte dos blocos. Na proposta do SANAA, cada pavimento configura um bloco, que pode ser percebido separadamente. Os grupamentos dos volumes não se relacionam às suas funções, mas buscam se aproximar da escala dos edifícios do entorno^[167] e minimizar o impacto visual.

Na segunda proposta, o edifício cresce em altura e recebe mais um bloco, correspondente a área de exposição temporária, deslocada para o pavimento imediatamente acima do térreo por receber maior público. Acima deste bloco, mantem-se o bloco de exposições permanentes, que recebe um terraço no vazio criado pelo seu recuo em relação ao bloco inferior. Na praça suspensa, a escada escultural fica mais modesta, deslocada para extremidade e dá lugar a um bloco circular de projeção multidirecional que cria um efeito compositivo de contraste (Figs. 416 e 417) e dinamiza seu uso. No terraço, além do restaurante, se insere, nesta proposta, o piano bar com um espelho d'água que busca criar uma continuidade visual com o mar (Figs. 418 e 419). As demais áreas do programa são mantidas.

A mudança mais significativa entre as duas propostas se relaciona à distribuição dos espaços internos e, principalmente, os elementos de circulação vertical. O reposicionamento da caixa de elevadores e escada de emergência para a extremidade do edifício gerou

^[167] C.f. “O contexto local, Lower Manhattan, com seus blocos quadrados e edifícios, pode ser considerada como ponto de partida para a imagem Museu: ele responde as caixas ao redor, e empilhá-los um em cima do outro em vários tamanhos e alturas”. New Art Museum / SANAA”. ArchDaily. Disponível em <http://www.archdaily.com/?p=70822>. (Acesso em 23/06/2013).



uma maior flexibilidade na distribuição dos ambientes que puderam se concentrar no centro dos pavimentos, deslocando as áreas de circulação para a fachada principal (Fig. 423) e os elementos de circulação vertical para o exterior dos blocos (Fig. 424), criando circulações literalmente abertas (Fig. 422). Somente a escada de acesso à praça suspensa se manteve fechada, criando um contraste visual entre o percurso fechado e sua chegada ao espaço aberto (Fig.420 e 421), que a justifica. Além de obrigar o visitante a percorrer e perceber o edifício como um todo, o afastamento das áreas de uso da fachada, deixa-as livre para que possa ser aplicado um elemento vazado que permita a entrada de luz, mesmo que o pavimento abrigue áreas que precisam ser escuras, como na sala de exposições temporárias, arquivos, biblioteca e midiateca.

Outra relação possível a respeito das referências projetuais é o alinhamento do método projetual usado na segunda proposta de Isay para o MIS/RJ com o método usado por Aurélio Martinez Flores no *Edifício*



419

421

422



423

424



FIGURA 418 : SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ, PRAÇA SUSPensa
FIGURA 419 : SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ, TERRAÇO
FIGURA 420 : SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ, ESCADA DE ACESSO A PRAÇA SUSPensa
FIGURA 421 : SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ, CIRCULAÇÃO 1º PAVIMENTO
FIGURA 422 : SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ, CIRCULAÇÃO 5º PAVIMENTO
FIGURA 423 : SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ, PLANTA BAIXA 5º PAVIMENTO
FIGURA 424 : SEGUNDA PROPOSTA PARA O MIS/RJ, CORTE LONGITUDINAL
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

Moreira Salles – Unibanco. Assim como o projeto do MIS/RJ, o projeto de Martinez Flores se compõe de um grupamento vertical de blocos horizontais, apesar do caráter das aberturas e materiais ser bastante divergente, como também a configuração do lote e contexto urbano (Fig. 425). Ambos usam os deslocamentos para criar aberturas de iluminação zenital e estabelecem a modulação a partir da largura da caixa de escada e elevadores, configurada de maneira muito semelhante. Esse módulo base também corresponde à largura das circulações que define volumes e elementos (Fig. 426) a partir de múltiplos e submódulos. A organização também concentra as circulações verticais nas extremidades deixando o centro do pavimento livre para organizar as áreas de uso. Enquanto Martinez Flores busca criar um caráter unitário e neutro para seu projeto, Isay cria contrastes materiais entre as partes que permitem a entrada da luz e a visibilidade do exterior nessa segunda proposta, retomando sua recorrente estratégia.

A escala do projeto do MIS/RJ e a característica intrínseca do programa, de se compor por ambientes de grandes proporções e com diferentes necessidades de iluminação, dificulta a aplicação de estratégias características da obra do autor como a sequencialidade e contrastes de continuidade e descontinuidade visual, dentro do repertório formal do autor. O partido de separar o programa em blocos herméticos dissocia espaço e tempo e se refere aos aspectos programáticos, é também a sua espacialização a partir de uma forma

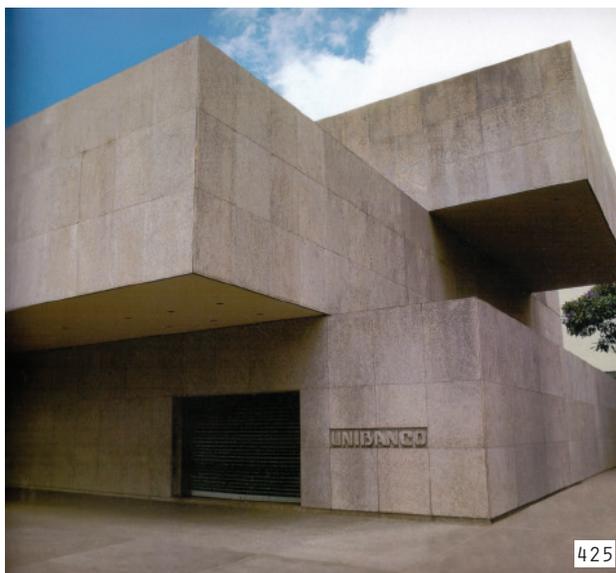


FIGURA 425 : EDIFÍCIO MOREIRA SALLES (S.D.), VISTA EXTERNA
 FIGURA 426 : PLANTA COM A MODULAÇÃO
 FONTE: AURÉLIO MARTINEZ FLORES: ARQUITETURA. SÃO PAULO: BEI COMUNICAÇÃO, 2002. P. 93; DESENHO DA AUTORA.

pré-estabelecida que se relaciona ao contexto urbano edificado particularmente e à sua abordagem pessoal.

A acentuação da escala demanda o uso de grandes elementos compositivos, que, propositalmente, se distanciam da escala humana para criar impacto visual. Os grandes volumes se fazem ler dessa forma como “caixas”, forçando ao máximo a eliminação de aberturas em sua superfície que levem a reconstrução da leitura de sua escala humana ocultada, o que justifica o tratamento da materialidade com superfícies tratadas igualmente em toda a sua extensão, seja pela alvenaria ou por peles aplicadas sobre os panos de vidro.

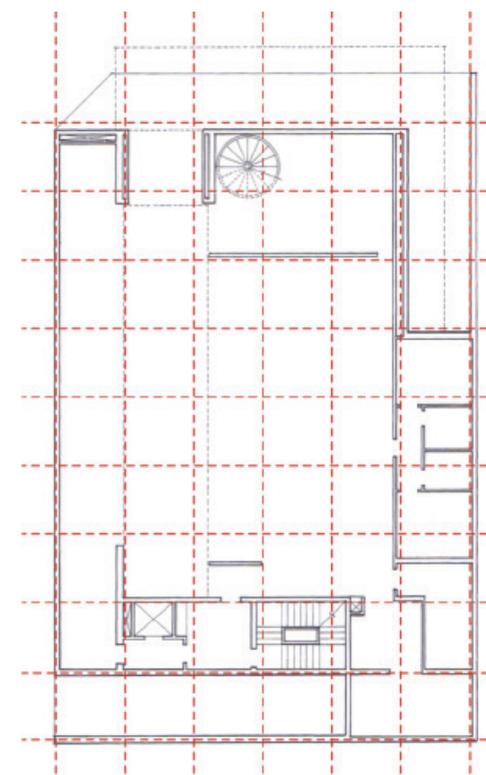




FIGURA 428: LATERAL E FUNDO DO MIS/RJ | FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

* * *

O objetivo primeiro do concurso, pensar um edifício como ícone, segue na mão inversa dos princípios de Isay que busca, sem inflexões na sua trajetória, uma arquitetura neutra, rigorosamente harmoniosa e acima de tudo silenciosa e atemporal. Ambos os parâmetros sugerem uma linguagem abstrata e não representativa, que se mantenha no tempo pela validade de sua estrutura formal e não de um simbolismo subjetivo que pode, no passar do tempo, perder seu significado. O edifício se faz notar no contexto em que se insere (Fig. 426), mas não se justifica na problemática proposta pelo concurso, especialmente quanto à representatividade da “identidade carioca”, sugerida pelo edital. Essa impertinência, apontada também pelo júri, se deve não só às suas características formais, como principalmente, à falta de um posicionamento do autor em relação ao lugar, que se reflete nas relações estabelecidas com as dinâmicas do entorno e na linguagem formal.

A sua interpretação do ícone como um monumento levou a configuração de um volume que, para alcançar esse *status* dentro do seu universo projetual de elementos puros e proporções matemáticas, teria necessariamente que se destacar em escala, compensando a simplicidade de sua configuração formal. Essa postura se mostra em alguns de seus projetos comerciais, no entanto, a escala do projeto do MIS/RJ foge à sua experiência mais frequente em programas de menor porte, ou edifícios multifamiliares e comerciais, que não tem como meta se configurar como ícone.

2.6. BRASIL ARQUITETURA

É tampouco pretensão dizer que o arquiteto ‘desenha’ o mundo. O mundinho ou o mundão, não importa. O espaço envolvente é sempre um pedaço de mundo (FERRAZ, 2011, p. 34).

A obra do escritório Brasil Arquitetura se concentra, principalmente, em projetos de revitalização que envolvem sítios históricos, temáticas culturais e residenciais que resultam em objetos arquitetônicos bastante divergentes. A variedade linguística de seus projetos é resultado de uma abordagem projetual que parte das diversas situações que envolvem os projetos. Um olhar que considera as preexistências, o lugar e pretende estabelecer um diálogo. Essa relação se pauta na questão identitária do objeto arquitetônico e na resignificação de elementos tradicionais da arquitetura brasileira. A produção deste escritório tem como foco a comunicação com o coletivo e o sentido de pertinência do objeto arquitetônico na sua realidade sociocultural a partir do uso de elementos e posturas plásticas que ressaltem suas características nacionais e populares.

Essa atitude se associa à profunda ligação entre seus sócios, Marcelo Ferraz (1955)^[175], Francisco Fanucci (1952)^[176] e Lina Bo Bardi (1915 – 1992)^[177] com quem tiveram uma longa e significativa experiência profissional e compartilham certas posturas frente ao projeto. É especialmente significativo para a obra deste escritório, o conceito de Lina (1990, p. 104) de *presente histórico*, que se apoia na ideia de que as proposições do presente devem carregar, em si, a sua história, sem reproduzi-la. A história adequada à realidade que se apresenta e à noção de que o projeto carrega em si a *existência* (ARGAN, 1993), não se limita à composição e é capaz de transformar o lugar e sua dinâmica. Esse alinhamento é evidenciado tanto no discurso explícito em entrevistas e textos publicados por Marcelo Ferraz, como na materialização das obras do escritório. Pode ser notado

[175] Arquiteto mineiro formado pela FAU-USP em 1978.

[176] Arquiteto mineiro formado pela FAU-USP em 1979.

[177] Arquiteta ítalo-brasileira formada na Universidade de Roma na década de trinta que se estabelece em São Paulo em 1946.

na postura em relação ao contexto ou na aplicação de elementos característicos da produção de Lina e da arquitetura vernacular.

As escolhas projetuais do escritório se mostram como um resultado de suas experiências. Agregam em suas propostas: a valorização dos elementos históricos; a organização funcional da setorização; a prevalência da espacialidade e necessidades usuais em relação à concepção estrutural e à composição formal do edifício; a ressignificação de elementos da arquitetura colonial brasileira e certos posicionamentos alinhados à produção contemporânea da arquitetura. São posturas que se relacionam à experiência profissional, à formação na FAU-USP e à origem mineira de ambo e evidenciam uma dualidade, sempre presente, em suas obras. Esse aspecto se manifesta de forma material, temporal ou plástica. Uma produção que se pretende contemporânea, sem negar as suas origens, a nacionalidade e a especificidade física e contextual.

A busca pelo diálogo com o contexto demanda o olhar para referências culturais, o conjunto edificado, sua morfologia e materialidade. Os autores não têm como objetivo estabelecer uma relação absoluta de mimese, mas, de fato, inserir na sua obra elementos significativos que mantenham comunicação com o coletivo. O diálogo franco e direto através da rápida associação entre o objeto e a memória popular, resulta, muitas vezes, em interpretações imagéticas e figurativas de certos

referenciais. Muitas das questões apresentadas são evidenciadas na proposta para o MIS/RJ, especialmente o seu caráter ambíguo em relação ao contexto urbano e natural e a influência de Lina Bo Bardi contida no projeto do *Serviço Social do Comércio (SESC) Pompéia*, usado como referência de projeto e justificativa para certas estratégias aplicadas na proposta do MIS/RJ, quando questionadas pelo júri do concurso. Apesar das aproximações entre as obras, as divergências evidenciam a postura projetual do escritório.

2.6.1. CONSTRUÇÃO DA ABORDAGEM PROJETUAL

A cada novo projeto, reafirmamos nossa crença de que a arquitetura, ou melhor, a ação arquitetônica, tem uma enorme capacidade de força e transformação. Mesmo quando pontual, ela altera a realidade e irradia seus efeitos, sejam eles benéficos ou nocivos
(FERRAZ, 2011, p. 31).

O período de formação dos arquitetos, que compõem o escritório Brasil Arquitetura, corresponde à segunda metade da década de 1970, momento em que a produção brutalista paulista se encontra consolidada e difundida em suas escolas. Mesmo que sua obra não se enquadre especificamente nessa produção, a formação de ambos na FAU-USP e suas experiências profissionais com arquitetos como Joaquim Guedes (1932–2008)^[178], Abrahão Sanovicz (1933– 999)^[179], Júlio Roberto Katinsky (1932)^[180] e Lina

^[178] Arquiteto paulista formado pela FAU-USP em 1964, onde também atuou como docente, que mantinha alinhamentos com a arquitetura brutalista paulista.

^[179] Arquiteto e designer de mobiliário paulista formado pela FAU-USP em 1959, onde também atuou como docente, que defende a racionalização da arquitetura. Sua obra apresenta alinhamentos tanto com a corrente moderna quanto brutalista.

^[180] Arquiteto paulista formado pela FAU-USP em 1957, onde também atuou como docente, que mantinha alinhamentos com a arquitetura brutalista paulista e moderna carioca.

Bo Bardi (1915 – 1992), explicam a ênfase dada em seus projetos ao caráter funcional e construtivo da obra, a busca pela clareza na solução estrutural, e o frequente uso de volumes prismáticos, ainda que o partido dominante em suas obras não seja o monobloco e a materialidade em suas obras não se componha sempre em materiais em seu estado bruto.

Ao mesmo tempo em que a arquitetura brutalista se fundava na racionalidade aplicada à distribuição de usos, no aspecto construtivo do edifício e em uma relação de contraste (da linguagem formal) com entorno, se difundia também uma arquitetura, dita *regionalista*, que buscava estabelecer laços com o contexto, não somente físico, mas cultural também. O esvaziamento do discurso universalizante, o baixo desenvolvimento tecnológico e a valorização do caráter específico e cotidiano evidenciam uma produção contemporânea que toma como partido a linguagem e a técnica construtiva cultivada pela tradição. Uma arquitetura que busca ser funcionalista na medida em que adapta o partido do edifício, seus elementos e sistema construtivo aos condicionantes locais e situacionais e pretende ser um *fato tectônico* (FRAMPTON, 1980) que se baseia na ideia de *modificação* do lugar (GREGOTTI, 1985), considerando as suas preexistências^[181].

Permeada entre essas duas correntes se situa a obra de Lina, figura fundamental na obra deste escritório pelos anos de trabalho conjunto^[182]. A arquiteta percorre

os dois extremos, desde uma arquitetura puramente abstrata e funcional até projetos que utilizam técnicas construtivas como a taipa e formas derivadas do modo de organização de culturas rurais, ainda que seu desenho evidencie princípios abstratos que diferenciam a sua produção da arquitetura dita *regionalista*. Nesse ponto, sua obra ultrapassa o caráter mimético e simplório de grande parte das manifestações alinhadas^[183]. Não pretende replicar a realidade existente, mas reinterpretar, abrindo-a às possibilidades de transformação. Sua obra se alinha, segundo Montaner (2002) a uma ideia de *realismo* que considera a existência, portanto, humanista. Uma postura que considera o racionalismo, mas também admira a cultura vernacular, artesanal, produto do homem comum.

Na obra de Lina, a aplicação de referências tradicionais se dá de forma integral, se insere no ato de fazer o edifício. Está contido no detalhamento artesanal, na resignificação de elementos, não é uma mera eleição de elementos a serem aplicados. Sua produção se diferencia de uma postura dita pós-moderna, estabelece relações miméticas que não se reduzem na criação de uma imagem e são combinadas com intervenções que criam contraste por abordar a dualidade entre o novo e o antigo. Esse fato se explica no seu modo de conceituar e construir o objeto arquitetônico a partir de questões que lhes são inerentes, como o meio, a tectônica, o programa, vistos como ponto de partida e chegada. Ideia, lugar, objeto e sua materialização estão contidos um no outro.

[181] A corrente regionalista foi mais profundamente abordada no item relativo à obra de Bernardes e Jacobsen.

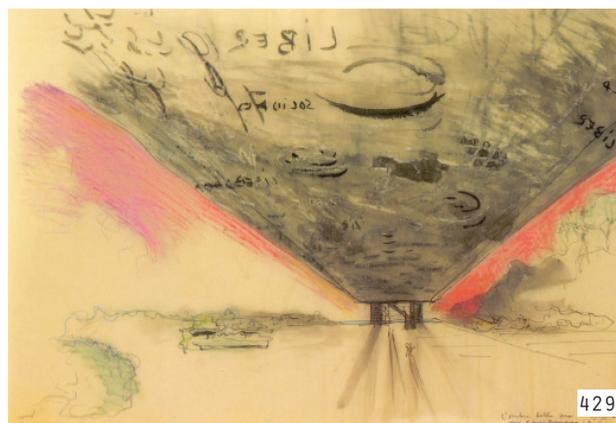
[182] Marcelo Ferraz trabalha como estagiário e posteriormente arquiteto colaborador de Lina de 1977 até 1992, algumas vezes com a colaboração conjunta de Francisco Fanucci.

[183] C.f. "Isto quer dizer que não queremos aconselhar aos novos arquitetos o regionalismo, no velho sentido nacional, político e retórico. (...) O passado não se repete e querer resolver os problemas do presente com meios das épocas passadas é um anacronismo" (BO BARDI, 1958, s.p.) In OLIVEIRA, Olivia. . N. 23/24. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002. pp. 213.



Todos os elementos de composição, desde a estrutura à esquadria, participam plasticamente no objeto para a leitura da ideia, constituída por racionalidade e tradição.

Exemplo do seu olhar racionalista é o projeto do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP, 1957), um projeto que sobrepõe volume e estrutura de forma indissociável (Fig. 428), a forma se explica na estrutura e a estrutura configura a forma. Esse olhar racionalista, no entanto, é tomado dentro da realidade, de uma posição também política e social, além de funcional ou idealista puramente. Esse projeto tem como objetivo primeiro criar um espaço para a coletividade^[184] (BO BARDI, 1967), o que justifica a separação de seu volume em um elemento suspenso e outro enterrado com vistas a estabelecer um espaço para manifestações públicas e uso cotidiano no amplo vão livre gerado (Fig. 429). A resolução estrutural, objetiva e clara em seus elementos de grandes proporções, gera uma simplicidade formal facilmente compreendida. O edifício



se torna um monumento não somente pela grandiosidade em dimensões, mas especificamente pelo seu alcance coletivo (Fig. 430), se alinha à ideia da arquitetura como função social (BO BARDI, 1967).

Para Lina, a arquitetura deve nascer da própria realidade da qual faz parte, da “poesia íntima da terra brasileira (...) arquitetura do pau a pique do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos da floresta, do homem do sertão” (BO BARDI, 1951, p. 03). Uma arquitetura que nasce de suas raízes culturais, do saber comum, de hábitos e, por isso, se faz compreender e pode ser dita, coletiva. Projeto que nasce do entendimento do cotidiano e suas atividades para propor e organizar seu programa em um volume que traz entranhado em si, através da lógica tectônica, a sua cultura, os seus propósitos. Ainda que a configuração da forma seja fundamentada na modernidade (BO BARDI, 1958, p. 89), ela não é tomada como um condicionante primeiro. Da mesma maneira, a



FIGURA 428: MASP (1957)

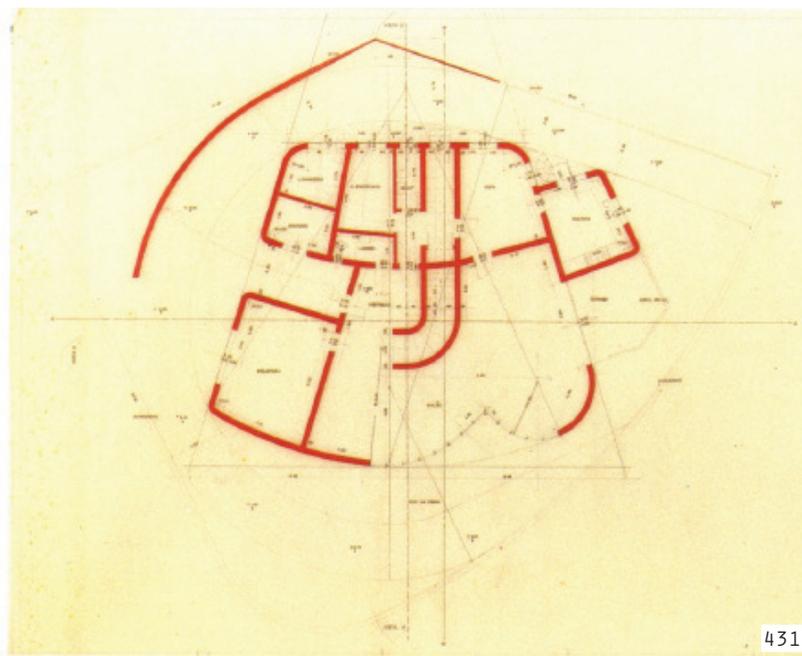
FIGURA 429: DESENHO DO VÃO LIVRE DO MASP, LINA BO BARDI

FIGURA 430: DESENHO DO VÃO LIVRE OCUPADO POR EVENTOS POPULARES, LINA BO BARDI

FONTE: FERRAZ, MARCELO CARVALHO (ORG.).

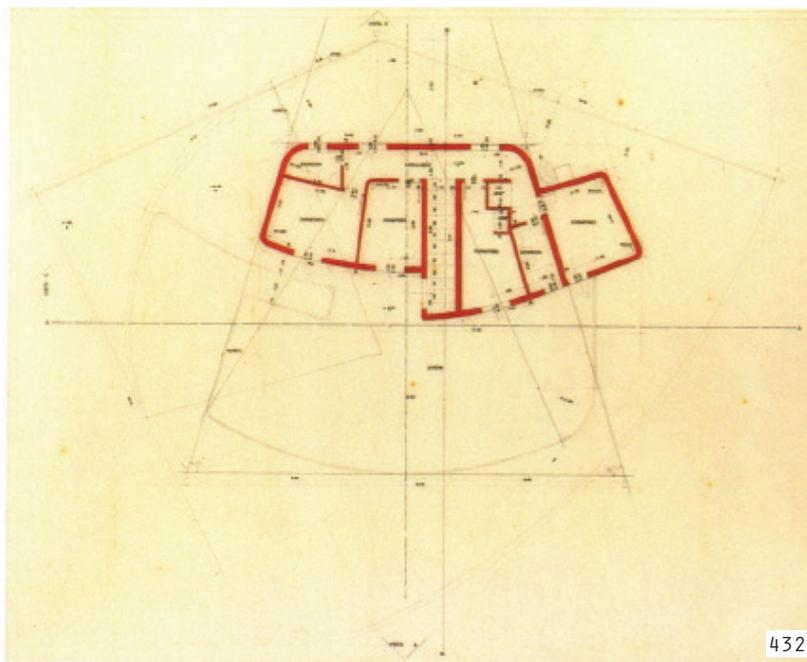
LINA BO BARDI. SÃO PAULO: EMPRESA DAS ARTES, 1993. P. 101.

[184] C.f. “O que quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou ‘espalhafato’, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do ‘particular’, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental” (BO BARDI, 1967, p. 22). BO BARDI, Lina. O Novo Trianon. In *Mirante das Artes*, n. 05 set-out. São Paulo. pp. 20-23.



Planta do térreo.

431



Planta do primeiro pavimento.

432



433

FIGURAS 431 E 432:
PLANTAS BAIXAS DA CASA DO CHAME-CHAME
(1958)

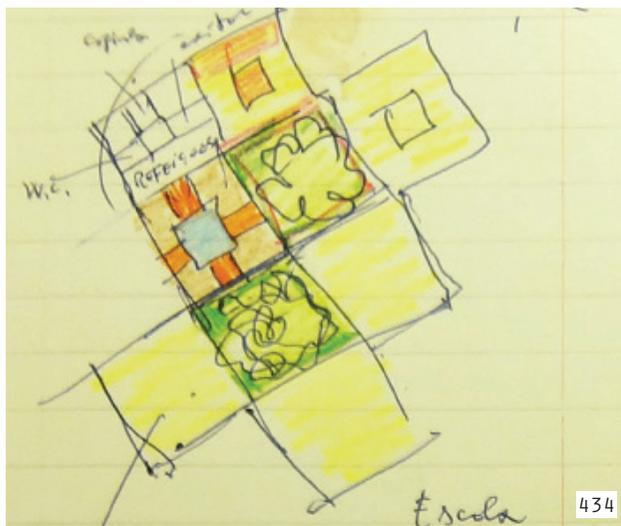
FIGURA 433:
FOTO DA CASA DO CHAME-CHAME (1958)

FONTE: FERRAZ, MARCELO CARVALHO
(ORG.). LINA BO BARDI. SÃO PAULO:
EMPRESA DAS ARTES, 1993. P. 124 E
125.

forma não se configura como uma eleição de elementos vernaculares como na prática dita pós-moderna, mas a partir de contingências da situação, de cada lugar e suas características físicas e culturais.

A partir de sua viagem para Bahia em 1958 e visitas às cidades do nordeste brasileiro, o aspecto artesanal, presente na cultura construtiva vernacular brasileira, se insere na sua obra. Um exemplo dessa ruptura é a *casa Chame-Chame* (1958), configurada por volumes curvos, orgânicos que se estabelecem a partir da configuração do terreno, topografia, condicionantes climáticos circundando uma árvore existente. A sua atitude mimética, em relação ao contexto, se contrapõe ao uso de uma estrutura em concreto armado e um traçado em planta que se funda em princípios geométricos como equilíbrio e simetria. O edifício estabelece uma centralidade, evidenciando uma dualidade entre o aspecto artesanal x industrial, abstrato x orgânico, frequente em sua obra, que contrapõe também o tempo: passado da cultura vernacular e o presente industrial (ainda que precário).

No projeto para a *aldeia Camurupim*, em Sergipe (1975), todo o planejamento dos espaços parte de um longo questionário (Fig. 436) acerca das atividades

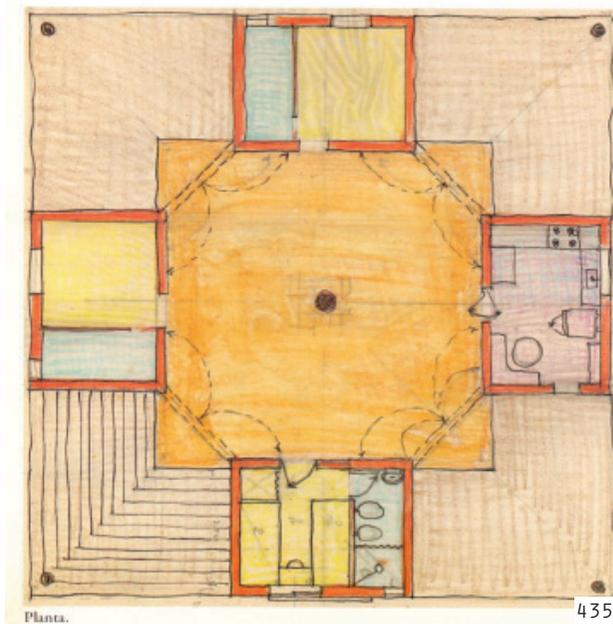


cotidianas^[185], modos de usar o espaço, equipamentos necessários nos ambientes para conformar, não só o edifício em si (Fig. 435), como a proximidade entre eles (Fig.434), a partir do entendimento da interdependência de atividades. As casas propostas consideram a distribuição dos ambientes ao redor de uma centralidade, como local de reunião da família, seguindo as características locais, e replicam posturas técnicas e funcionais como: o afastamento do solo, uso do beiral, ainda que se utilize de um traçado geométrico, princípios de proporção e modulação, dotados de racionalidade. Essa ideia principal de agrupar os espaços ao redor de um espaço central se aplica tanto em planta, como na implantação, que localiza as áreas livres para convívio no centro dos conjuntos de edificações. A funcionalidade, neste e em vários outros projetos, não é dogmático (MONTANER, 2009, p. 90), atende às questões pertinentes à realidade ou à situação em que se insere, é dessa forma, um resultado desses conteúdos.

[185] C.f. "O arquiteto é um mestre da vida, no sentido modesto de se apoderar desde como cozinhar o feijão, como fazer o fogão, ser obrigado a ver como funciona a privada, como tomar banho. Ele tem um sonho poético que é bonito, de uma arquitetura que dá sentido de liberdade" (BO BARDI, 1952, p. 95).



Habitação. Estudos.



Planta.

435

CAMURUPIM

- 1) Materiais construção a disposição Tijolos, ladrilhos a mão de barro? madeiras? Telhas? Seixos ou pedras?
- 2) Que tipo sanitário usar? Turco?
- 3) Fogão lenha? fog. (cozinha ar livre) existe?
- 4) onde se abrigam os animais domésticos?
- 5) Sota de árvores, frutas?
- 6) Sota de flores?
- 7) sabe fazer panelas de barro? Colchas de retalhos, chapéus de palha, rendas?
- 8) Onde lava roupa? onde passa?
- 9) Dorme na rede ou na cama?
- 10) Recolhe a rede de bicho?
- 11) Onde come? na cozinha? num quarto? fora?
- 12) Tem mesa, cadeiras p/comer?
- 13) Onde guarda as panelas, pratos?
- 14) Onde lava os pratos?
- 15) Onde dormem as crianças?
- 16) Onde guarda a roupa?

Verificar - Estocagem água ^{pluvial} ~~pluvial~~

- ⊗ o tipo de fechamento das janelas... | Saída chaminé fogão
- ⊗ olhar bem cozinha e fogões
- ⊗ se tem pla -
- ⊗ se tem algum móvel nas casas
- ⊗ se tem algum tipo de ventilação especial -
- ⊗ se tem alguma flor, pomares, vasos nas casas
- ⊗ se tem bichos dentro o fora de

436

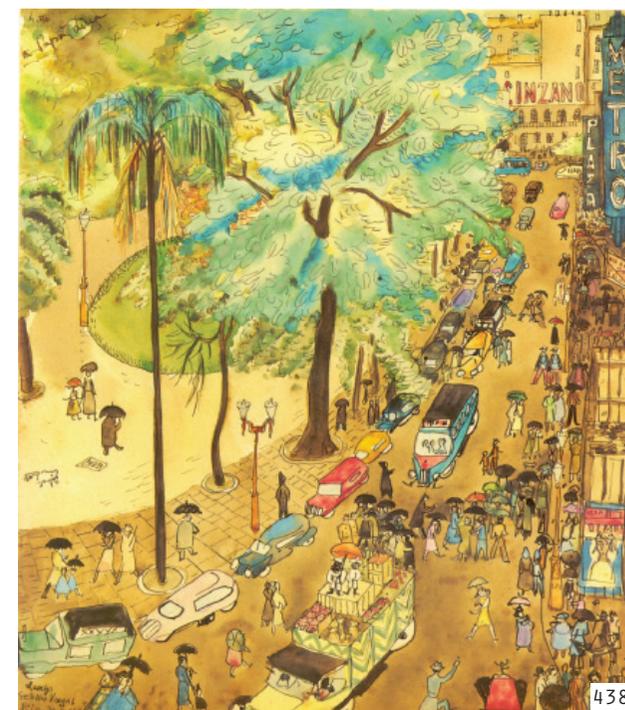


FIGURA 434: ESTUDO DE IMPLANTAÇÃO DO PROJETO PARA ALDEIA CAMURUPIM (1975).

FIGURA 435: PLANTA BAIXA E PERSPECTIVA.

FIGURA 436: QUESTIONÁRIO PARA ELABORAÇÃO DO PROGRAMA DE ATIVIDADES.

FIGURA 437: PIAZZA MONTANNARA (1929), AQUARELA.

FIGURA 438: LARGO GETÚLIO VARGAS (1946), AQUARELA.

FONTE: FERRAZ, MARCELO CARVALHO (ORG.). LINA BO BARDI. SÃO PAULO: EMPRESA DAS ARTES, 1993. P. 19, 36, 202, 205 E 206.

Esse olhar, atento aos personagens e atividades do lugar, não se mostra somente no seu discurso e prática arquitetônica, mas também em suas pinturas, aquarelas, desenhos de viagem e croquis de projeto evidenciando uma sensibilidade que extrapola a abordagem arquitetônica. Esse fato é notado na aquarela *Piazza Montannara*, onde a cidade e a configuração dos edifícios se tornam um fundo para as atividades em ocorrência. Ou na aquarela *Praça Getúlio Vargas*, onde a vegetação e o confuso fluxo entre pedestres e carros se mostram como foco. Esse modo de ver é inerente, uma constante curiosidade no entendimento da realidade e seu cotidiano. Desse modo, Lina não busca criar uma nova realidade, mas interferir no existente. Parte dos condicionantes reais para estabelecer uma estrutura arquitetônica e urbana adaptada, mas aberta às transformações de uso no tempo. Essa postura,

tão clara em suas obras, é compartilhada nas obras escritórias *Brasil Arquitetura* e nos projetos de Lina com a consultoria de Marcelo Ferraz (e André Vainer) como o *SESC Pompéia*.

O projeto para o *SESC Pompéia* parte de duas questões: a permanência do conjunto de edifícios industriais existentes e o desejo de preservação “de toda a sua alegria” (BO BARDI, 1999, p. 26), uma observação de Lina a partir da observação do uso do espaço, pela coletividade, nos fins de semana. Mais do que manter o conjunto arquitetônico, há um desejo de manter a dinâmica do lugar onde já aconteciam, de forma improvisada, atividades do SESC. O projeto mantém o conjunto existente, sua distribuição racional, o longo percurso linear e a sua morfologia tal qual foi encontrada (Fig. 439).



Dos edifícios existentes foram retirados os rebocos para evidenciar a estrutura em concreto armado e a alvenaria em tijolo maciço, enfatizando seu caráter tectônico. Os interiores se modificaram para a adaptação a novos usos (área de exposição, teatro, restaurante, ateliês/oficinas), que criam, nessa área, um caráter público de maior confluência pela continuidade de atividades. A grande escala dos galpões é fragmentada pelo mobiliário flexível, que mantém a planta livre e adaptável. No maior bloco, que concentra atividades diferentes, um espelho d'água sinuoso, que faz referência lúdica ao rio São Francisco, divide o espaço e reduz a sua escala mantendo a continuidade visual (Fig. 440). O piso, assim como a calçada, usa o cimentado salpicado com seixos rolados que foi chamado por Lina de *piso divertido*, fazendo menção a composição aleatória de cores.

Os dois edifícios novos se configuram como dois grandes blocos verticais em concreto aparente, ligados por passarelas, e fazem um contraponto vertical, junto com a torre circular de abastecimento de água, ao conjunto existente de predominância horizontal. O contraste radical é acentuado pela diferença na linguagem e materialidade entre os dois edifícios e marca a divisão do programa em dois grandes setores: desportivo no edifício vertical e cultural e conveniência no edifício horizontal existente. A intenção de separar o projeto se torna clara pela unidade presente em cada uma das duas aglomerações, antiga e nova, e se dá através dos espaços de circulação que criam uma sequencialidade entre os blocos antigos e pelas passarelas de ligação entre os blocos novos que fazem, do vazio, um espaço de ligação (Fig. 444 e 445).



FIGURA 439 : SESC POMPÉIA (1977), CROQUI DO EIXO PRINCIPAL DE CIRCULAÇÃO.

FIGURA 440: VISTA INTERNA DO MAIOR BLOCO COM ESPELHO D'ÁGUA.

FONTE: FERRAZ, MARCELO CARVALHO (ORG.). LINA BO BARDI. SÃO PAULO: EMPRESA DAS ARTES, 1993. P. 221 E 224.



Ao mesmo tempo em que se estabelece uma relação de contraste, certas posturas são constantes no projeto, do edifício aos seus pequenos detalhes. Em ambos os edifícios a materialidade é exibida de modo a esclarecer o seu caráter e a sua fazedura, evidenciando a dualidade artesanal x industrial. Há uma atitude de evidenciar a verdade construtiva, as marcas do fazer ao deixar aparentes os elementos de composição como: as estruturas, marcas das formas do concreto, rejuntas na alvenaria, treliças do telhado, pisos artesanais, alterações internas feitas com blocos de alvenaria. Aspectos em nítida dissonância dos originais tijolos maciços de fechamento. Essa verdade tem como finalidade, muitas vezes, ser mesmo óbvia, uma comunicação de fácil leitura popular, como no desenho do logotipo (Fig. 441) e da comunicação visual do restaurante (Fig. 442 e 443).

Sua postura tem certo ar expressionista, evidenciado na violência contida na bruta imposição do edifício novo que irrompe e nos seus rasgos irregulares, seja pela forma ou distribuição. Assim como, na violência entre os dois edifícios que, de certa forma, replicam a brutalidade contida na renovação de tantos bairros antigos do entorno. No entanto, sua intervenção dota

FIGURA 441 : SESC POMPÉIA, LOGOTIPO.

FIGURA 442 E 443 : ESTUDO E EXECUÇÃO DA COMUNICAÇÃO VISUAL DO RESTAURANTE.

FONTE: FONTE: FERRAZ, MARCELO CARVALHO (ORG.). LINA BO BARDI. SÃO PAULO: EMPRESA DAS ARTES, 1993. P. 223, 228.

FIGURA 444 E 445 : SESC POMPÉIA, CONTRASTE ENTRE OS EDIFÍCIOS ANTIGOS E NOVOS; VISTA DOS TRÊS BLOCOS DE CONCRETO E PASSARELAS.

FONTE: FOTOS DA AUTORA.



Projeto da recuperação e do corte no muro em basílicas.

446

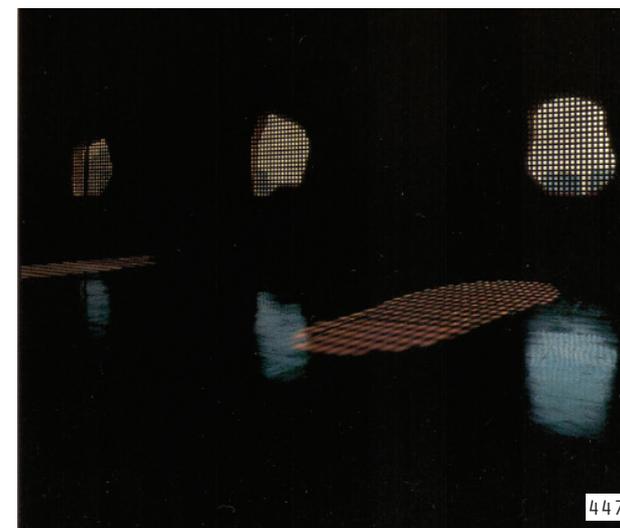
o conjunto de identidade (ZEIN, 1992), transformando a realidade contida em sua *cidadela*^[186] (BO BARDI, 1986). Por outro lado, há uma poesia, por vezes singela, ao cuidar dos elementos compositivos como: as esquadrias, pisos de seixo rolado ou os muxarabis, elementos do cotidiano que estão presentes na memória popular. Essa dualidade é também crítica quando coloca lado a lado o avanço do tempo tecnológico e a sua objetividade e o aspecto subjetivo de pertinência da memória popular, do artesanal, primitivo que é também arte. A brutalidade externa se transforma em espaços interiores sensíveis com efeitos de luz, enquadramentos da cidade e qualitativos, possibilitam a ventilação cruzada e iluminação natural (Fig. 447).

Outro projeto significativo dessa ideia de contrapor o tempo antigo e atual de Lina é o projeto de recuperação da Ladeira da Misericórdia (1987) que faz parte do Plano de Recuperação do Centro Histórico da Cidade de Salvador. Em contraposição à ideia de reconstruir o lugar como um cenário artificial ou eleger edifícios significativos, a proposta de Lina parte da ideia de marcar os diferentes tempos da cidade, posicionando novo e antigo lado a lado (Fig. 446). É realizada a restauração dos edifícios possíveis pelo estado de conservação, independente de seu porte ou importância histórica e as ruínas recebem reforço estrutural e novas construções sobrepostas, de caráter contemporâneo, que marquem o seu tempo e criem contraste sobre a ruína^[187]. A conservação não se

FIGURA 446: DESENHO DO CONJUNTO PROPOSTO DA LADEIRA DA MISERICÓRDIA (1987).

FIGURA 447: SESC POMPÉIA, INTERIOR.

FONTE: MARCELO CARVALHO (ORG.). LINA BO BARDI. SÃO PAULO: EMPRESA DAS ARTES, 1993. P. 292, 234



447

[186] C.f. Texto publicado em LATORRACA, Giancarlo (Org.). **Cidadela de Liberdade**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, SESC, 1999.



FIGURA 448: FOTO DO BAR DOS TRÊS.

FIGURA 449: RESTAURANTE NA LADEIRA DA MISERICÓRDIA (1987).

FONTE: FERRAZ, MARCELO CARVALHO (ORG.). LINA BO BARDI. SÃO PAULO: EMPRESA DAS ARTES, 1993. P. 296 E 298.



refere aos edifícios em si como objetos, mas ao lugar, seu caráter, sua alma popular. Cada edifício é pensado em relação ao contexto existente. As casas restauradas mantiveram a sua linguagem original colonial, das ruínas se ergueu o Bar dos Três (Fig. 448) e um restaurante, construídos com um sistema pré-moldado em concreto aparente^[188] e aberturas que recuperam os rasgos aplicados no *SESC Pompéia* (Fig. 449).

Os novos edifícios estabelecem uma relação de contraste através de sua forma, composição e materialidade,

mas ao contrário do que acontece no projeto do SESC Pompéia, fazem parte de um conjunto harmonioso, novo e antigo atendem a uma mesma escala. Essa atitude se relaciona ao contexto próprio da Ladeira da Misericórdia que apresenta uma unidade entre suas edificações, dada pela sua escala e tipo de implantação característicos das cidades coloniais, diferente da realidade de Pompéia, bairro em processo de renovação que mescla grandes edifícios entre os conjuntos de pequeno porte. Sua postura é uma crítica à restauração como reconstrução física de um tempo passado, um suporte para uma realidade que já não existe, que não faz parte daquele lugar.

A atitude de projetar a partir da dinâmica espontânea do lugar de Lina, se refere à sua noção de *presente histórico*^[189], a ideia de que a arquitetura não parte de uma abstração, não é uma forma livre, mas condicionada ao seu contexto sociocultural. O passado e o futuro participam da construção desse universo onde a arquitetura se insere. O conhecimento do passado indica o que dele ainda vive, o que nos pertence e pode ser reconhecido e o futuro indicará de que maneira esses aspectos passados tomarão forma na nossa atuação do presente. Como podemos inserir certas coisas no modo de

^[187] C.f. “Em geral, a restauração é a restituição a um estado primitivo de tempo, de lugar, de estilo. (...) O que estamos procurando na recuperação do Centro Histórico da Bahia é justamente um marco moderno (...) Será um sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, que será denunciado pela estrutura e pelo tempo atual. Não vamos mexer em nada, mas vamos mexer em tudo” (BO BARDI, 1990, p.) In *Revista Projeto*, n. 133, São Paulo: Arcoweb, 1990.

^[188] O uso do concreto pré-moldado não é uma escolha aleatória, se relaciona ao fato de haver na Bahia uma fábrica pública dirigida por João Figueiras (Lelé). C.f. FERRAZ, Marcelo. Entrevista por Raíssa Oliveira, 2007. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.030/3295?page=4>. (Acesso em 18/09/2013).

^[189] C.f. “É preciso libertar-se das ‘amarras’, não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas. Diante do presente histórico nossa tarefa é forjar um outro presente, o ‘verdadeiro’, e para isso não é necessário um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isso não se aprende somente nos livros” (BO BARDI, 1990, p. 104) In *Revista Projeto*, n. 133, 1990, pp. 103-108.

agir contemporâneo, o que demanda um conhecimento de práticas cotidianas, e não conteúdos históricos, do passado e presente além de uma ideia ou um desejo da forma como essas práticas podem estabelecer melhorias socioculturais a partir do ambiente arquitetônico. Para tanto, a comunicação entre edifício e a população busca ser a mais direta possível, menos abstrata e mais mimética (MONTANER, 2009).

O convívio e a parceria com Lina, mais do que a formação, contribuiu para sedimentar o modo de pensar e agir arquitetonicamente do escritório Brasil Arquitetura. A linguagem arquitetônica e a configuração da forma nos projetos de Lina e do Brasil Arquitetura não estabelecem uma relação direta. Apresentam identidade e caráter próprios associados ao tempo de suas ações e às diferentes situações enfrentadas, no entanto o discurso e certas posturas projetuais, fundamentais nas obras de ambos, são semelhantes, apesar de produzirem objetos significativamente divergentes. Essas dissonâncias no resultado formal se referem a interpretações diferenciadas, pela trajetória de cada um. Dois aspectos se mostram recorrentes na obra de ambos e se mostram como inquietações constantes: o diálogo com as preexistências e a presença de certa dualidade.

2.6.1.1. DIÁLOGOS COM PREEXISTÊNCIAS

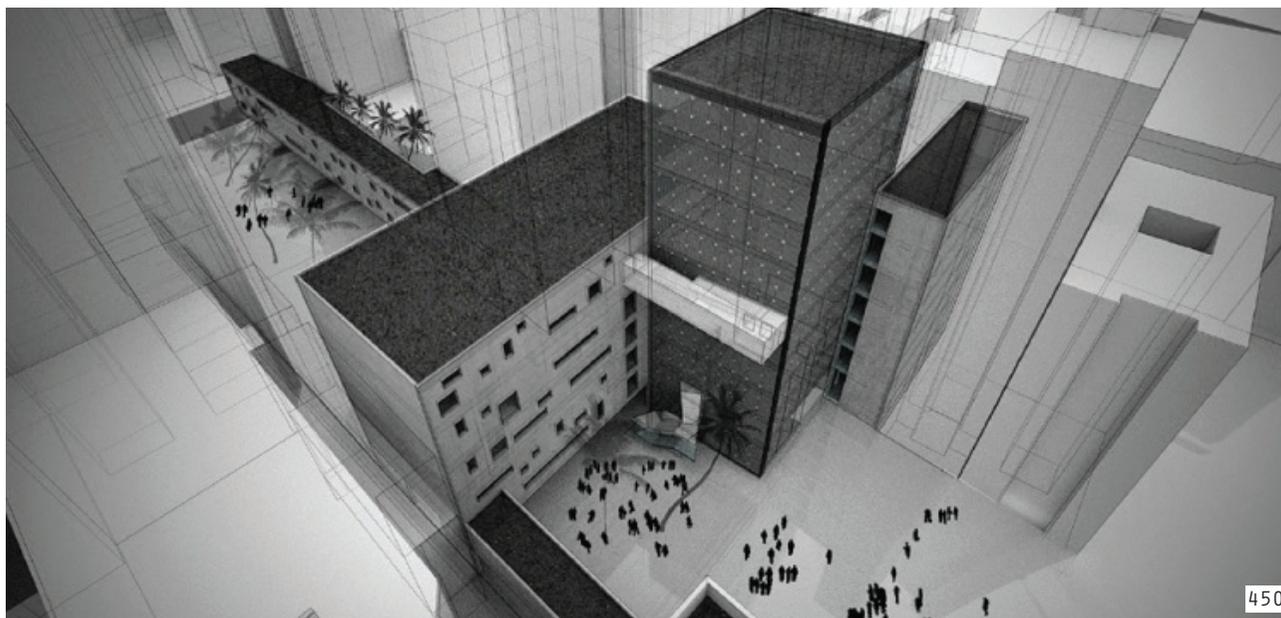
Buscamos uma arquitetura criada a partir de profunda conexão com a cultura de cada lugar e seus protagonistas. (...) Fazemos nossas escolhas e nossas leituras. Como antropófagos, digerimos nosso alimento intelectual, espiritual e poético e apresentamos nossas proposições (FERRAZ, 2011, p. 215).

O meio onde se insere o projeto é, para o escritório Brasil Arquitetura, a sua principal referência de projeto. A cultura, a alma do lugar e a sua configuração são determinantes e, prioritariamente, definem as suas escolhas arquitetônicas. Entre seus projetos não há uma unidade de tipologia, partido ou tratamento da materialidade, apesar de usarem uma abordagem recorrente que parte do entendimento do lugar e suas contingências. Fanucci e Ferraz não acreditam no projeto participativo, mas na capacidade de entendimento e interpretação da realidade por parte do arquiteto, que vai além de necessidades objetivas, precisa captar sutilezas. Esse caráter subjetivo tem relação com a comunicação, capacidade de apreensão das entrelinhas, e provém um edifício que dialoga com o contexto e com as pessoas que ali convivem, o que Ferraz (2011) chamou de *arquitetura conversável*, fazendo analogia à ideia de arquitetura dialógica de Aalto.

“Uma situação não é uma demanda física” (FERRAZ, 2007, s.p.)^[190]. Essa afirmação evidencia um olhar *fenomenológico*

^[190] C.f. Entrevista por Raíssa Oliveira. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.030/3295?page=2>. (Acesso em 18/09/2013).

FIGURA 450: PRAÇA DAS ARTES, PERSPECTIVA DO CONJUNTO.
FIGURA 451: PRAÇA DAS ARTES, PLANTA DE SITUAÇÃO.
FONTE: FONTE: [HTTP://WWW.BRASILARQUITETURA.COM/PROJETOS.PHP?MN=26&MN2=99&IMG=15&BG=IMG](http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=26&mn2=99&img=15&bg=img).



do lugar e do objeto arquitetônico, e a busca pelo diálogo do objeto arquitetônico com tudo que o cerca, como um *fato cultural* (FERRAZ, 2011). Contexto é visto como algo que extrapola o aspecto físico da morfologia do seu terreno ou entorno e almeja alcançar a subjetividade e espontaneidade da vivência. O edifício é abordado a partir das ações inerentes ao seu uso cotidiano, das atividades que abriga, da ideia de *convivência* (FERRAZ, 2011) entre o objeto e as pessoas, seu tempo, seu lugar, sua história, sua cultura e sua dinâmica. Por isso, se afasta da postura dita pós-moderna, suas escolhas não são definidas *a priori*, não tem predileção por uma linguagem, as escolhas partem da apreensão da realidade de cada situação específica, o que leva ao uso de referências diversas.

Essa questão é abordada no projeto *Praça das Artes* (2012), uma intervenção em um quarteirão do centro da

capital paulista. A proposta é um edifício para atividades artísticas associadas à música que se configura a partir dos vazios entre edificações que serão mantidas (Fig. 450 e 451). Segundo os autores, “um polvo a estender seus tentáculos e ocupar espaços” (FANUCCI e FERRAZ, 2012, s.p.)^[191]. Os edifícios ecléticos existentes foram adaptados para novos usos e o novo se configura por grandes blocos puros, com rasgos geométricos contrapondo as duas linguagens (Figs. 452, 453 e 454). O novo edifício se compõe de quatro blocos principais que setorizam o programa – bloco de atividades profissionais, educativas, acervo e estacionamento – e marcam direções distintas, se espalhando pelo terreno sob eixos ortogonais. O edifício cria um espaço permeável, tanto pelos espaços abertos de uso público, que se dispersam pelo terreno, como pelos blocos elevados, que permitem a circulação de pedestres conectando as ruas, o que acentua o seu caráter público.

^[191] C.f. Memorial do projeto. Disponível em http://www.brasilarquitectura.com/galeria/projetos_pdf/099-01.pdf. (Acesso em 20/10/2013).



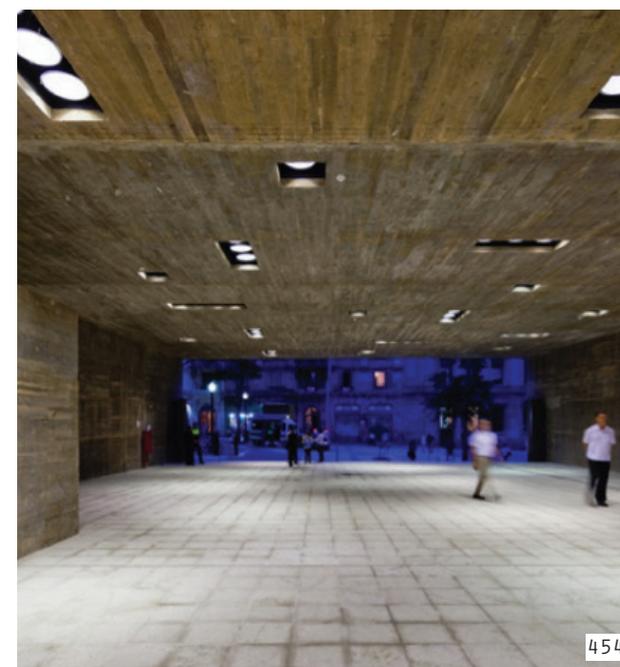
452



453

Os volumes apresentam características diferentes quanto a sua forma, que gera eixos de composição divergentes, e quanto a sua materialidade, que acentua a miscelânea de linguagens arquitetônicas já presente no entorno. Essa postura evidencia a intenção de se alinhar ao contexto, contribuir com seu caráter múltiplo e se aproximar da escala ao fragmentar o grande programa em blocos de menores proporções. A ideia de convivência neste projeto contrapõe os diferentes tempos, técnicas, materiais e usos, entre o edifício proposto e os existentes, ao mesmo tempo em que mantém uma unidade no conjunto. Essa unidade se deve à implantação e posicionamento dos blocos em relação à testada dos edifícios existentes. Alguns blocos mantêm o alinhamento dos edifícios existentes, o que estabelece uma continuidade e deixa o espaço livre no miolo da quadra.

Uma atitude semelhante se evidencia no projeto *Memorial a Democracia* (2012), parte integrante do conjunto de espaços culturais na região da Luz, em São Paulo, que se configura como mais um marco para cidade, como os edifícios em seu entorno: Museu da Língua, Pinacoteca do Estado, Estação e Jardim da Luz. O edifício ocupa duas quadras triangulares que dão forma ao edifício (Figs. 455, 456 e 457), composto por dois blocos conectados por passarelas aéreas sobre a rua que separa os dois lotes (Figs. 458 e 459). A forma do edifício é gerada como uma reafirmação do traçado urbano existente. Os blocos ocupam todo o limite permitido da quadra e se abrem para vãos internos retomando uma postura comum na arquitetura brutalista paulista – apesar do caráter aberto do edifício em algumas de suas faces. O pavimento térreo se configura como uma praça pública, espaço que permite a livre circulação entre as vias, se remete a edifícios públicos como o MASP ou o Conjunto Nacional (FANUTTI e FERRAZ, 2012)^[192].



454

^[192] C.f. Memorial do projeto, disponível em: <http://www.brasilarquitetura.com/projetos.php?mn=7&img=05&bg=img&mn2=162#>. (Acesso em 20/10/2013).

- PRAÇA DAS ARTES -

FIGURA 452: CORTE DO CONJUNTO COM A CIRCULAÇÃO DE PEDESTRES.

FIGURA 453: PERSPECTIVA DO CONJUNTO.

FIGURA 454: PASSAGEM DE PEDESTRES.

FONTE: [HTTP://WWW.BRASILARQUITETURA.COM/PROJETOS.PHP?MN=26&MN2=99&IMG=15&BG=IMG](http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=26&mn2=99&img=15&bg=img)

- MEMORIAL DA DEMOCRACIA -

FIGURA 455: EDIFÍCIO NO ENTORNO.

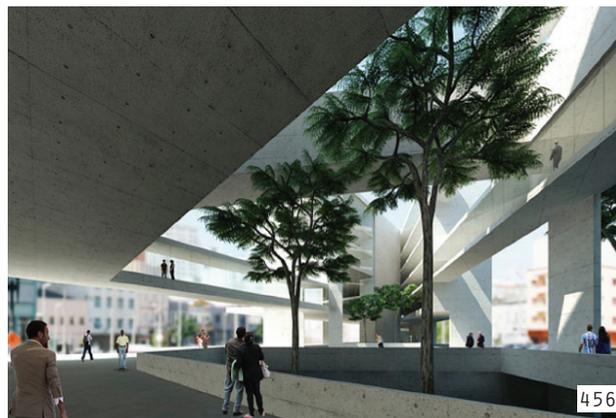
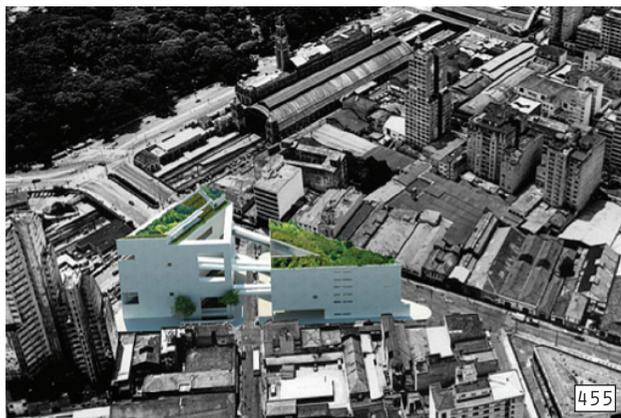
FIGURA 456: PERSPECTIVA.

FIGURA 457: PERSPECTIVA.

FIGURA 458: PERSPECTIVA DA ÁREA COBERTA.

FIGURA 459: PERSPECTIVA DA RUA QUE CRUZA O EDIFÍCIO.

FONTE: [HTTP://WWW.BRASILARQUITETURA.COM/PROJETOS.PHP?MN=7&IMG=04&BG=IMG&MN2=162](http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=7&img=04&bg=img&mn2=162).



Os dois blocos também dividem grandes setores: o maior abriga as salas de exposições permanentes e o menor as salas de exposições temporárias, áreas educativas e administrativas. Essas áreas de maior uso do público se conectam pelas passarelas aéreas, que podem ser vistas da rua. A dinâmica do museu e do entorno se conectam visualmente, participam mutuamente uma da outra.

A fachada que apresenta maior abertura se volta para o Jardim da Luz. O vão interno cria conexões visuais entre os espaços de uso, que se abrem para o interior, permitindo uma visibilidade mútua dos diversos ambientes e mesmo da dinâmica da rua e da praça localizada no térreo. Os acontecimentos do entorno passam a fazer parte da experiência no edifício e vice-versa. Essa conexão visual é ainda acentuada pelos ângulos fechados inerentes à forma triangular do edifício, que acentua as variações visuais em relação ao posicionamento no edifício.

O edifício se configura por blocos fechados. Um volume branco voltado para a rua principal tem a fachada

tratada com pequenas aberturas e uma variedade de pedras brasileiras concretadas, que representam a concentração de povos pela democracia e reduzem em quantidade na medida em que se aproximam do antigo DEOPS. O tratamento das fachadas e o posicionamento das suas aberturas se relacionam às possibilidades visuais do contexto, significado simbólico próprio. Forma, materialidade, história e contexto são abordados a um só tempo.

Outro aspecto recorrente na obra desse escritório e também na obra de Lina é a ressignificação de elementos tradicionais, como os muxarabis, que Lina usa em rasgos primitivos e que aparece também na obra de diversos arquitetos do contexto contemporâneo como Isay Wenfield, Marcio Kogan, Jean Nouvel, Diller Scofidio e Renfro, sob as mais diversas formas. No projeto *Cais do Sertão Luiz Gonzaga*, centro cultural dedicado à cultura nordestina, localizado no centro histórico de Recife, o edifício é coberto por uma pele nas suas duas fachadas longitudinais (fig. 463) que usa como referência a renda e a textura da vegetação da caatinga (Fig. 462), uma relação que não é materialmente percebida com clareza. O Rio São Francisco do *SESC Pompéia* é também replicado neste projeto (Fig. 464).

O edifício se compõe de dois volumes, um bloco que reconstrói o antigo armazém demolido por problemas estruturais e outro bloco novo, justaposto no vazio criado pela demolição de outro armazém. A posição de destaque do edifício, solto à beira mar e a linguagem contemporânea, em um contexto conformado por edifícios antigos, fazem do edifício um ícone, que apresenta algumas incoerências com o lugar, apesar de buscar uma aproximação formato dos armazéns (Fig. 465). Este projeto recebeu muitas críticas pela



FIGURA 460: MEMORIAL DA DEMOCRACIA – PERSPECTIVA DA FACHADA PRINCIPAL.

FIGURA 461: MEMORIAL DA DEMOCRACIA – EFEITO DAS PEDRAS NA FACHADA

FONTE: [HTTP://WWW.BRASILARQUITETURA.COM/PROJETOS.](http://www.brasilarquitectura.com/projetos)

PHP?MN=7&IMG=04&BG=IMG&MN2=162



- CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA -
 FIGURA 462: IMAGEM DO EDIFÍCIO.
 FIGURA 463: PAINEL VAZADO VISTO DO INTERIOR.
 FIGURA 464: RIO SÃO FRANCISCO.
 FIGURA 465: VISTA DO EDIFÍCIO NO CONTEXTO.
 FONTE: [HTTP://WWW.BRASILARQUITETURA.COM/PROJETOS](http://www.brasilarquitetura.com/projetos)

falta de alinhamento linguístico com o entorno e por desconsiderar alguns aspectos do contexto urbano (BRENDLE; VIEIRA, 2012). A implantação do bloco novo, no eixo de uma grande avenida, se contrapõe à *Torre Malakoff*, edifício histórico posicionado no mesmo alinhamento, criando uma tensão que retira a posição

de hierarquia do edifício histórico e a sua relação direta com o cais (Fig. 465), ainda que o vão contido do edifício permita a visibilidade do mar através do edifício novo. A linguagem simplificada usada na pele e a sua aplicação contínua em todas as suas faces longitudinais criam uma expressão de neutralidade que se afasta da especificidade da cultura local e da abordagem projetual própria deste escritório.

O diálogo com as preexistências é uma meta constante, que em muitas de suas obras apresenta a forte e recorrente referência da postura projetual de Lina de fazer conviver dualidades materiais, técnicas, plásticas e temporais. Muitas vezes as interpretações da obra de Lina são reducionistas. Na obra do *Brasil Arquitetura*, essas dualidades não se referem somente às relações entre preexistências e proposições novas, são muitas vezes inerentes à composição plástica do edifício.

2.6.1.2. DUALIDADE PLÁSTICA

Um estranhamento que faz pensar, refletir, gostar, odiar, procurar entender, enfim, ‘movimentar as águas’. E esse é um papel das artes, onde se inclui a arquitetura (FERRAZ, 2011, p. 69).

Na obra do Brasil Arquitetura essas dualidades não se referem, somente, às relações entre novo e antigo, estando muitas vezes presentes na configuração formal, sob a forma de contraposição entre o racional abstrato e o orgânico, ou entre a “caixa” e a curva, contidos na mesma obra. Essa característica também tem origem na obra de Lina que evidencia uma dualidade presente na produção arquitetônica daquele momento histórico, onde coexistiam a arquitetura *brutalista* fundada na racionalidade e evidenciada na composição seriada, matemática e uma corrente *organicista* fundada na contextualização do objeto arquitetônico e na valorização do vernáculo.

Ambas as correntes são derivadas de interpretações diferentes do *realismo*, ambas buscam a uma verdade construtiva como essência da arquitetura, no entanto uma se baseia na tecnologia e a outra na tradição (SOLÁ-MORALES, 2003). O edifício deixa de ser neutro, ganha a cor do material, a textura de seus elementos e pode ser também lido, seja pela cinestesia, composição pictórica ou pela memória, reconhecimento de seus elementos tradicionais. De uma forma ou de outra, consideram o homem, sua percepção, se fundam em uma realidade que é existencial. Esse constante *estar entre* aproxima a arquitetura de Lina da noção do *sublime*^[195] e dificulta uma classificação precisa entre as correntes arquitetônicas. Há em sua obra, dissonâncias, desarmonias que estabelecem incertezas, ambiguidades associadas ao seu distanciamento do método compositivo clássico e à sua maneira de reinterpretar os elementos do passado^[194].

Nesse sentido, a sua interpretação dos elementos do passado^[195] e a sua postura compositiva se aproximam de alguns pontos desenvolvidos por Eisenman (1988) a respeito do *sublime* e *grotesco*, que apesar de estarem tratando de resultados formais absolutamente divergentes, buscam a mesma qualidade expressiva da

[193] Essa característica para Vidler (1992) não se associa à configuração do espaço em si, mas ao efeito causado pela relação entre seus elementos, uma certa ambiguidade associada às inscrições da tradição contidas no edifício.

[194] C.f. “Talvez seja por isso que Lina não gostasse da comparação. Ela era mais direta. Nada sutil. E essa é a diferença. Ela não queria ser comparada a nada e a ninguém. Os projetos abarcam dissonâncias e não contradições. Por isso é que as pessoas reclamam da escada do MASP, falam que o SESC Pompéia é horroroso, um bloco pesado. Ela não busca o equilíbrio, a proporção da composição das regras. (...) Quando ela falava da criatividade na arte popular brasileira, era para você olhar pra aquilo como exemplo de saídas num mundo de dificuldades. Exemplos de soluções e não algo a ser reproduzido.”. FERRAZ, Marcelo de Carvalho. In Entrevista por Raíssa Oliveira. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.030/3295?page=4>. (Acesso em 22/09/2013).

[195] C.f. “Ao lançarmos mão de referências históricas, precisamos ter o cuidado de não nos tornarmos nostálgicos a respeito delas, tentando usá-las na espécie de tempo na qual nós acreditamos que elas se referiam quando eram originalmente usadas. (...) acho que nós devemos encará-las como sendo transformadas em tempo contemporâneo”. Eisenman In Uma arquitetura do caos: uma entrevista com Peter Eisenman. Por Nicolau Sevcenko. Disponível em http://editora.cosacnaify.com.br/upload/arquivos/Entrevista_Peter_Eisenman.pdf. (Acesso em 23/09/2013).

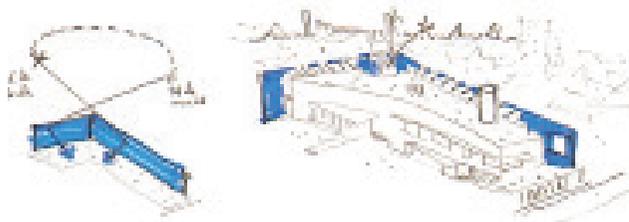
imprecisão. O primeiro ponto é a ideia de Eisenman de *alteridade* ou *presença da ausência* que seria justamente a ressignificação da referência (como as treliças usadas no *SESC Pompéia* ou retira o acabamento do edifício existente); o segundo é a *incerteza* gerada por essa duplicidade do elemento que não é o original e nem se distancia completamente por conter seu vestígio; o terceiro é essa condição de *estar entre*, sem que haja uma hierarquia entre as partes, o objeto não pode estar situado, efetivamente, nem em uma corrente, nem na outra; e por último, sua condição de *interioridade* no sentido de usar como referência o que já está presente, o lugar, sua configuração e dinâmica, a arquitetura paulista e a vernacular brasileira. A divergência natural entre as posturas plásticas e formais de Lina e Eisenman está no objetivo buscado por cada um. Enquanto Lina busca sugerir os vestígios e embaçar seu entendimento, mesclando posturas assim como defende Vidler (1992), Eisenman tem como objetivo apagar a sua condição concreta, qualquer rastro linguístico e mesmo construtivo.

Certas obras deste escritório carregam em si dualidades que usam como referência a obra da Lina. No entanto, muitas vezes a utilizam no sentido contrário da postura de Lina e nem sempre estabelecem incertezas, mas contrapõem imagens. Esse desvio se deve ao fato de Fanucci e Ferraz interpretarem a referência a partir de suas configurações e relações formais, portanto, literais ao invés de compreendê-las como ideia, algo passível a gerar soluções e se adaptar a situações de problemática semelhante. Em grande parte das intervenções em edifícios históricos, o edifício é restaurado como um retorno ao original e os edifícios novos são uma afirmação de uma linguagem própria. Muitas vezes essa linguagem do edifício novo não se relaciona com contexto ou

com o edifício existente, o diálogo se resume a uma repetição da escala, do material do edifício original ou o estabelecimento de alinhamentos na implantação.

A grande maioria de seus projetos se compõe de dois ou mais corpos, sejam definidos por um existente e um novo, ou pela decomposição do programa em volumes distintos que são integrados por elementos de ligação (passarelas, muros, percursos, marquises), ao contrário do que acontece no projeto para o MIS/RJ. A relação entre eles é geralmente hierarquizada. Nos projetos que têm como proposição o edifício novo, há uma recorrência no uso de elementos regulares, como a “caixa” ou planos, combinados com formas curvas, contidas na racionalidade, assim como a abordagem formal do edifício do MIS/RJ. Essa abordagem projetual, em geral, é aplicada aos edifícios de partido monobloco e distribuem os ambientes nos pavimentos por sobreposição, sem variação significativa na massa do volume. Ao contrário de estabelecer uma relação de incerteza, os elementos puros, delimitam as intervenções curvas evidenciando uma relação de hierarquia e controle da racionalidade sobre o orgânico.

É o caso da *Casa do Muro Azul* (1994), projeto que parte de um terreno de geometria irregular de esquina e usa grandes muros para delimitar a intervenção, proteger o corpo do edifício da incidência do sol do oeste e leste e dos ruídos dos terrenos vizinhos (Fig. 466). O volume é deslocado paralelamente ao muro, criando uma área de circulação que se contrapõe a um traçado sinuoso que define a fachada principal oposta e se inscreve na diagonal do “L” formado pelo muro (fig. 466). O vazio entre o muro e o edifício permite a iluminação zenital de áreas de circulação íntima e serviço e cria uma unidade pela presença constante do muro, que unifica o efeito



466

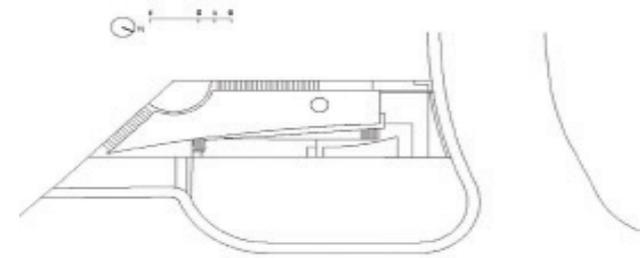
de luz e cor na casa (Fig. 468). Na quina, ao fundo do terreno, é criado um recuo circular que gera um pátio interno fechado com vidro e promove continuidade interior/externo, além de marcar como uma “rótula” a mudança de direção do edifício (CALDEIRA, 2005).

A distribuição interna revela, ainda, racionalidade. A compartimentação do espaço se mostra associada às questões construtivas, assim como, a certa modulação e sobreposição de paredes nos pavimentos (Fig. 470). A malha sofre sutil deformação a fim de posicionar os espaços de uso na fachada principal, voltada para o sol da manhã, deixando na área mais quente somente os espaços de circulação. Essa deformação do volume no sentido diagonal também tem como objetivo liberar o espaço do fundo do terreno para que o estar receba um pátio (Fig. 467 e 469) e, conseqüentemente, maior quantidade de luz natural indireta da face oeste. A malha estrutural é subordinada à delimitação dos espaços internos e não tem expressão formal, está incorporada ao volume.

A estrutura formal ultrapassa a habitual racionalidade ortogonal aplicada na maior parte de seus projetos, mas essa linguagem formal sinuosa se aplica aos contornos do volume, marcados pelas lajes curvas que avançam o bloco em si, linear. Como em grande parte de seus



467



469



468

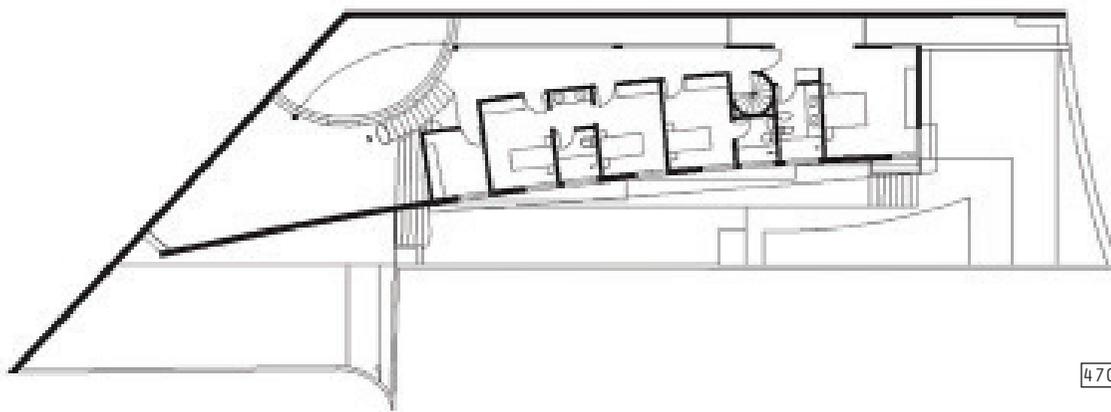
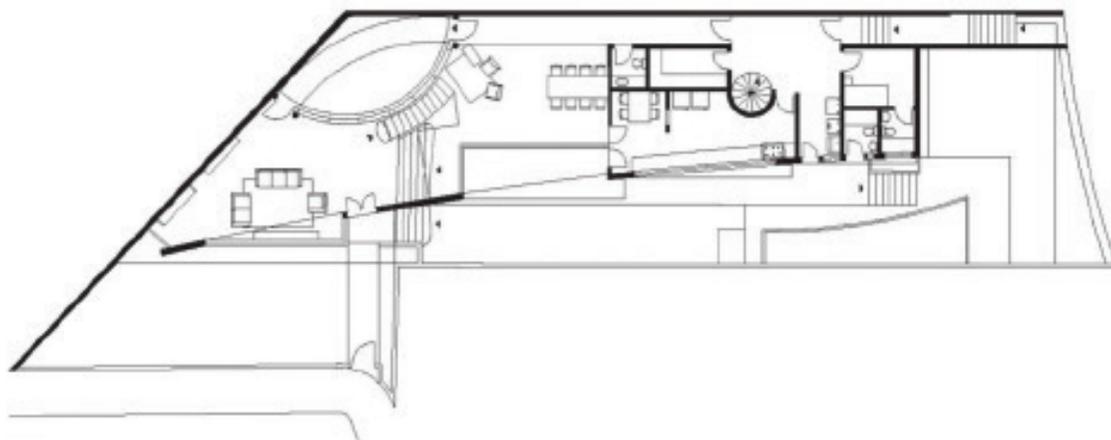
FIGURA 466: CASA DO MURO AZUL, CROQUI.

FIGURA 467: CASA DO MURO AZUL, ESQUEMA PARA DEFINIÇÃO DOS PLANOS E DA PROPOSTA.

FIGURA 468: CASA DO MURO AZUL, FOTO SALA DE ESTAR E PÁTIO.

FIGURA 469: CASA DO MURO AZUL. FOTO DO INTERIOR COM VÃO.

FONTE: FANUCCI, FRANCISCO (ORG.). FRANCISCO FANUCCI E MARCELO FERRAZ: BRASIL ARQUITETURA. SÃO PAULO: COSAC E NAIFY, 2005.



470

FIGURA 470: CASA DO MURO AZUL, PLANTAS BAIXAS.

FIGURA 471: CASA DO MURO AZUL, FOTO DA FACHADA COM VÃO.

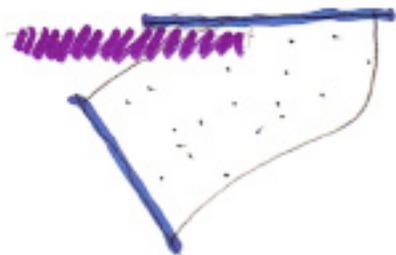
FONTE: FANUCCI, FRANCISCO (ORG.). FRANCISCO FANUCCI E MARCELO FERRAZ: BRASIL ARQUITETURA. SÃO PAULO: COSAC E NAIFY, 2005.



471

projetos, o volume se mostra como uma massa compacta com as aberturas concentradas em conjuntos que se referem aos espaços de uso e criam conjuntos de vãos, evitando múltiplas aberturas pequenas. A dualidade compositiva é literal na percepção da forma, estabelece nítido contraste, no entanto, não se efetiva na massa propriamente, mas nos elementos protuberantes e na sua relação com o traçado das plantas, que causam esse efeito. Essas marquises têm como função proteger as aberturas da chuva, criando uma área protegida.

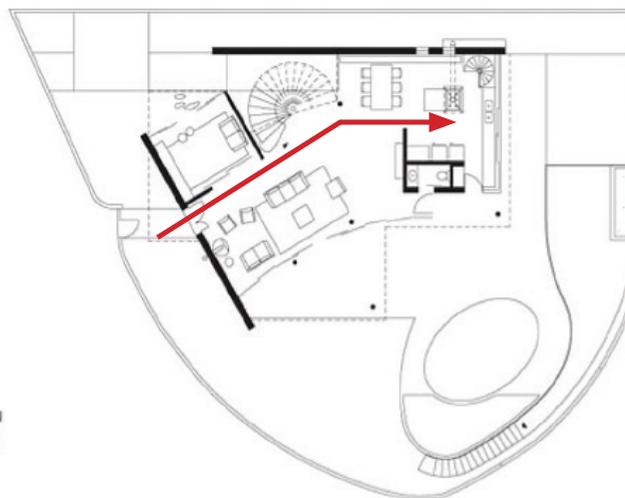
Outro caso é a *Casa Morumbi* (1999), que apresenta maior liberdade formal, relacionada também ao formato orgânico do terreno e mais compacto. A organização do edifício e sua distribuição no terreno é bastante



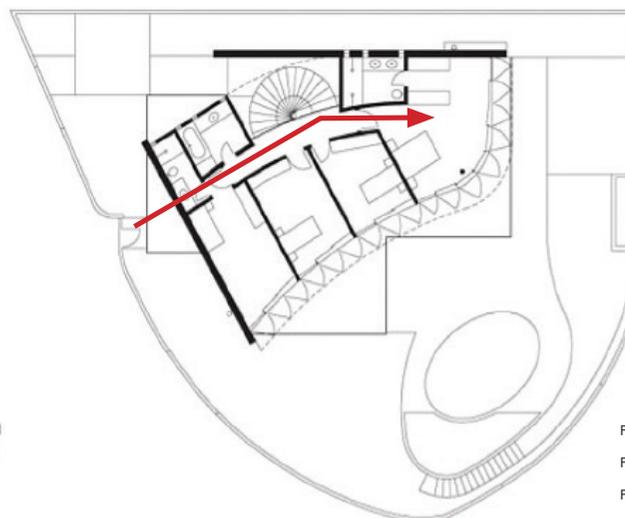
472

aproximada à da *Casa do Muro Azul*. A intervenção é delimitada por dois grandes planos abertos, localizados no limite do terreno que formam um ângulo fechado, onde se descortina o volume curvo que liga um plano a outro (Fig. 472). O formato da casa também deixa livre o canto posterior, possibilitando a iluminação dos compartimentos do fundo, dificultado pelo formato mais compacto do volume. Outra postura semelhante é a presença constante do plano azul nos ambientes sociais da casa, que cria uma percepção unificada.

A distribuição dos compartimentos evidencia uma intenção de se desvencilhar da ortogonalidade, mas os traços de racionalidade são claros. Como no projeto da *Casa do Muro Azul*, a configuração do edifício busca uma linearidade insinuada pela disposição dos compartimentos justapostos. No pavimento térreo, a distribuição é mais fluida decorrente do próprio caráter dos ambientes, que permite uma maior integração dos espaços. No entanto, a disposição do mobiliário deixa claro o eixo central de circulação que liga o acesso à área de serviço e circulação vertical (Fig. 473). No pavimento superior, essa linearidade se torna mais evidente (Fig. 474), assim como, a mudança de direção, evidenciada pela escada, que divide o volume em duas áreas sobrepostas, mesmo sem o alinhamento das paredes. A estrutura se define pela divisão dos compartimentos íntimos e não participa da composição plástica.



473



474



FIGURA 472: CASA MORUMBI, CROQUI INICIAL.
 FIGURA 473 E 474: CASA MORUMBI, PLANTAS BAIXAS.
 FIGURA 475: CASA MORUMBI, FOTO DAS MARQUISES
 FIGURA 476: CASA MORUMBI, FOTO DAS VARANDAS.
 FIGURA 477: CASA MORUMBI, FOTO DO VOLUME.
 FONTE: FANUCCI, FRANCISCO (ORG.). FRANCISCO FANUCCI E MARCELO FERRAZ: BRASIL ARQUITETURA. SÃO PAULO: COSAC E NAIFY, 2005.



A dualidade formal do edifício não se resume à volumetria, mas também se nota através das marquises que avançam do formato do volume, divergente em cada pavimento (Fig. 475). O plano avançado da marquise separa os planos de fechamento do volume, curvo e fechado com treliças no pavimento superior e misto no térreo, parte segue o alinhamento superior curvo e parte é ortogonal (Fig. 476 e 477) com fechamento em vidro. A marquise inferior avança para criar varandas no pavimento social e íntimo e, a superior, para proteger as janelas e treliçados da chuva, paralela ao volume. A atitude de soltar a marquise do limite da cobertura evidencia o seu papel plástico compositivo e delimita a separação entre volume e platibanda. A materialidade busca evidenciar sua verdade construtiva, deixa aparente as marcas das formas no concreto, além de usar pisos com pedras

em corte irregular e aplicar as treliças em painéis, um elemento tradicional com linguagem contemporânea.

Os dois casos se mostram como inflexões na obra do escritório, que nitidamente busca se alinhar à produção contemporânea através do desenvolvimento mais ousado da forma plástica e do uso de referências tradicionais menos literais, que geram uma linguagem arquitetônica mais neutra, compositiva, controlada, intencional. Ainda que suas características principais – o diálogo com as preexistências e a dualidade plástica – se mantenham presentes, o diálogo não é figurativo, se evidencia na morfologia e pele do edifício. A dualidade não se estabelece como imagem, mas se insere na configuração formal, se tornando mais nítida plasticamente, como acontece no projeto para o MIS/RJ.

2.6.2. RELAÇÃO COM O CONTEXTO

Projetar é captar e inventar o lugar a um só tempo
(FERRAZ, s.p.)^[196].

Fanutti e Ferraz veem o museu contemporâneo como um “espelho do tempo e do espaço” (FERRAZ, 2010, p. 112), um lugar que deve fazer pensar e refletir o mundo contemporâneo, marcado pelo conflito do choque de coisas heterogêneas, a partir de suas características inscritas no edifício. A ambiguidade contida nas nossas cidades, que acumulam os artefatos dos seus diversos tempos comprimidos no espaço e são palco desses conflitos e deve se refletir materialmente no edifício para que a partir da percepção, no seu uso cotidiano, essas questões observadas tragam reflexão. Essa interpretação se aproxima da interpretação de Vidler (1992) da cidade contemporânea, habitada pelos conflitos materiais do tempo e a sua proposição do *sublime* como efeito coerente com a essa realidade. O edifício, para os autores, é também uma conversa, seu sucesso se associa a sua capacidade de comunicação (FERRAZ, 2010), ou seja, sua linguagem precisa se relacionar com o lugar e sua cultura para se fazer compreender pelo coletivo, discurso que se deriva do pensamento de Lina.

O edifício proposto para MIS/RJ estabelece com o contexto uma relação ambígua, que evidencia o modo recorrente do escritório abordar a inserção do edifício. A relação com o lugar parte do alinhamento com o conjunto

construído no entorno, uma interpretação que se pauta na imagem preexistente e busca uma solução formal figurativa. O volume estabelece uma relação mimética com o entorno, na medida em que configura seu invólucro como um bloco com acentuado eixo vertical aproximado na implantação (Fig. 481), altura e formato dos edifícios do entorno, repetindo a morfologia do conjunto existente (478 e 479). Essa postura não propõe uma crítica, toma o existente como modelo sem problematizá-lo^[197].

Ao mesmo tempo, o programa museu em si, na interpretação dos autores, e no próprio edital do concurso, sugere um ícone, como afirmam os autores no memorial do projeto, “o edifício de um museu deve se destacar, marcar presença” (FANUTTI e FERRAZ, 2009). Esse destaque se estabelece a partir da dualidade dos elementos sinuosos inscritos na racionalidade da “caixa” (Fig. 481 e 482). O bloco recebe um grande rasgo orgânico na fachada principal que atravessa todos os seus pavimentos e estabelece relação de contraste com as pequenas aberturas moduladas dos edifícios multifamiliares do entorno. O volume é colocado em evidência pelo deslocamento da “caixa” do limite lateral, destacando-se do entorno configurado por edifícios que criam uma superfície de fachadas alinhadas, onde não se pode notar um volume individual. Uma grande esfera espelhada é inserida, solta do solo, no vazio entre o volume e o edifício vizinho, acentuando o contraste pela sua forma e materialidade. O edifício se relaciona com as preexistências e ao mesmo tempo se destaca.

[196] C.f. Entrevista por Raíssa Oliveira. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.030/3295?page=5>. (Acesso em 18/09/2013).

[197] Essa atitude contradiz seu discurso frequente, especialmente a sua defesa do valor da realidade cotidiana e sua representação nos edifícios que o autor defende como razão da atratividade dos museus para o turismo cultural (FERRAZ, 2010), na contramão de experiências já bastante difundidas, como o Guggenheim de Bilbao, que estabelece exatamente uma postura inversa.

478



479

FIGURA 478: DESENHO DO AUTOR EVIDENCIANDO O CONTRASTE ENTRE AS FACHADAS DO EDIFÍCIO NOVO E DEMAIS EXISTENTES.

FIGURA 479: IMAGEM DO CONTEXTO.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

480



O objeto irrompe de forma abrupta do solo, seu volume único, puro e contínuo, sem elementos protuberantes ou blocos agregados, não estabelece relação com a figura humana, configura uma escala monumental, exacerbada pelo rasgo que marca o seu acesso. Essa abertura de proporções exageradas tem como objetivo estabelecer uma conexão visual entre interior e exterior variável que provoque “mistério” e curiosidade, e uma relação

de continuidade controlada que instigue e convide o transeunte (FANUTTI e FERRAZ, 2009). O vazio criado pelo afastamento do edifício dos seus limites permite a continuidade do espaço do café, localizado no térreo para o exterior (Fig. 480 e 481), estabelece uma comunicação visual mútua entre os ambientes, além de criar também uma passagem de pedestres para a rua que passa ao fundo.



O único espaço aberto proposto, além do rasgo na fachada principal, é um terraço localizado acima do edifício coberto pelo deslocamento vertical do plano de fechamento, que permite a visibilidade de toda a orla. A ausência de adições e deslocamentos na composição do volume dificulta a configuração de espaços de transição, como varandas, concentrando a visibilidade da paisagem no rasgo da fachada principal. Dentro do edifício, os pisos também são rasgados no centro, a partir desse formato orgânico que também se aplica às escadas. Esses elementos geram circulações a partir de múltiplas posições no espaço interno e uma variabilidade visual do exterior condicionada ao percurso. A cada movimento, a cada percurso, em cada pavimento, uma parte da paisagem pode ser vista a partir da fenda (Fig. 483). A presença da paisagem, nas áreas de circulação, é constante e variável, de acordo com o horário do dia, condições do tempo e época do ano.

Essa proposta usa como referência o projeto do *SESC Pompéia*, aplicando seus argumentos e sua linguagem de forma reducionista, sem relativizar as duas situações, diferenças contextuais. No projeto usado como referência,

a dualidade materializada na proposta se refere aos elementos presentes no entorno e ao seu processo de transformação urbana. Essa abordagem no projeto para o MIS/RJ se relaciona ao caráter icônico proposto para o edifício, interpretado como uma relação de contraste, contido na linguagem, e de uma escala monumental conferida pelas dimensões da fenda na fachada principal.

2.6.3. ESTRATÉGIA FORMAL

A estratégia formal usada no projeto para o MIS/RJ se dá a partir da ideia de dualidade, aspecto recorrente que usa como referência a obra da Lina Bo Bardi, especialmente neste caso, o edifício novo do projeto do *SESC Pompéia*. O edifício se configura como um paralelepípedo puro, com um grande rasgo na fachada, solto das divisas do terreno onde se apoia uma grande esfera (Fig. 485). A “caixa” de concreto de Lina se repete com as pequenas aberturas quadradas nas fachadas laterais e do fundo (Fig. 484), organizadas de modo aleatório como no edifício de menor porte do SESC Pompeia e os rasgos de

FIGURA 483: MIS/RJ, VISTAS DE DIFERENTES PONTOS NO INTERIOR DO EDIFÍCIO E DO TERRAÇO
 FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ.

FIGURA 484: FUNDO DO EDIFÍCIO.
 FIGURA 485: VISTA DA FRENTE.

FIGURAS 486, 487, 488, 489 E 490:
 ELEMENTOS ORGÂNICOS NATURAIS USADOS
 COMO REFERÊNCIA PARA O PROJETO.

FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ



484



489



490



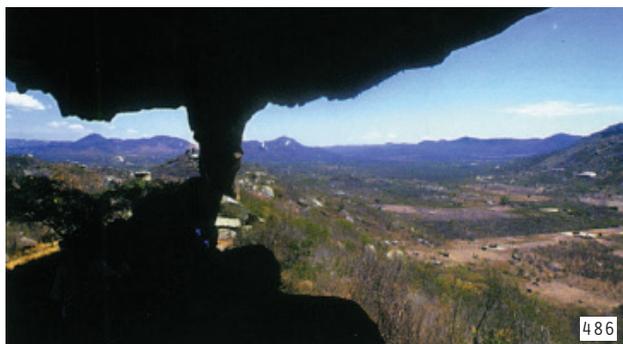
485



487



488



486

formato orgânico dão lugar a um rasgo único na fachada principal, uma fenda de escala monumental que cria o acesso e estabelece a relação visual do interior com a paisagem da praia.

A grande fenda, sua escala e formato têm como justificativa a ideia dos autores de remeter o edifício a uma caverna, que fascina por abrigar o desconhecido^[198] e desperta uma curiosidade constante de seus mistérios ocultos. Os

autores conceituam o projeto a partir de um elemento externo ao campo da arquitetura e seus condicionantes e o aplicam de forma figurativa, reproduzindo sua imagem. É uma apropriação literal das aberturas do *SESC Pompeia*, “surgiram os buracos ‘pré-históricos’ das cavernas” (BO BARDI, 1999, p. 39), dissociada de sua função de ventilar e significado associado aos seus ideais de liberdade, à expressão da cultura popular que acontece na rua, o “buraco” que expande as atividades internas ao edifício para a cidade, para o espaço público (BO BARDI, 1989) e rememora sua história através da visibilidade dos edifícios.

No projeto do MIS/RJ, a intenção da fenda se limita à linguagem do edifício, como ícone, à interação visual interior/externo e à entrada de luz natural. A referência apresentada pelos autores são os elementos naturais “primitivos”, orgânicos e abertos (Fig. 486, 487, 488, 489 e 490). Ao contrário dos rasgos de Lina, que acontecem na superfície, a fenda proposta pelo escritório se expande para o interior do edifício e cria uma subtração em seu volume rasgando os pisos (Fig.

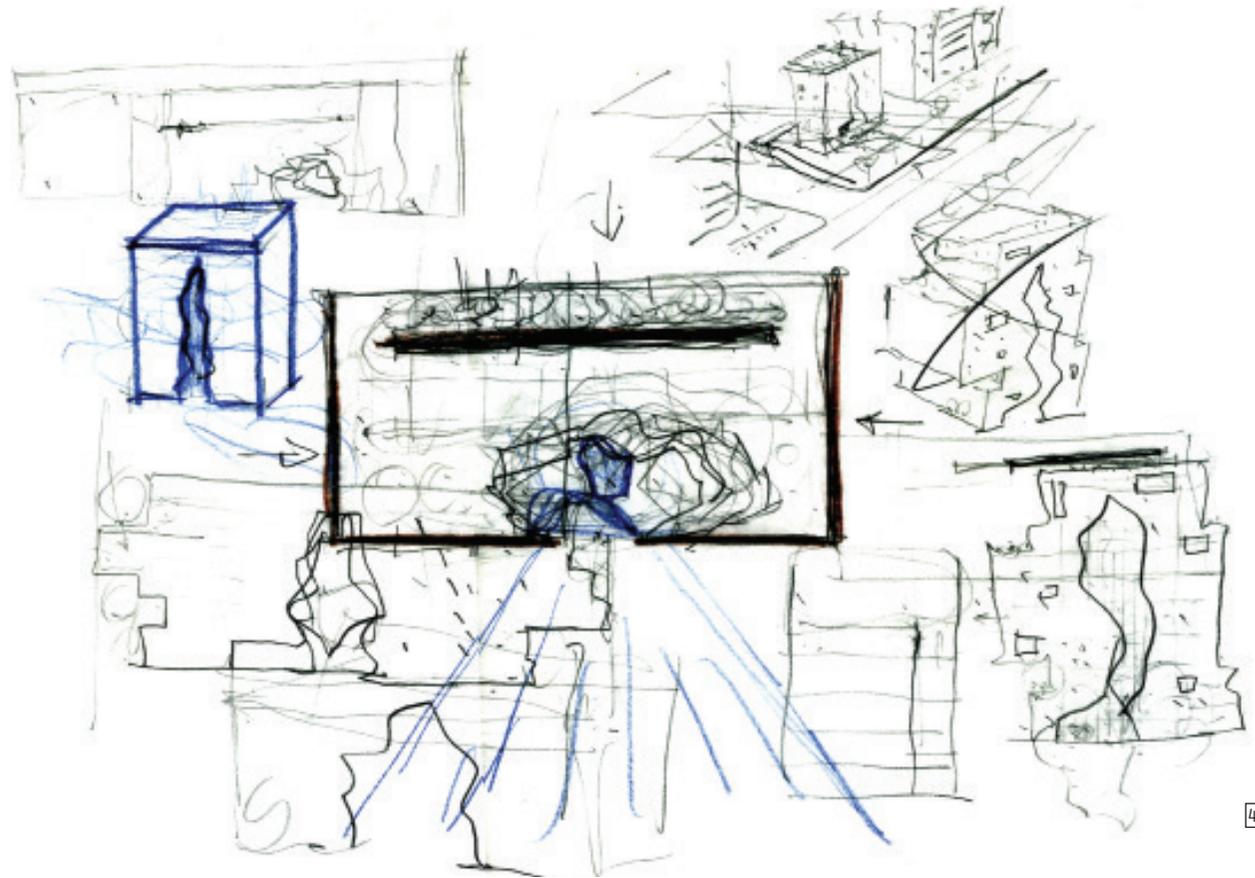
[198] C.f. “Esta será sua face principal, uma imagem intrigante que convidará o transeunte a desvendar seu conteúdo. Como nas cavernas, o fascínio do desconhecido, a busca de surpresas e novas experiências - a eterna atração pelo que está dentro e não se vê” (FANUTTI e FERRAZ, 2009). Trecho do memorial do projeto para o MIS/RJ.



491

492), como uma fenda a ruir o edifício até o subsolo (Fig. 491). Alguns croquis evidenciam a ideia inicial de tratar o edifício como um objeto esfacelado com alguns rasgos espalhados no volume. Uma ideia de desfazer a leitura do paralelepípedo. Mesmo que os autores tenham apresentado uma série de imagens conceituais que fundamentam a conceituação, parece não haver justificativa para sua linguagem, que não a sua referência ao SESC Pompéia, ou a sua pertinência no contexto do projeto.

O uso de rasgos orgânicos nos pisos é uma estratégia já aplicada anteriormente no projeto de um *Edifício Comercial* (2001) em Brasília. O projeto parte do objetivo de se alinhar ao contexto, considerando seu conjunto modernista, no entanto toma como referência a ideia de *verdade dos materiais*, princípio derivado da arquitetura brutalista, vista pelos autores como uma vertente moderna paulista (SANTOS, 2005). A outra referência é o

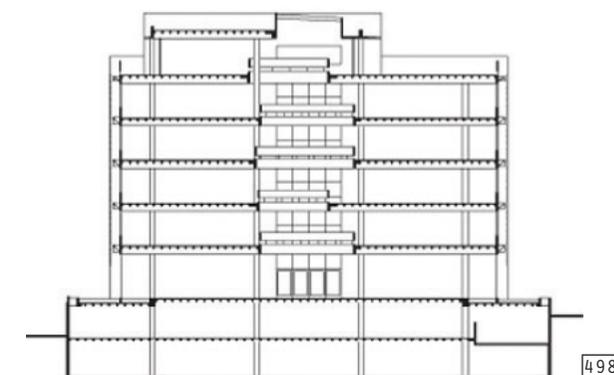
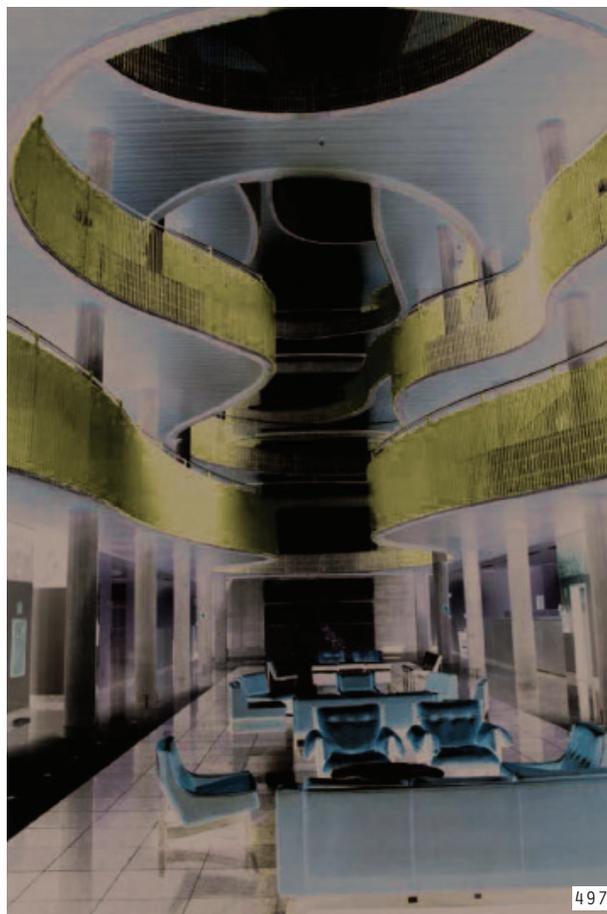
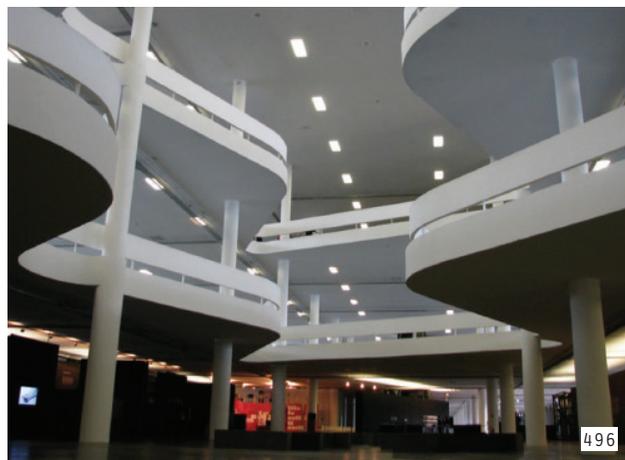
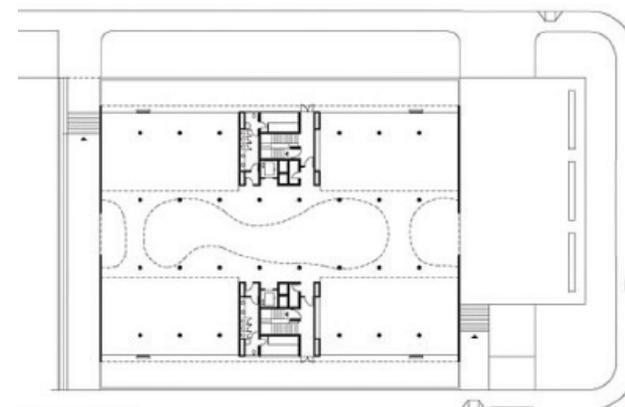
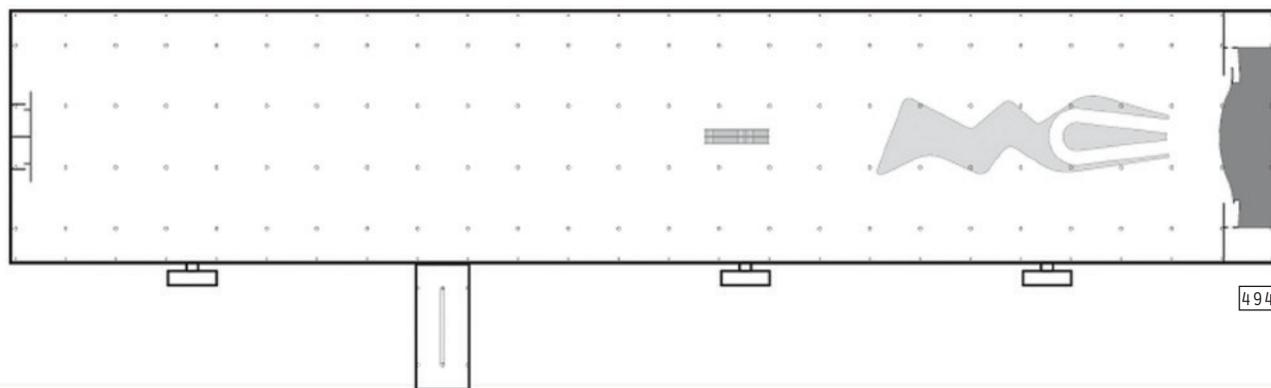


492

Palácio das Indústrias (1954) de Oscar Niemeyer, projeto que se situa no Parque Ibirapuera em São Paulo e integra um momento divergente da produção do arquiteto, em relação às obras de Brasília. O edifício comercial se configura como um prisma regular, elevado do solo, de concreto aparente com fechamento em painéis vazados de madeira que pretendem se remeter aos *brise soleil* modernistas (SANTOS, 2005) na face frontal e posterior que mais correspondem às interpretações atuais e rasgos lineares centralizados nas fachadas laterais, resultando em um objeto contemporâneo, bastante divergente das propostas e elementos modernos (Fig. 493).



493



- MIS/RJ -

FIGURA 491 E 492: CROQUIS DO PROJETO PARA O MIS/RJ.
 FONTE: MEMORIAL DO MIS/RJ

- EDIFÍCIO COMERCIAL -

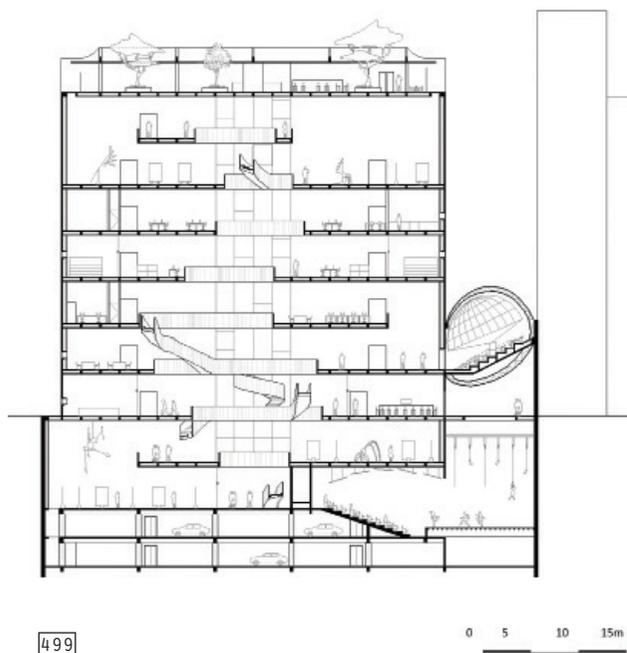
FIGURA 493, 495, 497 E 498: IMAGEM DO PROJETO; PLANTA
 BAIXA; VISTA DO INTERIOR E CORTE.

FONTE: [HTTP://WWW.BRASILARQUITETURA.COM/PROJETOS.
 PHP?MN=9&IMG=02&BG=IMG&MN2=72](http://www.brasilarquitetura.com/projetos.php?mn=9&img=02&bg=img&mn2=72). ACESSO EM 25/09/2013

- PAVILHÃO DAS INDÚSTRIAS -

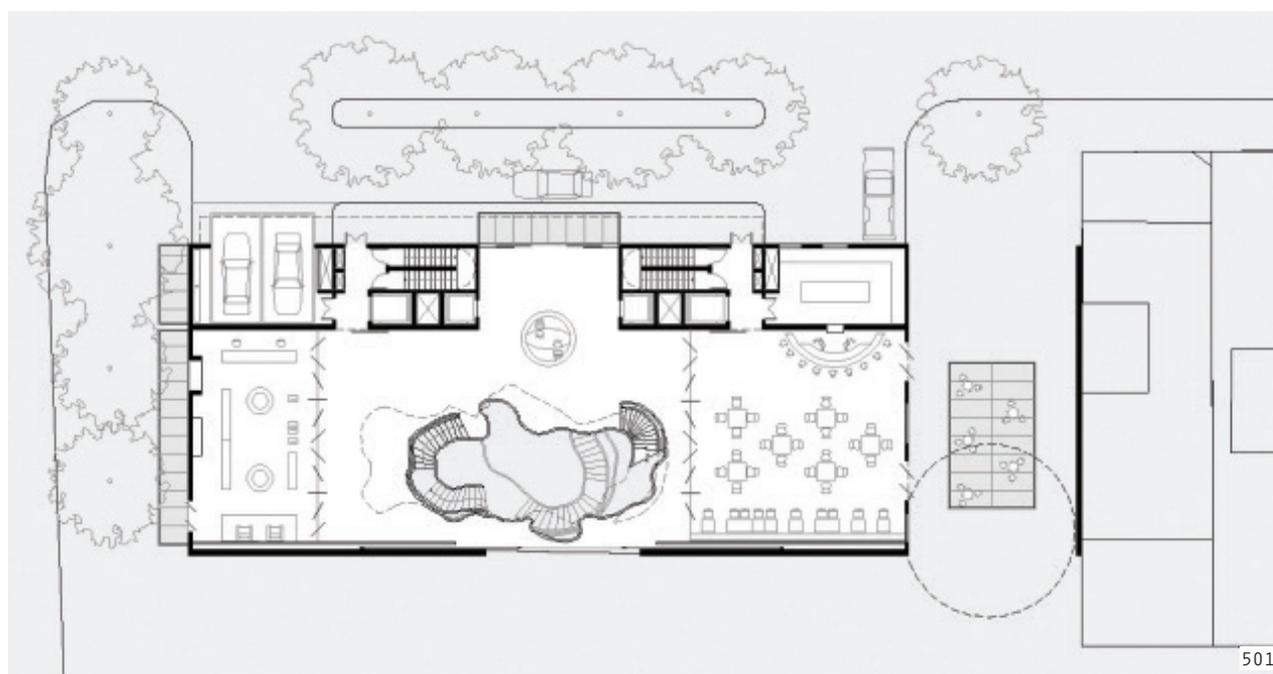
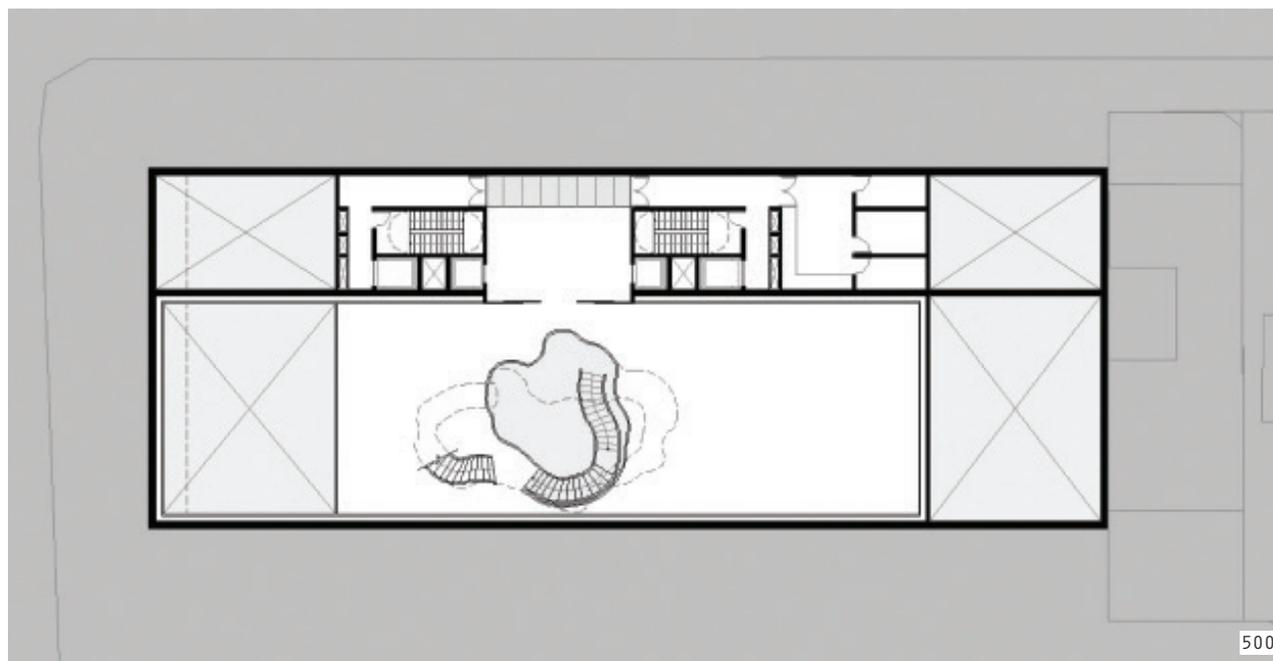
FIGURA 494 E 496: PLANTA BAIXA; IMAGEM DO INTERIOR;
 FONTE: [HTTP://WWW.ARCHDAILY.COM.BR/BR/01-14551/CLASSICOS-
 DA-ARQUITETURA-PAVILHAO-CICILLO-MATARAZZO-OSCAR-
 NIEMEYER/14551_15131](http://www.archdaily.com.br/br/01-14551/classicos-da-arquitetura-pavilhao-ciccillo-matarazzo-oscar-niemeyer/14551_15131)

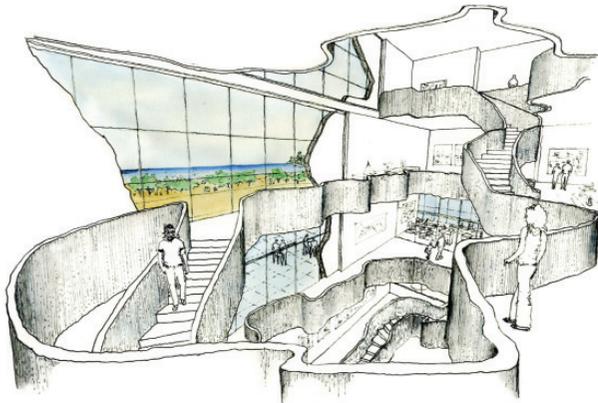
A referência mais efetiva é o projeto de Niemeyer, especificamente, o tratamento com rasgos orgânicos aplicados nos pisos (Fig. 494 e 495) e o uso de uma malha estrutural rígida, semelhante ao sistema dominó. A espacialidade interna dos dois projetos e a organização do edifício, no entanto, tem resultados bastante divergentes associados ao formato do bloco e à proporção entre o invólucro e as aberturas (Fig. 496 e 497). No projeto do Brasil Arquitetura, o alinhamento dos pilares define o eixo que delimita os rasgos dos pisos e o posicionamento das aberturas das fachadas laterais. Os rasgos que tem como objetivo estabelecer permeabilidade visual entre os



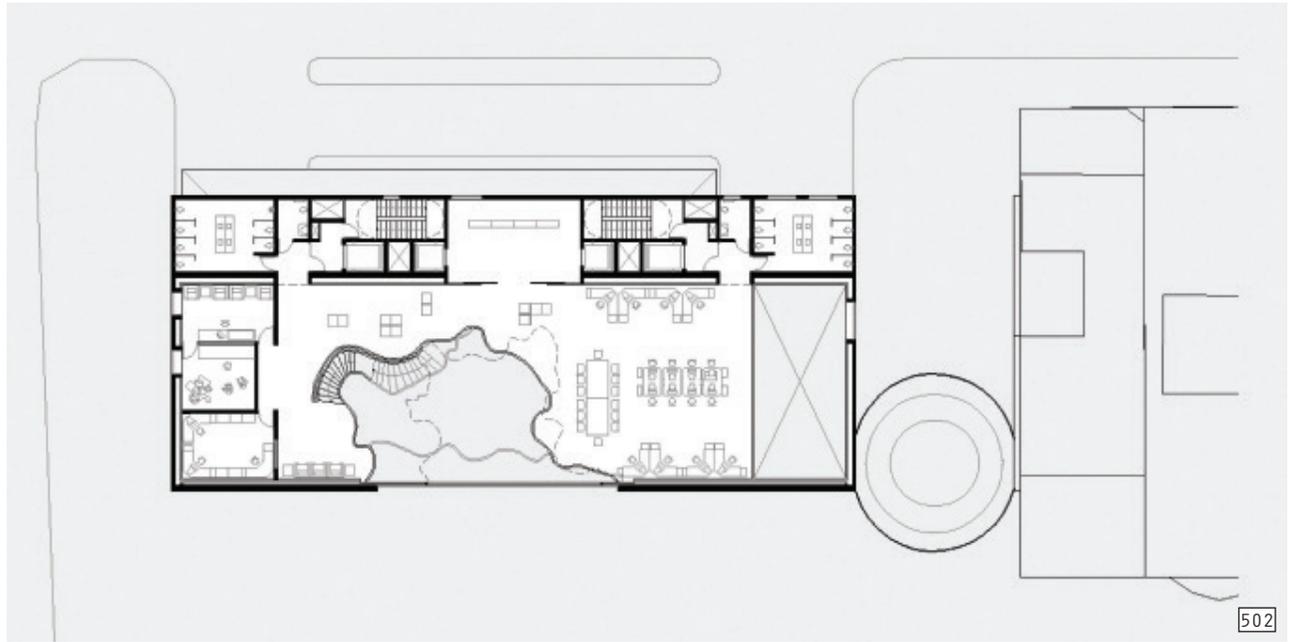
diversos pavimentos (Fig. 498), gerando um átrio central que força a localização das áreas de uso junto às fachadas e uma fácil leitura da organização do edifício.

No projeto do MIS/RJ, o formato mais alongado do edifício, o posicionamento dos elementos de circulação vertical e apoio, na parte posterior do bloco, e o posicionamento central da fenda junto à fachada geram o deslocamento dos ambientes de uso para as extremidades laterais (Fig. 499, 500 e 501). Essa distribuição privilegia a visibilidade do exterior nas áreas de maior fluxo e concentra salas de exposição nas áreas fechadas que podem ainda ter aberturas laterais. As escadas de uso público estão posicionadas segundo o formato sinuoso dos rasgos, de modo a estabelecer diferentes visuais da paisagem e do ambiente interno por apresentarem direções variáveis (Fig. 503). O centro do edifício concentra as áreas de circulação e distribuição de fluxo. O uso dos





503



502



504



505

FIGURA 499: CORTE DO PROJETO PARA O MIS/RJ.

FIGURA 500: PLANTA BAIXA DO 1º SUBSOLO.

FIGURA 501: PLANTA BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO .

FIGURA 502: PLANTA BAIXA DO 2º PAVIMENTO.

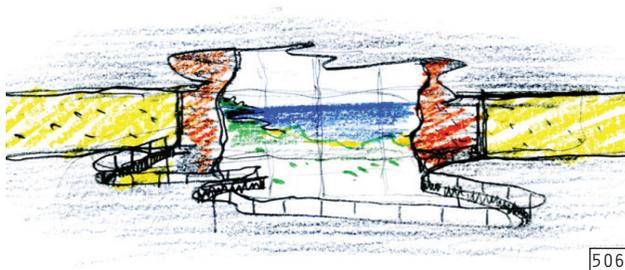
FIGURA 503: CROQUI; MIS/RJ.

FIGURA 504: IMAGEM DO INTERIOR NO TÉRREO; MIS/RJ.

FIGURA 505: PAVIMENTO SUPERIOR DO PROJETO PARA O MIS/RJ.

FORNTE: MEMORIAL MIS/RJ

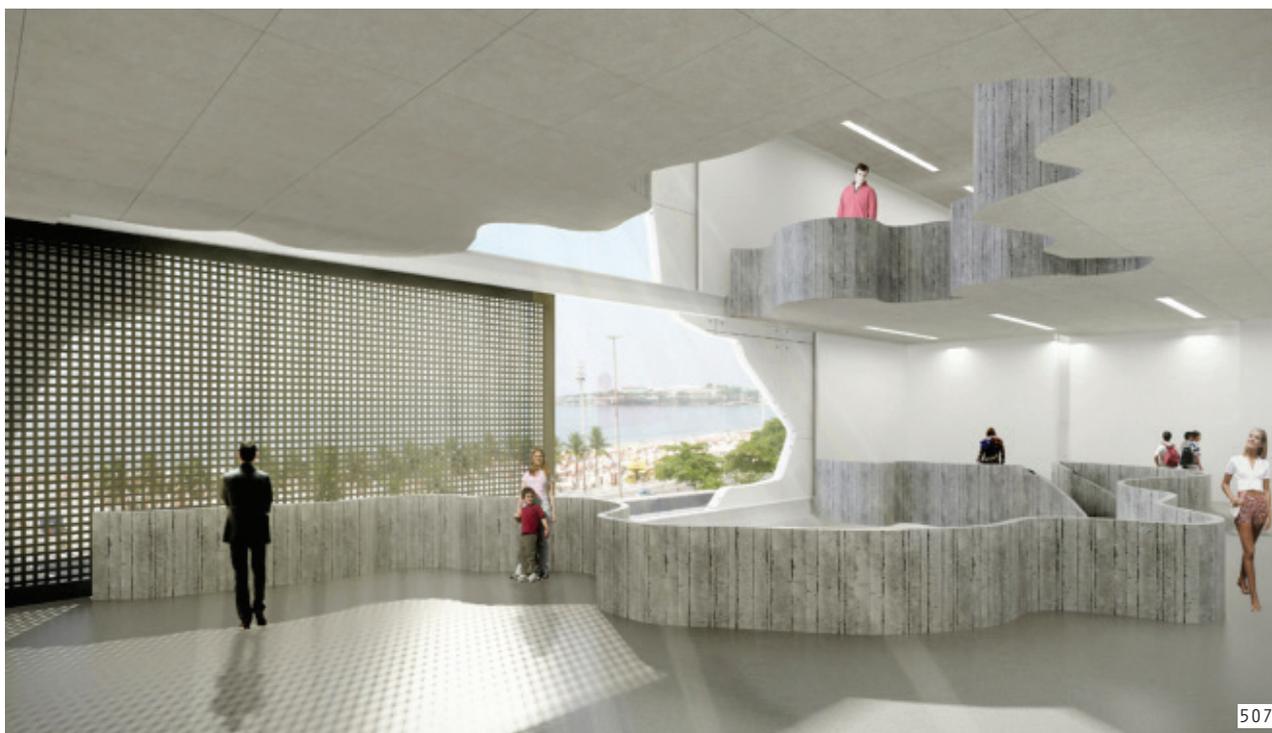
rasgos nos pavimentos subsolos permite a entrada de luz natural nesses ambientes enclausurados (Fig. 502). O átrio, formado pelos vazios sucessivos, permite uma compreensão imediata da dinâmica e do funcionamento do edifício (Fig. 505), ao mesmo tempo em que o uso e os percursos no seu interior geram, a cada posicionamento, uma perspectiva diferente da espacialidade e sua relação com a paisagem (Fig. 504). A paisagem é parte do museu, presente no seu cotidiano, percebida nas ações no edifício. De modo inverso, a dinâmica do museu pode ser observada da rua, ambos se interferem. O contato constante com o meio externo possibilita uma relação direta com a variabilidade temporal, climática, e da incidência de luz no espaço interno, possibilitando diferentes experiências. Essa variabilidade se acentua com a possibilidade de fechamento do vazio com planos treliçados, que se dividem em faixas pelos pavimentos, uma ampliação dos rasgos e treliçados usados nos projetos da Lina.



506

A adaptação das aberturas orgânicas de Lina é figurativa, por descartar os argumentos que as justificam: possibilitar a ventilação cruzada, a iluminação e o enquadramento de visuais da cidade. No projeto do MIS/RJ, a concentração das circulações verticais e apoio no fundo não permitem a ventilação cruzada, dispensada também pelo caráter do programa que demanda o uso constante de ar refrigerado em grande parte dos ambientes. O fato da fenda atravessar todos os pavimentos, associado aos rasgos no piso, torna a iluminação praticamente homogênea nos diversos pavimentos, reduzindo as possibilidades de uso. A escala da abertura modifica radicalmente a sua função de enquadrar por permitir uma amplitude visual, há variação visual, mas não do enquadramento.

A setorização do edifício é simples e se mostra atrelada ao sistema portante (Fig. 509), configurado por paredes estruturais periféricas e um grande plano interno que divide o espaço do edifício em áreas de apoio técnico e circulação vertical e área de uso efetivamente, exceto nos subsolos que ainda concentram algumas áreas de apoio. As áreas de maior fluxo de público como áreas de exposição e auditório se localizam nos dois primeiros pavimentos acima e abaixo do térreo e abaixo do terraço – com o



507

restaurante e piano bar. Os pavimentos intermediários abrigam as áreas didáticas e administrativas. A sala de projeção multidirecional se situa na esfera elevada, sua configuração formal e sua materialidade espelhada têm como objetivo acentuar o caráter icônico do edifício e se configurar como “uma escultura urbana” (FANUCCI E FERRAZ, 2009) que funciona como um espelho da paisagem (Fig. 510). Esse elemento usa como referência, a intervenção *The Beam* (2004) de Anish Kapoor (1954) ^[199].



508

FIGURA 506: CROQUI DA FENDA COM A PAISAGEM.

FIGURA 507: IMAGEM DO INTERIOR COM O USO DO TRELIÇADO.

FIGURA 508: SALA MULTIDIRECIONAL

FONTE: MEMORIAL DO PROJETO PARA O MIS/RJ

[199] Artista plástico indiano radicado na Inglaterra que tem sua obra marcada pela dualidade entre a sua linguagem contemporânea e aspectos de sua cultura original e propõe como reflexão um outro modo de ver o mundo, distorcido e particular, mutante a cada nova posição do observador no espaço.

O projeto para o MIS/RJ, assim como, outros do escritório Brasil Arquitetura, carrega em si uma dualidade que imprime a sua assinatura. Neste projeto, esse aspecto se mostra na relação de aproximação e destaque com o contexto e na configuração plástica que materializa o elemento orgânico na racionalidade do volume regular. Essa ambiguidade também exprime a marca de conflitos temporais contidos na cidade contemporânea, a divergência contida nas distintas correntes de pensamento arquitetônico e a esfera que acentua o momento atual da obra. No entanto, essas referências são usadas de forma figurativa, repetem formas e não soluções, sem a devida adaptação ao contexto. Não tem como atributo a ambiguidade de estar *entre*, mas como “representações da alienação” (VIDLER, 1992, p. 12) que ilustram superficialmente. Uma postura que não situa o edifício *entre correntes*, mas, ao contrário, evidencia a interpretação do tempo em segmentos herméticos.

O edifício proposto expressa características divergentes, derivadas das raízes de seus autores: a corrente paulista brutalista e a experiência profissional com Lina, no entanto se mostra pouco coerente com a entorno urbano, ponto destacado pelo júri na apresentação da proposta. Assim como na experiência com o *Edifício Comercial*, ou o *Cais do Sertão Luiz Gonzaga*, fundamentam a sua interpretação do lugar a partir de objetos arquitetônicos e características que fazem parte da seu repertório projetual próprio, uma imposição da sua interpretação particular sobre os condicionantes de projeto, não necessariamente coerentes com a problemática da situação enfrentada. Da mesma maneira, o emprego de elementos representativos precisa ter validade para a cultura local.

FIGURA 506: ESQUEMAS GRÁFICOS DE ESTRUTURA E SETORIZAÇÃO.
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

509

* * *

A equipe Brasil Arquitetura interpreta a ideia de ícone a partir da sua ideia mais generalizada, associada à relação de contraste com o entorno e do valor de novidade. Essa interpretação também direciona, nesta proposta, a uma abordagem conceitual que busca significação fora do campo arquitetônico e configura identidade ao edifício. A relação do projeto com o contexto se estabelece a partir de uma relação tipo-morfológica que mantém as características locais e a homogeneidade dos edifícios da orla. Ao mesmo tempo, se refere à cidade como uma sobreposição de camadas de tempo, de forma genérica, já que o contexto do projeto, Copacabana, tem características contrárias, de homogeneidade tipológica e linguística, configuradas pelo seu rápido crescimento e ocupação. A relação de destaque do edifício se concentra no tratamento da fachada, que se configura

por uma abertura frontal única, de grandes proporções, que não pretende estabelecer enquadramentos, mas a ideia de continuidade entre interior e exterior e a tornar constante a presença da paisagem, relativizada através dos percursos configurados por escadas irregulares. A abordagem figurativa da fenda não tem relação com a temática do concurso ou identidade da cidade, assim como a interpretação do contexto, é genérica, diluindo a sua expressão. O discurso dos autores sobre a prevalência da funcionalidade no projeto não parece coerente, não justifica a identidade do edifício, e ao contrário, dificulta a compartimentação, não só pelos vãos centrais, como pela relação entre sua forma orgânica e o traçado ortogonal dos demais espaços. Esse projeto foi vencedor do primeiro concurso anulado e no, segundo, ficou empatado com Shigeru Ban e Tcoa Arquitetos em quarto lugar.

2.7. TACO

O escritório Taca Arquitetos tem formação recente (2005) apresentando ainda um reduzido número de obras construídas. Seu percurso ainda não se mostra claramente, evidenciando certa diversidade na abordagem projetual que configura uma fase de experimentação de estratégias e atitudes na resolução de seus edifícios. Entretanto, nas diversas situações enfrentadas, há clara recorrência do uso do volume primático regular, a “caixa”, que configura uma interpretação do edifício como um objeto dotado de racionalidade e a busca da essencialidade do objeto. Suas caixas são dotadas de expressão, não são objetos neutros, evidenciam pensamentos e relações com as situações abordadas, a partir de uma aproximação abstrata e não literal ou figurativa. Uma arquitetura que não é representativa ou simbólica, mas se remete à origem dos autores, ao contexto urbano e à produção arquitetônica paulista.

A obra de Paulo Mendes da Rocha (1928)^[200] é a principal referência de Rodrigo Cerviño Lopez (1972)^[201] e Fernando Falcon (1978)^[202], notada na aplicação e ressignificação de suas estratégias e posturas, sem que se estabeleça uma relação necessariamente formal ou uma interpretação figurativa. A linguagem arquitetônica de suas obras é contemporânea, alinhada com produção de outros escritórios paulistas que revivem algumas proposições brutalistas em adaptações críticas para contexto atual. A indissociabilidade entre estrutura e forma também é uma constante em seus projetos, ressaltada no seu discurso. Outras características como, a valorização da espacialidade interna, a consideração do contexto como condicionante do projeto, a configuração formal rigorosa e o valor expressivo da obra, enquanto elucidação do pensamento, são notáveis em seus projetos e definem a sua filiação.

[200] Arquiteto formado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1954, lecionou na FAU-USP de 1962 a 1969 e de 1980 a 1998.

[201] Arquiteto formado pela FAU-USP em 2001 e designer gráfico.

[202] Arquiteto formado pela FAU-USP em 2001.

A linguagem geométrica e a busca pela pureza através da economia de meios não descarta o fator existencial presente na materialização de suas obras. O espaço é pensado a partir do seu uso, atividades, movimento e da experiência, o que interfere na configuração da espacialidade em relação à posição e formato das aberturas, das possibilidades visuais do entorno e sua morfologia e definição de elementos de circulação. Ao mesmo tempo, parte da realidade que se apresenta, apreendida a partir da dinâmica estabelecida, da sua configuração física, como elemento do projeto e não como uma base neutra. A síntese da obra deste escritório seria o enfrentamento da caixa com a situação, conflito presente também no projeto para o MIS/RJ, tomado como ponto de partida.

2.7.1. CONSTRUÇÃO DA ABORDAGEM PROJETUAL

De todas as equipes que apresentaram propostas neste concurso, essa é a mais jovem^[203]. O pequeno número de obras evidencia um percurso ainda pouco definido que se associa à formação acadêmica de ambos e suas experiências profissionais. Sua produção apresenta clara relação com certas características da arquitetura

paulista brutalista evidenciada, sobretudo na aplicação de soluções e posturas projetuais, sem que se estabeleça necessariamente uma relação imagética. Os arquitetos tomam como referência especificamente a produção paulista contemporânea, atenta à espacialidade e que faz uso de blocos, da iluminação zenital e principalmente de uma profunda relação entre forma e estrutura. Essa releitura se mostra como um posicionamento crítico, adaptativo, que renova o repertório das antigas soluções para um novo contexto.

A banalização da corrente brutalista paulista na década de 1970 evidencia uma produção que se materializa como estilo, dissociada de seus fundamentos em um momento de produção intensa incentivada pelo “milagre econômico”. Somada a dissolução dos discursos totalizantes, a decrescente valorização na máquina, os pensamentos emergentes em favor do particular, da cultura, do lugar existencial e da apreensão fenomenológica, a corrente começa a se dissolver gradativamente pela inadequação de seus princípios à essa nova realidade (ZEIN, 2005). Nesse contexto, a partir do final da década de 1980, alguns arquitetos começam a evidenciar em suas obras inflexões que revelam uma necessidade de adequação ao contexto sem, contudo, abandonar certas soluções características da escola.

O reconhecimento do projeto do *Museu Brasileiro de Escultura* (MuBE, 1986) de Paulo Mendes da Rocha (1928) e do projeto para o *Pavilhão Brasileiro na Exposição de Sevilha* (1992) de Ângelo Bucci (1963)^[204].

^[203] O escritório Tcoa Arquitetos foi fundado em 2005 após algumas experiências profissionais individuais de ambos os sócios.

^[204] Arquiteto formado pela FAU-USP em 1987, onde leciona desde 2001, foi sócio do escritório Arquitetura Paulista (1987-1992), MMBB (1996-2002) e desde 2003 dirige o escritório SBPR.

, Álvaro Puntoni (1965)^[205] e João Oswaldo Villela abrem novas possibilidades para a arquitetura paulista.

A principal inflexão nessa vertente paulista contemporânea é a consideração do lugar e da existência a partir do que Wisnik (2006, p. 179) chamou de *fenomenologia diagramática*. Uma postura projetual que considera e interfere na experiência, a partir de uma organização racional da espacialidade, que dirige os percursos e controla a experiência. A abordagem projetual é objetiva, assim como seu desenho geométrico, mas considera o movimento a partir da configuração física do lugar. O projeto estabelece relações visuais dinâmicas, descartando o fator subjetivo e simbólico. Deixa de ser um modelo genérico e passa a ser específico, a partir de uma relação sistemática do contexto, um *elemento de conexão*. Otávio Leonídio no artigo *Espaço de Risco* de 2011, ressalta essa especificidade da produção paulista, que toca no aspecto fenomenológico, se debruça sobre o vazio do objeto e suas relações com o espaço, percursos e entorno em detrimento da ênfase no aspecto plástico-formal do objeto.

Outro ponto de inflexão significativo é a dissimulação do elemento estrutural, a perda de sua substância a fim de expressar leveza apontada por Rafael Perrone no artigo *Passos à frente: algumas observações sobre o MUBE* de 2011. Essas características podem ser notadas na obra de diversos arquitetos contemporâneos, mas algumas inflexões surgem nas obras de Paulo Mendes da Rocha, apesar de não serem uma exclusividade sua. Sua produção também é a que se mostra mais significativa,

enquanto referência, para as obras do escritório Tocoa Arquitetura. Isso se deve não somente à formação de ambos na FAU-USP, mas ao fato de Rodrigo Cerviño ter trabalhado em seu escritório. Características como: o agenciamento dos ambientes no bloco a partir do vazio, a abordagem da arquitetura como elemento de ligação, a estrutura dissimulada e relação indissociável entre forma e estrutura, presentes na obra de Mendes da Rocha, também podem ser notadas na obra do escritório Tocoa Arquitetura e no projeto para o MIS/RJ.

Outro aspecto recorrente na obra do escritório e aplicado no MIS/RJ é o partido monobloco configurado formalmente por um volume regular prismático, ou a “caixa”. Sua abordagem na produção contemporânea é frequente e variada e, como já mencionado no *Capítulo 1. O concurso do MIS/RJ*, tem distintas origens, objetivos e resultados. Nesse caso, a abordagem parece estar associada à produção brutalista paulista, não só pela formação dos dois arquitetos ou a adoção frequente de sua linguagem, mas também pelo fato de Cerviño ter justificado a adoção do bloco de concreto aparente na defesa do projeto, afirmando “Sou paulista. Sou de uma escola que começou com Artigas, depois Paulo Mendes da Rocha”, ou “é um material da arquitetura paulista”, como mencionam a matéria de Evelise Grunow publicada na revista Projeto Design (Ed. 356, out/2009) e o relato de Victor Garcez.

Ruth Verde Zein aponta o partido “caixa portante” como uma das características dominantes da produção brutalista paulista, na sua tese *A Arquitetura da Escola*

Paulista Brutalista (1953 – 1973) de 2005 e no livro *Brasil: arquitetura após 1950* de 2010 escrito com Maria Junqueira Bastos, ainda que não seja uma unanimidade entre os projetos e apresente variações de abordagem. Além da característica formal, esse partido também se caracteriza pela frequente ideia de interioridade, expressa pela redução de aberturas para o exterior, uso de iluminação zenital e espaços internos, como pátios que costumam agenciar o programa. Uma abordagem recorrente, desse partido monobloco, é o que a autora chamou de “caixa elevada sobre pilotis” (2005, p. 119) e Daniele Pisani no livro *Paulo Mendes da Rocha – Obra Completa* de 2013 denominou “prisma elevado por pilotis”. Esse partido teve distintas aplicações em projetos residenciais uni e multifamiliares, tem origem na obra de Carlos Millan, como apontam Pisani (2013) e também Sérgio Matera na tese *Carlos Millan: um estudo sobre a produção em arquitetura* de 2005, mas foi disseminado e abordado por outros autores, como Paulo Mendes da Rocha e o próprio Tocoa Arquitetos. É a partir da repetição e do aprofundamento deste partido que Mendes da Rocha desenvolve a ideia de ocultar os elementos estruturais, também aplicada por esta equipe.

Alguns aspectos apontados participam da configuração plástica e conceitual do projeto apresentado para o MIS/RJ, como o uso do partido monobloco elevado do solo, a dissimulação dos elementos estruturais e a ideia de fenomenologia diagramática que compõe espacialidades sensíveis e elaboradas em profundidade através da relação entre racionalidade e experiência.

^[205] Arquiteto formado pela FAU-USP em 1987, onde leciona desde 2002, também é professor e sócio fundador da Escola da Cidade desde 2002, foi sócio do escritório Arquitetura Paulista (1987-1992), fez parte do escritório MMBB e desde 2004 faz parte do escritório Grupo SP.

2.7.1.1. CAIXAS QUE DEFINEM ESPACIALIDADES

O medo da racionalidade, a tão criticada frieza da racionalidade, é uma grande loucura. como disse o poeta? Naturalmente, uma poesia consiste somente de sensações, mas é feita de palavras (MENDES DA ROCHA apud PISANI, 2013, p. 37).

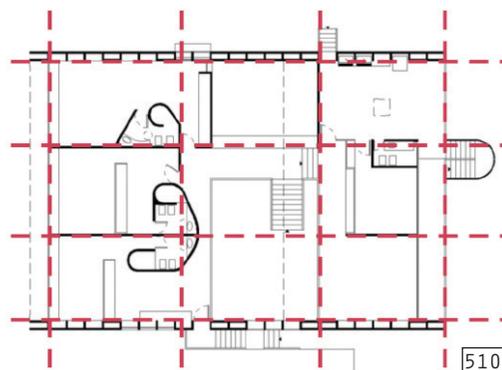
A reflexão de Paulo Mendes da Rocha pode ser vista como uma síntese da sua abordagem projetual e de tantos outros arquitetos paulistas. A ideia de objetos configurados a partir do rigor e da racionalidade de malhas geométricas associadas à estrutura portante, também geradoras da compartimentação e de uma espacialidade interna sensível que se configura através de mediações entre ambientes, escalas, jogos de luz e visuais específicas do exterior, que não banalizam a paisagem.

A produção paulista brutalista tem como princípio a ideia de uma produção seriada, a repetição, adaptação e aprofundamento do modelo para as diversas situações. Nesse sentido, nem sempre perseguem a inventividade formal do objeto ou sua exploração plástica. O objeto, muitas vezes, é dado, em uma contínua reinterpretação, como as variações do bloco configurado pela definição estrutural e seus eixos ortogonais (ZEIN, 2005). O empenho do arquiteto é trabalhar o vazio, a espacialidade interna que define a subdivisão da caixa e as reduzidas aberturas, que vão definir o desenho de suas fachadas. Uma arquitetura que se fecha e se relaciona com os limites de seu invólucro, seu diálogo é consigo mesma. Se essa “casca” do objeto se mantém, seu interior é recôndito, rico em variedade e jogos de luz, criados, frequentemente, através de aberturas zenitais que compensam as empenas cegas. Seus ambientes, muitas vezes, se articulam a partir de vazios, que podem se configurar como pátios ou espaços de pé-direito multiplicado com coberturas translúcidas, mezaninos e passarelas.

Um olhar atento ao projeto das residências *Celso Silveira de Mello* (1962) e *Fernando Millán* (1970) de Paulo Mendes da Rocha e o projeto do escritório TACO Arquitetura para a residência *São Roque* (2006) evidenciam alinhamentos de certas características genéricas como o uso da caixa, a articulação dos ambientes internos a partir do vazio, o uso da modulação, mas também divergências que pontuam inflexões do pensamento original da escola paulista, relacionadas ao contexto. Além de certas características formais mais óbvias, interessa ressaltar três aspectos: a forma como cada projeto se apropria da modulação para organizar a espacialidade interna, a relação que estabelecem com o terreno e o modo como se definem as aberturas.

Quanto à modulação, na residência *Celso Silveira de Mello* o módulo se associa à estrutura e configura os espaços de uso, uma modulação simples e rígida que, de fato, define o posicionamento dos planos de fechamento sobre eixos estruturais (Fig. 510). A residência *Fernando Millán* é uma variação do modelo da residência anterior, apresenta partido semelhante, mas dissocia a modulação da compartimentação e da configuração do volume, opera como um elemento regulador que estabelece relações (Fig.511). A definição dos ambientes se dá a partir de subdivisões simples da modulação estrutural. Ambas as casas de Paulo Mendes da Rocha são reguladas por uma grelha que usa a repetição do módulo nos dois sentidos, apresentando ritmo constante em cada sentido, que se reflete na fachada (Fig. 512) da residência *Celso Silveira de Mello* e na residência *Fernando Millán*, onde a modulação define as poucas aberturas, configuradas em grandes rasgos (Fig. 513).

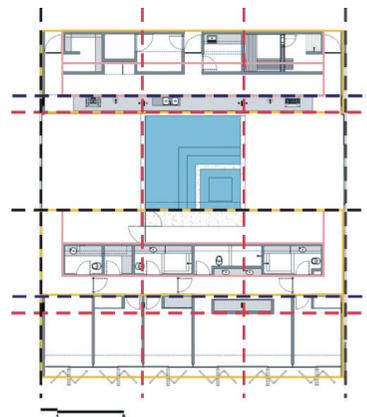
Na residência *São Roque*, a modulação é mais complexa, opera como um sistema de proporções, onde se nota uma relação de harmonia entre as partes, sem que a malha se faça notar. A grelha parte da estrutura, configurada por quatro apoios situados no cruzamento dos eixos vermelhos (Fig. 514). Os eixos marcados em preto delimitam o volume e a sua subtração e, os azuis, são subdivisões que fixam a largura de circulações e armários, os blocos de ambientes se conformam nas relações entre submódulos desses eixos gerais. A modulação recebe um ritmo a:b:b:a em um sentido e b:b:b no sentido perpendicular, conferindo uma organização simétrica que se nota nas fachadas, mas não na espacialidade interna. Os três projetos organizam os setores funcionalmente em faixas, opondo setores de serviço e íntimo, isolados pela área social.



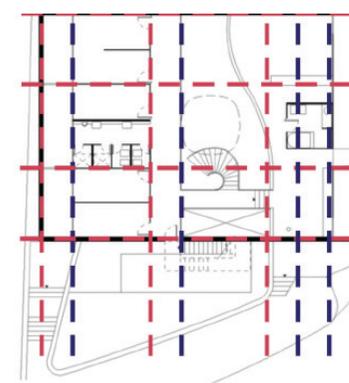
510



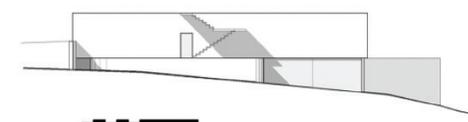
512



514



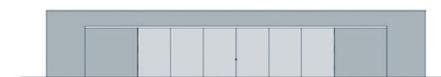
511



513



515



- RESIDÊNCIA CELSO SILVEIRA DE MELLO -
 FIGURA 510: MODULAÇÃO SOBRE PLANTA BAIXA,
 FIGURA 512: FACHADA,
 FONTE: ESQUEMA GRÁFICO DA AUTORA; [HTTP://WWW.ARQUITETURABRUTALISTA.COM.BR/FICHAS-TECNICAS/DWZ201962-67/1962-67-FICHATECNICA.HTM](http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DWZ201962-67/1962-67-FICHATECNICA.HTM)
 FIGURA 514: MODULAÇÃO, RESIDÊNCIA SÃO ROQUE.
 FONTE: ESQUEMA GRÁFICO DA AUTORA

- RESIDÊNCIA FERNANDO MILLÁN -
 FIGURA 511: MODULAÇÃO SOBRE PLANTA BAIXA,
 FIGURA 513: FACHADA,
 FONTE: ESQUEMA GRÁFICO DA AUTORA;
[HTTP://WWW.ARQUITETURABRUTALISTA.COM.BR/FICHAS-TECNICAS/DWZ201970-124/1970-124-FICHATECNICA.HTM](http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DWZ201970-124/1970-124-FICHATECNICA.HTM)
 FIGURA 515: FACHADA, RESIDÊNCIA SÃO ROQUE.
 FONTE: [HTTP://WWW.TACOA.COM.BR/#](http://www.tacoa.com.br/#).

- RESIDÊNCIA CELSO SILVEIRA DE MELLO -

FIGURA 516A: PLANTA DE COBERTURA

FIGURA 517: FACHADA.

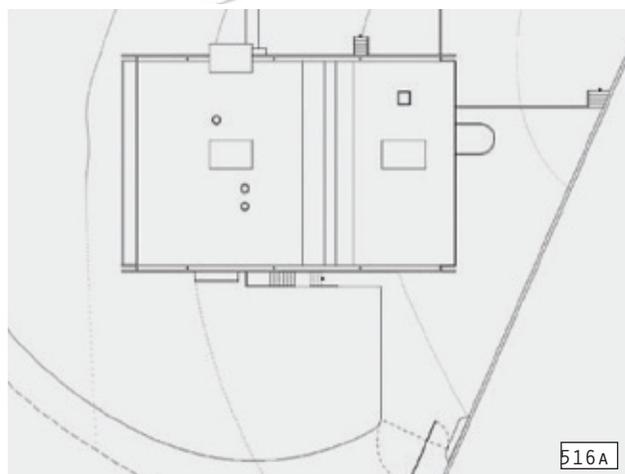
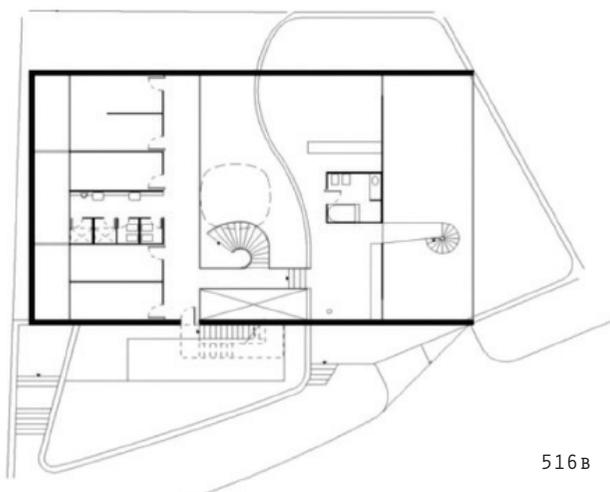
FONTE: FONTE: ACAYABA, MARLENE MILAN. RESIDÊNCIAS EM SÃO PAULO: 1947 - 1975. SÃO PAULO: ROMANO GUERRA EDITORA, 2011. P. 341 ; [HTTP://WWW.ARQUITETURABRUTALISTA.COM.BR/FICHAS-TECNICAS/DW%201962-67/1962-67-FICHATECNICA.HTM](http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201962-67/1962-67-FICHATECNICA.HTM)

- RESIDÊNCIA FERNANDO MILLÁN -

FIGURA 516B: PLANTA BAIXA

FIGURA 518 E 519: VISTA EXTERNA E DO VAZIO CENTRAL.

FONTE: [://WWW.ARQUITETURABRUTALISTA.COM.BR/FICHAS-TECNICAS/DW%201970-124/1970-124-FICHATECNICA.HTM](http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201970-124/1970-124-FICHATECNICA.HTM)



A implantação da residência *Celso Silveira de Mello* se estabelece a partir de um posicionamento geométrico no terreno que define também os platôs de acesso. O volume de adéqua ao terreno, internamente, através da divisão de ambientes pela diferença de níveis, mantendo a leitura do volume no exterior (Fig. 516). A direção do volume segue o eixo norte-sul, onde se situam as aberturas do setor de serviço e íntimo respectivamente, evitando a incidência direta do eixo leste-oeste, uma postura recorrente do arquiteto de opor as faces abertas para o exterior, paralelamente.

Na residência *Fernando Millán*, a caixa é cravada em um terreno de acentuado acive, entre muros de arrimo (Fig. 517). O formato do volume é delimitado pelos limites do terreno no eixo norte-sul. Esse edifício não apresenta janelas (Fig. 519), se volta para o vazio central configurado por uma grande parede curva que se contrapõe ao formato ortogonal da caixa, estabelecendo uma espécie de topografia interna que remete ao terreno original (Fig. 518). Essas subdivisões na espacialidade são volumétricas, multiplicam os espaços internos da caixa pela divergência de configurações. Em ambos os projetos, o objetivo é adequar o volume do bloco na topografia do terreno, oposição entre a forma do volume e a morfologia do terreno, uma ênfase nos aspectos físicos da questão.



FIGURA 520: RESIDÊNCIA SÃO ROQUE, VISTA.

FIGURA 521: ESQUEMA DE CAMPO VISUAL SOBRE A PLANTA BAIXA.

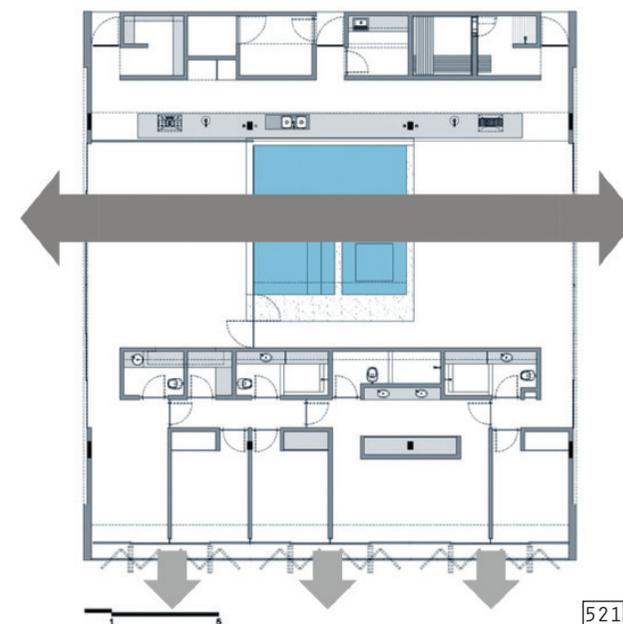
FONTE: [HTTP://WWW.TACOA.COM.BR/#](http://www.tacoa.com.br/#); ESQUEMA GRÁFICO DA AUTORA

Na residência *São Roque*, a relação se inverte, o terreno inclinado é negado por um platô artificial que assenta a casa (Fig. 520), por outro lado, a posição da casa no terreno se articula a partir do lugar, dos eixos de suas visuais. A relação deixa de ser somente física, se relaciona diagramaticamente com a experiência. A compartimentação direciona o olhar. A entrada se dá por um eixo central linear, definido pelos fechamentos laterais (Fig. 521). Esse eixo dispõe sequencialmente uma varanda coberta, o pátio com a piscina e a sala no final em um espaço contínuo, dividido por panos de vidro que possibilitam a visibilidade da paisagem ao fundo (Fig. 522). A dinâmica da casa se articula a partir do vazio que concentra a área social e separa serviço e íntimo, configurando uma subtração da caixa refletida na fachada.

Outro ponto se inverte, enquanto o bloco brutalista divide vazios internos, gerando a sua variedade, a residência São Roque divide o espaço a partir da inserção de volumes fechados. Nas laterais do eixo vazio, volumes descolados

do limite do bloco, que abrigam os ambientes (Fig. 523), estabelecem a leitura de caixas dentro do bloco que dá forma à casa. A configuração desses blocos é linear e sua organização é simétrica a partir de um eixo perpendicular ao eixo vazio. Não há a ideia de multiplicação do espaço, mas da divisão, efetivamente, que não mantém o caráter unitário brutalista, configurado pela continuidade espacial que permite contato visual entre os ambientes.

A proposição do edifício deixa de ser autônoma e genérica para se relacionar às características do lugar de forma objetiva, associando forma e concepção ao contexto. Uma abordagem do lugar divergente da sua proposição subjetiva, de sua definição substantiva e das suas relações simbólicas (MONTANER, 2001, p. 32). Ainda que o objeto arquitetônico se configure como um elemento formal genérico, seu posicionamento, a composição de fachadas, definição de aberturas e a espacialidade interna são subordinados às possibilidades visuais do lugar. A relação entre a forma do objeto e a sua implantação no terreno são abordados de forma impositiva.



- RESIDÊNCIA SÃO ROQUE -

FIGURA 522: IMAGEM DO PÁTIO INTERNO PARA A PAISAGEM.

FIGURA 523: SETOR DE SERVIÇO.

FONTE: [HTTP://WWW.TACOA.COM.BR/#](http://www.tacoa.com.br/#).

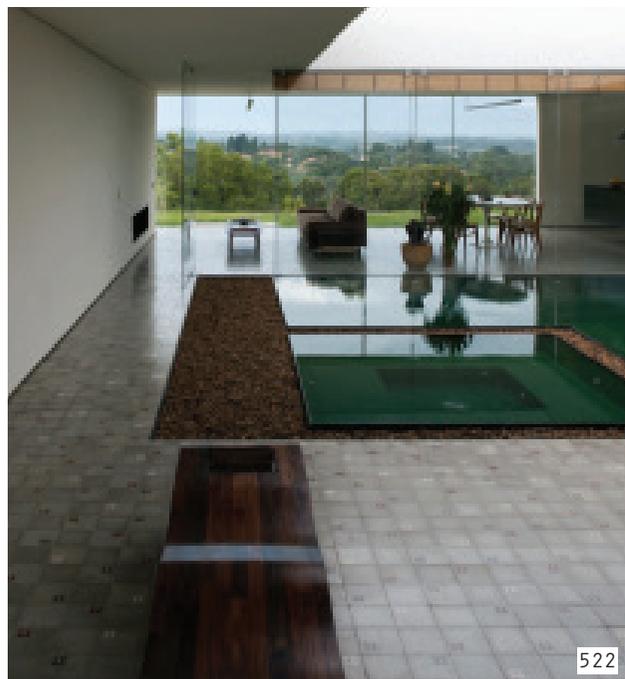
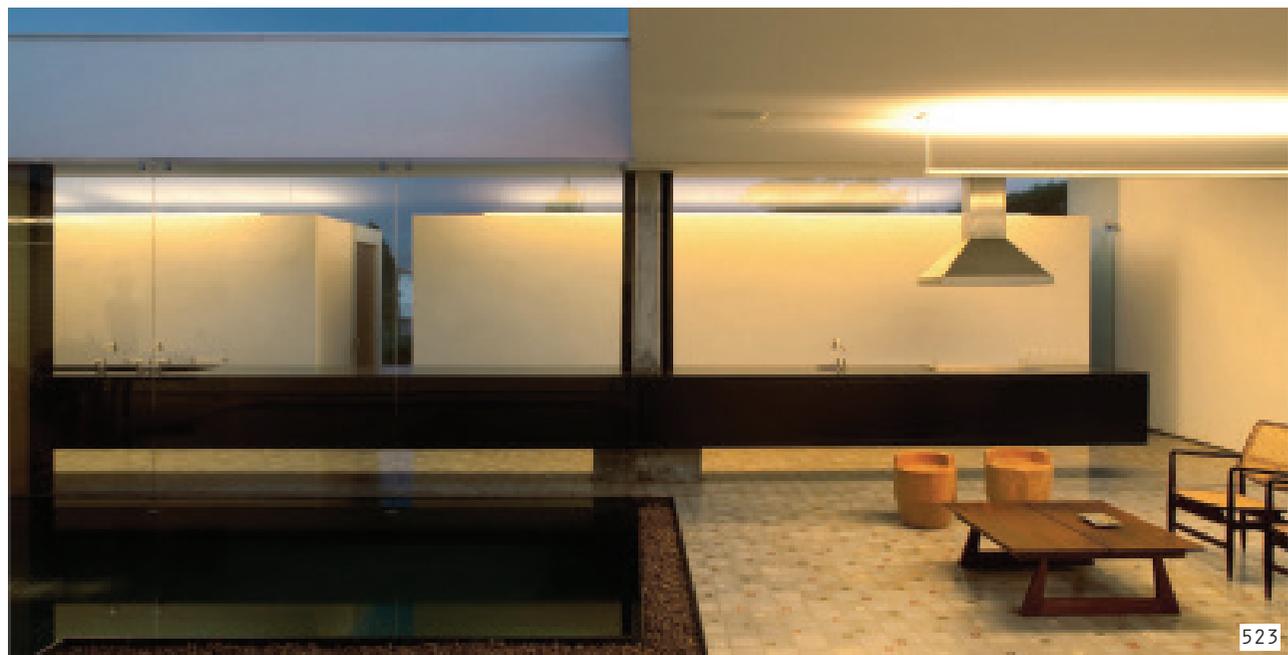
- GALERIA ADRIANA VAREJÃO -

FIGURA 524: VISTA FRONTAL DO VOLUME.

FIGURA 525: PLANTA BAIXA DO PRIMEIRO PAVIMENTO COM ESQUEMA GEOMÉTRICO DE COMPOSIÇÃO.

FIGURA 526: EIXO DE ACESSO À GALERIA.

FONTE: [HTTP://WWW.TACOA.COM.BR/#](http://www.tacoa.com.br/#); [HTTP://WWW.ARCHDAILY.COM.BR/BR/01-167472/GALERIA-ADRIANA-VAREJAO-TACOA-ARQUITETOS/50F76BBDB3FC4B316D000069](http://www.archdaily.com.br/br/01-167472/galeria-adriana-varejao-tacoa-arquitetos/50f76bbdb3fc4b316d000069); [HTTP://WWW.TACOA.COM.BR/#](http://www.tacoa.com.br/#).



2.7.1.2. ARQUITETURA COMO ELEMENTO DE LIGAÇÃO

E a arquitetura deixa de ser monumento pra virar elemento de ligação, lugar de passagem. Apenas uma caixa pousada na natureza (WINISK, 2011, p. 66).

Esse texto de Guilherme Winisk publicado na *Revista Monolito Inhotim*, sobre o projeto da *Galeria Adriana Varejão* (2004), de Rodrigo Cerviño, ressalta uma abordagem do projeto associada à produção contemporânea do grupo de escritórios paulistas

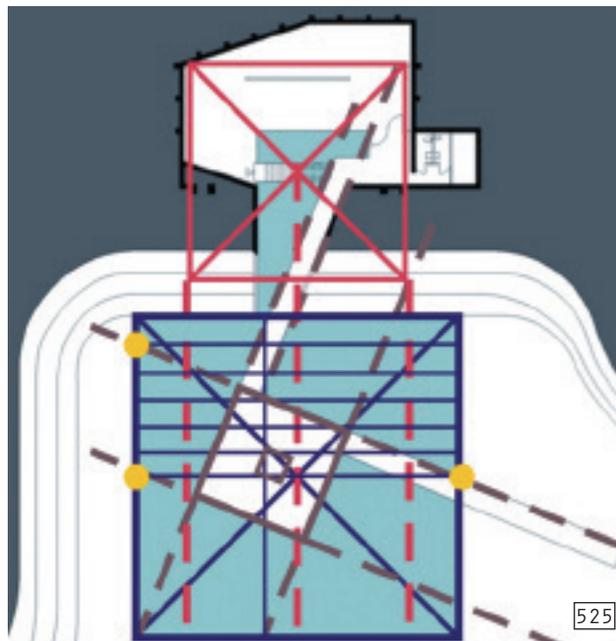
destacado no livro *Coletivo*^[206], de sua coautoria, definida pelo autor como *fenomenologia diagramática*. Essa definição compreende a arquitetura além de um objeto físico, mas a partir de relações estabelecidas com o lugar, como uma ligação entre objeto, lugar, enquanto configuração física, e percepção. Há o olhar formalista, que configura o objeto racionalmente, mas o protagonista é o percurso, que ativa a percepção através das intervenções materiais arquitetônicas, mas também dos aspectos visuais do lugar e da sua configuração física. A arquitetura ativa o lugar e vence as adversidades topográficas. Associa forma, percepção e funcionalidade, operando dentro da realidade da situação, que é existencial e se adapta.

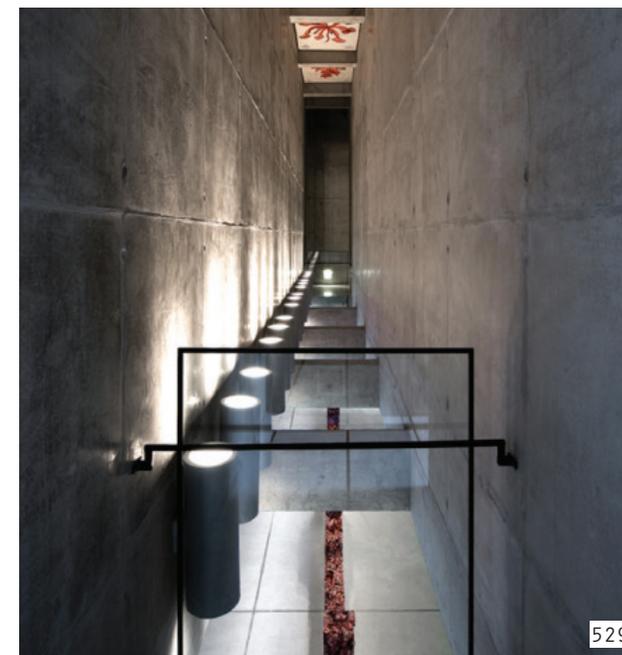
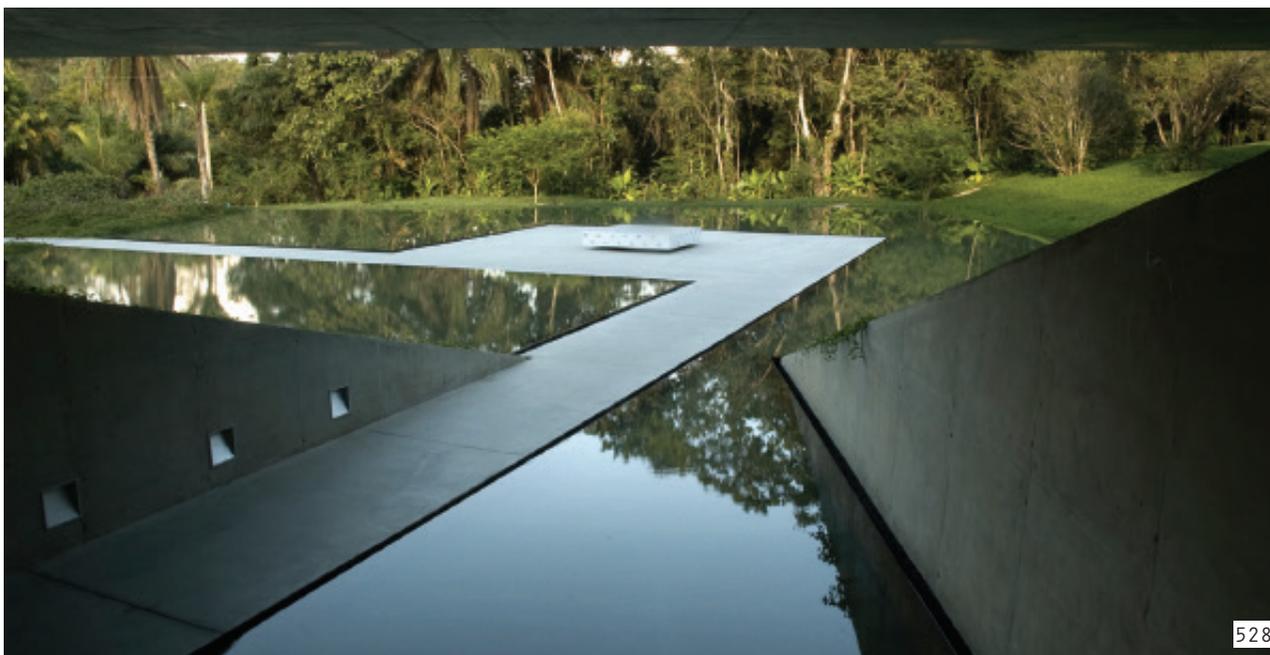
[206] MILHEIRO, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WINISK, Guilherme. *Coletivo: 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

O projeto da *Galeria Adriana Varejão* (2004) transforma o bloco genérico em elemento particular de ligação, entre dois pontos do terreno, em diferentes cotas de nível através do percurso (Fig. 524 e 526). A caixa, cravada no terreno em aclave, se projeta e estabelece uma relação de contraste, ao mesmo tempo em que mantém uma escala modesta, não monumental, alcançada pela divisão do programa entre uma sala de exposição fechada no bloco, propriamente, e outra enterrada, por onde se dá o acesso. O percurso de chegada ao edifício se dá por dois eixos perpendiculares, inclinados em relação ao volume, que atravessam um lago artificial, quadrado e paralelo à caixa. O percurso, sempre inclinado, promove uma visibilidade constantemente variada do volume. No cruzamento dos eixos, uma espécie de praça de base quadrada alinhada paralelamente ao primeiro eixo é delimitada pelo segundo e marca a quebra ortogonal do percurso.



Assim como no projeto da residência São Roque, é estabelecido um platô no terreno para assentar o lago, que é o ponto de partida das relações geométricas que definem o conjunto do projeto (Fig.525). Do vértice do eixo, que divide o lago ao meio, é traçada uma diagonal, ligada a um sexto da sua largura, no lado oposto – corresponde à largura dos eixos de acesso – uma paralela à diagonal, define o tamanho da praça. O encontro das diagonais do lago (em azul) com as diagonais dos eixos define os eixos que delimitam a caixa (em vermelho). Um desses eixos e a diagonal paralela ao eixo do acesso (em cinza), definem o quadrado da praça e o segundo eixo gera a circulação que dá acesso da praça ao edifício. O traçado dos elementos reflete a expressão de movimento nas tensões criadas pelo deslocamento da praça do centro do lago e o seu posicionamento, dissociado das direções presentes no quadrado do lago.





O lago e o segundo eixo de acesso adentram uma fenda escavada no terreno até a primeira sala de exposição (Fig. 527 e 528), limitada com vidro. Toda a estabilidade da relação simétrica conferida entre os dois quadrados – bloco e lago – é rompida quando atravessada pelos eixos do percurso e acentuada pelo deslocamento do centro do quadrado da praça do centro do lago. O percurso ativa a percepção do pedestre para as relações estabelecidas no projeto e contrastes espaciais. O pedestre percorre os eixos de circulação através de um espaço aberto, envolvido pela topografia sinuosa do terreno. A partir do segundo eixo seu enquadramento se altera bruscamente para a fenda escura embaixo do bloco, que também ressalta o contraste nos planos formados pelos muros de arrimo. As relações entre volume, eixos de circulação e a praça são percebidas continuamente e acentuadas pelo seu reflexo no lago.

Adentrando a galeria, o espaço recebe feixes de luz de aberturas zenitais geradas pelo deslocamento da caixa superior do muro de arrimo (Fig. 529) que destacam as obras. Uma escada solta, acima do lago, estabelece o acesso ao segundo pavimento (Fig. 530), uma galeria de configuração simétrica, absolutamente fechada que encerra a continuidade presente no espaço anterior (Fig. 531) e o movimento criado pelos elementos inclinados e efeitos de luz. O acesso ao terraço se estabelece por rampas descobertas que circundam três faces do volume, cravadas entre a dupla parede que envolve o edifício (Fig. 536). Chegando ao terraço o espaço se abre para a paisagem e uma passarela conecta o edifício à cota mais alta do terreno (Fig. 532 e 533) concluindo o percurso de ligação entre as duas cotas. O bloco do edifício é sustentado pela parede do fundo, deslocado da caixa interna e conectado às lajes, a estrutura não tem função plástica.

- GALERIA ADRIANA VAREJÃO (2004) -

FIGURA 527: VISTA DO VOLUME E EIXO DE CIRCULAÇÃO.

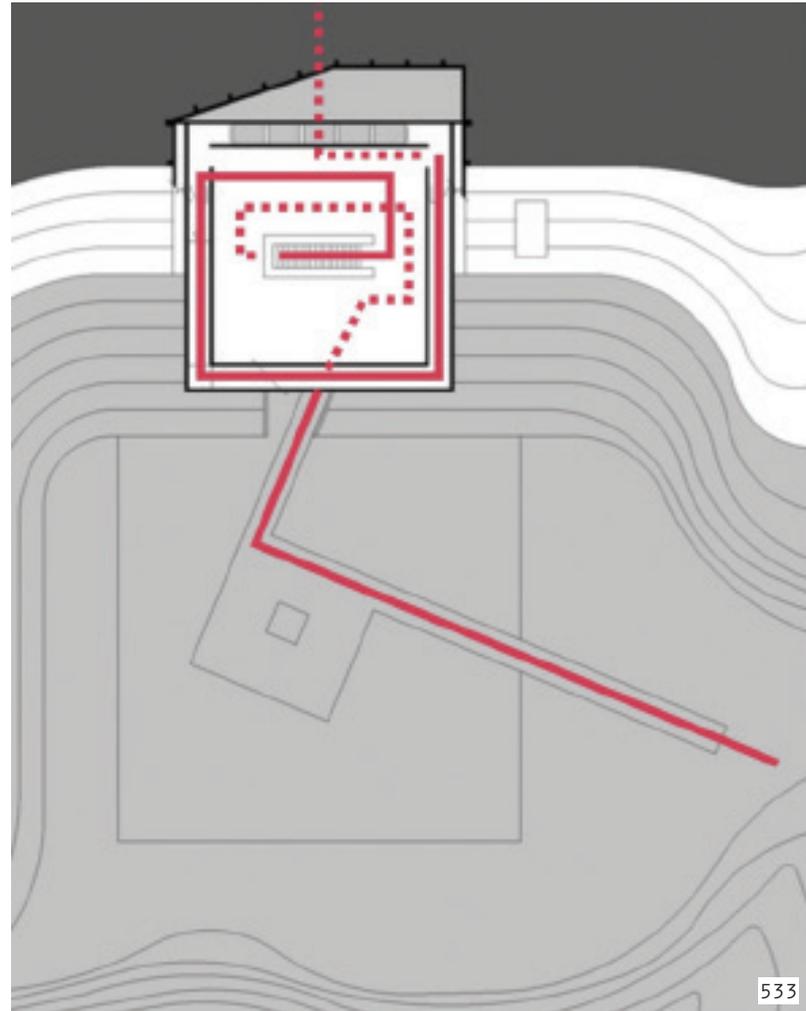
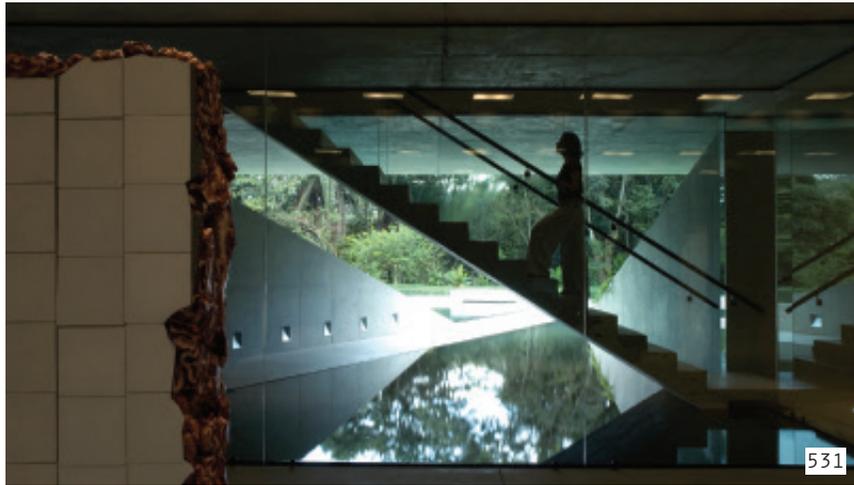
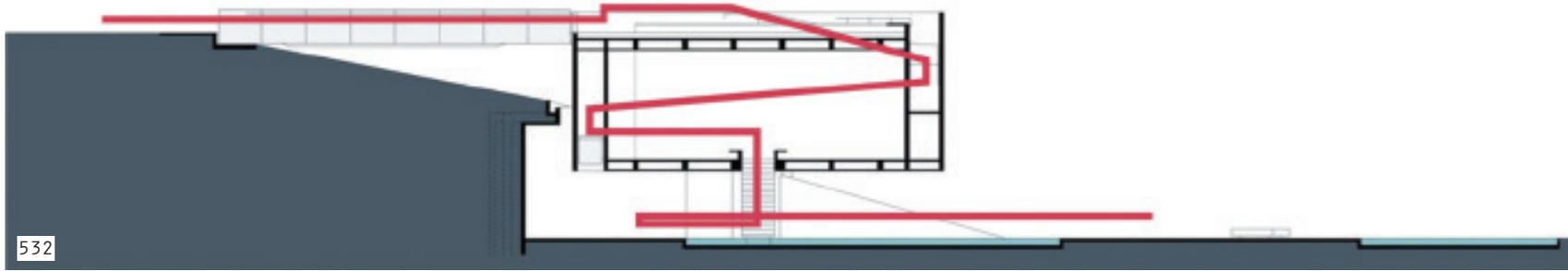
FONTE: FOTO DA AUTORA

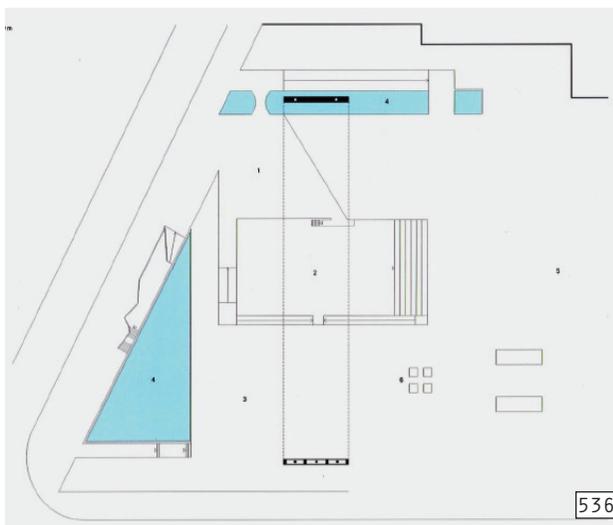
FIGURA 528: VISTA DA FENDA DO ACESSO À GALERIA E VÃO DE ILUMINAÇÃO.

FIGURA 530, 531 E 534: CIRCULAÇÃO VERTICAL NO TÉRREO.

FIGURA 532 E 533: PLANTA BAIXA DO SEGUNDO PAVIMENTO E CORTE COM ESQUEMAS GRÁFICOS DE CIRCULAÇÃO.

FONTE: [HTTP://WWW.TACOA.COM.BR/#](http://www.tacoa.com.br/#).





Mesmo que a caixa se mantenha como um elemento dado, artificial, o terreno sofre transformações físicas que vão além dos aspectos funcionais, se referem à percepção através do movimento de percorrer o edifício. Um movimento controlado, regrado pelo traçado racional geométrico. A paisagem deixa de ser um elemento estático, se associa aos acontecimentos (MILHEIRO, 2006), faz parte da concepção do projeto e é pensada junto com o objeto arquitetônico, que deixa de ser somente objeto. A arquitetura vai além da resolução funcional e

programática, interfere no lugar a partir do agenciamento. Essa postura não é exclusividade deste escritório e tem origem no projeto do MuBE de Paulo Mendes da Rocha, mais especificamente, na interpretação de que a arquitetura interfere no terreno e que a sua geografia é a partida, dela se vislumbra o projeto (ROCHA, 1999).

O projeto do MuBE tem como ponto central a organização topográfica e espacial do terreno a partir da articulação do percurso com os elementos das áreas livres: jardins, eixos de circulação, espelhos d'água e espaços de uso (Fig. 534). O projeto se configura como um grande jardim, marcado por um pórtico transversal (Fig. 534) à rua, que engendra todos os espaços e funciona como uma espécie de marco urbano (BASTOS, 2010). Esse elemento se associa à escala do entorno e relativiza a escala das esculturas expostas (ROCHA, 1998). O desenho do projeto mescla uma organização racional do espaço ao traçado natural do terreno, é particular (Fig. 535). As espacialidades e percursos criados são complexos e variáveis, propiciam *promenades* a partir de uma sucessão de ambiências, uma articulação sistêmica do projeto que considera a *imprevisibilidade da vida* (ROCHA, 2000), mas a ampara através de uma organização racional.

O terreno em aclave sofre pouca alteração, sua característica se mantém, a partir da dissociação do programa. O edifício se apoia na cota mais baixa do terreno e tem suas lajes de altura variada, de acordo com as necessidades de uso. O programa se distribui em três blocos, dois estão alinhados à cota mais alta, por onde se estabelece o acesso da rua e a conexão com o MIS de São Paulo. O bloco mais baixo é posicionado entre os demais, área destinada a um teatro aberto coberto pelo pórtico perpendicular e marcado pela escadaria/arquibancada. Um nível abaixo alinhado com a outra rua, os edifícios

- MUBE (1988) -

FIGURA 535: IMAGEM VISTA DA ESQUINA.

FIGURA 536: IMPLANTAÇÃO.

FIGURA 537: CROQUI.

FONTE: ARTIGAS, ROSA (ORG.). PAULO MENDES DA ROCHA. SÃO PAULO: COSAC E NAIFY, 2000. P. 92, 85 E 88.



são acessados. A configuração da forma do edifício é, simultaneamente, o negativo da área livre, acima das lajes transitáveis, e uma recomposição da forma original no terreno. As variações em altura conferem uma espécie de topografia artificial de concreto ao terreno (Fig. 538), que permite que ele seja atravessado de uma rua a outra através dos platôs intermediários, vencendo a sua inclinação natural.

A síntese deste projeto é o pórtico, elemento estrutural que organiza o projeto, postura recorrente do autor e de outros arquitetos brutalistas, a fim de atingir a essencialidade da forma pela máxima economia de meios (ZEIN, 2005). Entretanto, ao contrário de tantas outras obras, o valor dado ao elemento não se configura pelo seu aspecto portante, função que não lhe é conferida, mas pela sua expressão compositiva e papel de conferir unidade. Esse elemento busca evidenciar as relações entre edifício e paisagem através de enquadramentos e entre as suas partes, a partir da sua sombra irregular formada pela variação de altura dos blocos posicionados abaixo (LIMA; QUIROGA; PERRONE, 2013), que revelam a topografia artificial da obra. O elemento estrutural deixa de ser somente a verdade construtiva, para ser também expressão, referência, uma presença no contexto.



FIGURA 538: IMAGEM DO PÓRTICO E “TOPOGRAFIA” CRIADA PELO PROJETO, MUBE.
FONTE: FOTO DA AUTORA

FIGURA 539: IMAGEM DA RESIDÊNCIA DO BUTANTÃ.
HTTP://WWW.FONTE: VITRUVIUS.COM.BR/REVISTAS/READ/
ARQUITEXTOS/08.086/228.

FIGURA 540: PÓRTICO DO MUBE (1988).
FONTE: FOTO DA AUTORA



539



540

2.7.1.3. ESTRUTURA OCULTA

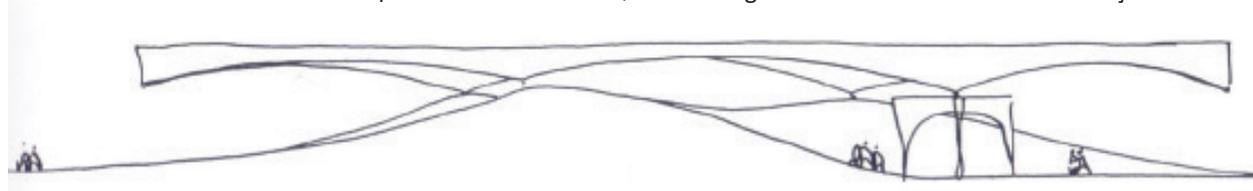
É nessa medida que seria interessante pensar em como as coisas são feitas – uma parede, um telhado, uma casa, uma escola, uma fábrica – e, em como tudo isso se torna uma feição no pensamento. Essa relação entre pensamento e obra é fundamental para inauguração de um plano crítico (ROCHA, 1990, p.73)

Essa fala de Paulo Mendes da Rocha, em uma conferência, ressalta uma inflexão da sua abordagem do projeto que considera o caráter da obra, seu aspecto expressivo, mais do que construtivo, no sentido que antes do caráter tectônico, o objeto arquitetônico se exprime através da sua materialidade. A síntese, atribuída geralmente ao objeto, não é só uma afirmação técnica, mas também a expressão de seu pensamento acerca da representatividade da estrutura, enquanto elemento de controle e domínio da gravidade (PERRONE, 2010). Há, em algumas de suas obras, um desejo de dissimular a estrutura e destacar o objeto como algo desprovido de gravidade, atingindo o mais alto grau de leveza. Uma reverência ao aspecto conceitual, à ideia que se exprime no objeto. Nesse sentido, a ideia é o fundamento que direciona a resolução da estrutura portante e a definição plástica, a um só tempo, a fim de lhe conferir expressão.

Certas posturas projetuais, como: “camuflar” os elementos estruturais nas superfícies das caixas,

deslocar seus apoios verticais das bordas do volume para o centro, criar balanços que projetam o edifício além de sua base ou fecha-las com elementos transparentes, como na *Loja Forma* (1987), elevar o volume do terreno mantendo pequenas frestas que não permitem ver os apoios (Fig. 539) como nas *Casas do Butantã* (1964), cobrir os elementos em planos de concreto verticais que não tocam a laje (Fig. 540) como no pórtico do *MuBe* (1988), são respostas materiais ao desejo de ocultar a estrutura e criar essa percepção. No *Pavilhão do Brasil em Osaka* o arquiteto manipula a topografia do terreno para pousar a cobertura em três pontos (Fig. 541) elevados, o quarto apoio é o elemento vertical que marca o edifício no contexto. Esse desejo de dissimular a gravidade é recorrente também na pequena produção do escritório Tcoa Arquitetura e se referencia à uma postura minimalista.

Certas soluções genéricas, já difundidas, estão presentes na obra do escritório Tcoa Arquitetura, como bloco projetado da base ou o fechamento das caixas em paredes duplas, que ocultam a estrutura em seus planos ou simplesmente funcionam como paredes vigas que abrigam elementos de circulação vertical usadas no projeto da *Galeria Adriana Varejão*, e também no projeto para o MIS/RJ. Assim como se nota na obra de outros arquitetos como no *Anexo do Mube* (1990), na obra de Isay Weinfeld ou Aurélio Martinez Flores. Outra estratégia bem disseminada é a inclinação das bordas



541

FIGURA 541: CROQUI DO PAVILHÃO BRASILEIRO DE OSAKA.
ARTIGAS, ROSA (ORG.). PAULO MENDES DA ROCHA. SÃO PAULO: COSAC E NAIFY, 2000. P. 75

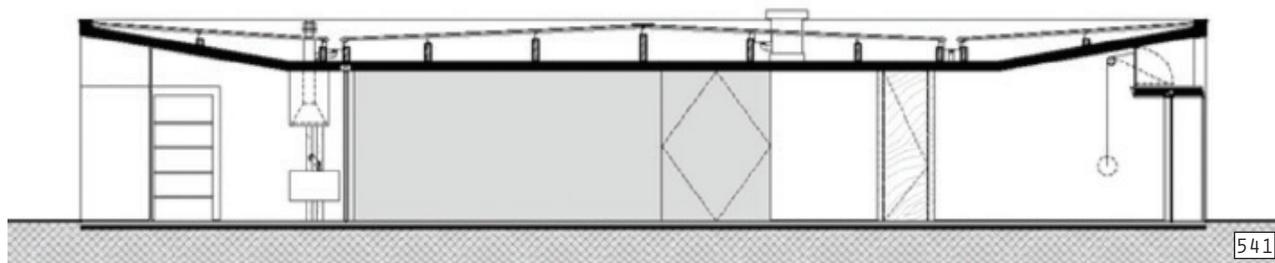


FIGURA 541: CORTE DA RESIDÊNCIA SÃO ROQUE.
 FONTE: [HTTP://WWW.TACOA.COM.BR/#](http://www.tacoa.com.br/#).

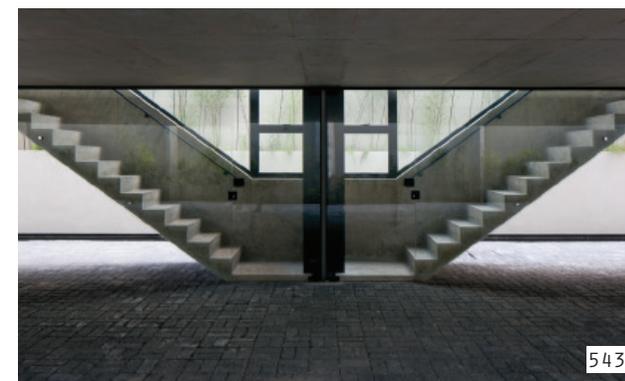
das lajes que imprimem ao edifício a ideia de uma caixa vazada, evitando o uso de platibandas nas bordas do volume e a aparência de suas vigas, deslocadas da borda para o interior do volume, recorrente na obra de Marcio Kogan, entre outros.

A solução estrutural usada no projeto do edifício multifamiliar *Vila Aspicuelta* (2010) do Tacoa Arquitetos, se alinha à essa postura. O edifício se configura por um bloco linear perpendicular à rua, seguindo o formato comprido e estreito do terreno solto das divisas. A ideia síntese do projeto é a ideia do bloco destituído de gravidade, que flutua sob um extenso vão livre. Em uma das laterais, as cargas dos pilares do corpo do edifício são transferidas, por vigas, para os pilares deslocados do corpo do edifício para o muro (Fig. 542, 543 e 544). Na lateral oposta, os pilares descem ao chão dissimulados nas escadas de que acesso aos apartamentos, criando a impressão de o volume não toca o chão. O edifício, situado em um bairro com predominância de casas baixas configuradas como vilas, segue o seu padrão morfológico e escala, mas adapta o modo de ocupar ao soltar o edifício do solo abrindo espaço para a garagem.

A obra de Paulo Mendes da Rocha é uma referência frequente de estratégias e soluções projetuais. Em geral seus projetos adotam linguagens e configurações plásticas diferenciadas, mas apresentam posturas aproximadas



para resolver certas problemáticas, que por vezes podem aproximar o resultado formal. As estratégias abordadas acerca da configuração da espacialidade, da abordagem do lugar e do sítio e da estrutura, também são notadas no projeto para o MIS/RJ.



- VILA ASPICUELTA -
 FIGURA 542: VISTA ELEMENTOS ESTRUTURAIS LATERAIS.
 FIGURA 543: VISTA DO PILAR ENTRE AS ESCADAS.
 FIGURA 544: VÃO LIVRE NO TÉRREO.
 FONTE: [HTTP://WWW.TACOA.COM.BR/#](http://www.tacoa.com.br/#).



FIGURA 545: EDIFÍCIO NO CONTEXTO.

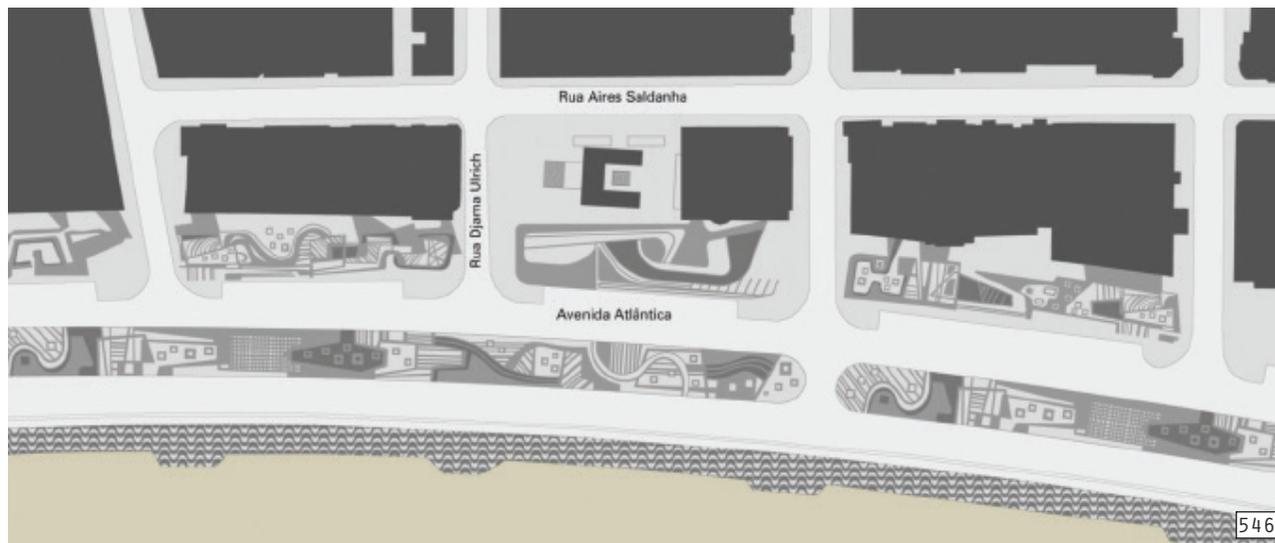


FIGURA 546: ÁREA PÚBLICA E ACESSO PRINCIPAL DO MIS/RJ.



FIGURA 547: ÁREA PÚBLICA E ACESSO PRINCIPAL DO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

2.7.2. RELAÇÃO COM O CONTEXTO

O escritório Tcoa Arquitetura apresentou dois projetos para o MIS/RJ, ambos usam a mesma solução formal, uma caixa inclinada apoiada no solo por um de seus vértices. As propostas divergem na organização do espaço interno – distribuição do programa e espacialidade – e na proposição do acesso ao edifício. Nos dois, a relação formal do edifício com o contexto é de contraste efetivado pelo seu caráter fechado e pela atitude irônica de inclinar o edifício, criando uma instabilidade que rompe o ritmo das fachadas homogêneas do entorno (Fig. 545). Além do caráter crítico da postura, essa inclinação da caixa se remete aos dois auditórios, situados no primeiro pavimento e na cobertura (Fig. 546). Essa estratégia tem como objetivo reduzir a ocupação do térreo (o edifício ocupa apenas 15% do lote, Fig. 547) para criar maior permeabilidade ao fluxo de pedestres e ampliar

o espaço público, através de uma via de pedestres no afastamento lateral do edifício e da configuração de uma praça coberta pelo volume.

Na primeira proposta, o acesso ao edifício se dá pela passagem de pedestres situada no afastamento lateral, através de um rasgo no volume, que dá acesso à recepção, auditório e lanchonete e ocupa a via de pedestres. O acesso é pouco óbvio, encoberto e deslocado das outras três fachadas, com acesso direto à rua, e pouco convidativo pela configuração do espaço comprimido entre duas enormes empenas cegas. Uma proposição contraditória com a configuração formal do edifício que cria naturalmente um vazio e sugere a entrada. Aspecto acentuado, ainda, pela localização nas esquinas do terreno, com maior fluxo de pedestres e pela possibilidade de acesso a partir de três vias. A praça, proposta para o vazio coberto, não tem relação com o espaço interno e suas atividades, o que sugere uma dinâmica pouco efetiva.

Na segunda proposta, essas questões controversas são revistas, a recepção é deslocada para o primeiro subsolo e o acesso principal se dá através de duas escadas conectadas às duas áreas públicas externas: via de pedestres e praça coberta (Fig.550). Os rasgos no solo, posicionados frente a frente, acima das escadas, marcam os acessos, possibilitam interação visual e configuram um espaço fluido que pode ser atravessado como uma continuidade da rua (Fig.551). A liberação do térreo para uso público busca inserir o edifício na dinâmica urbana, nas palavras dos autores, “participar e potencializar a ativa vida da praia de Copacabana” (CERVIÑO e FALCON, 2009; s.p.)^[200] de modo que o espaço do museu se insira no uso cotidiano do lugar.

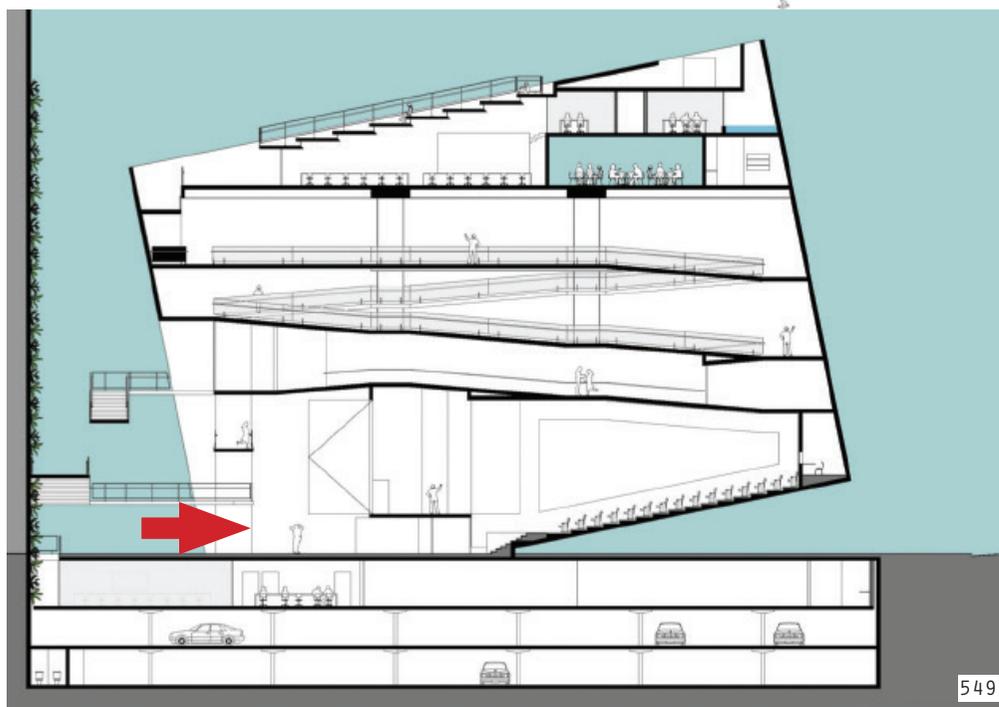
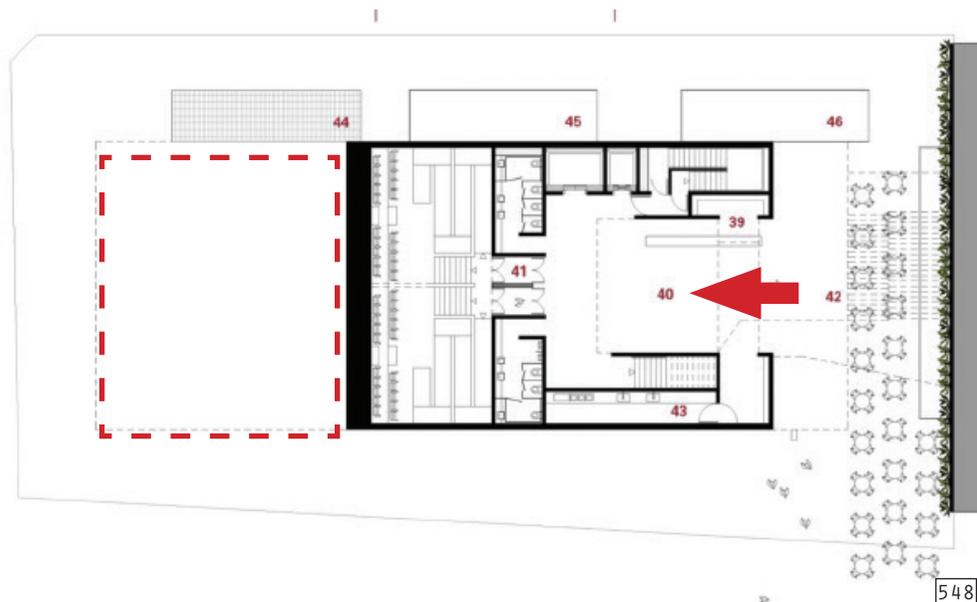


FIGURA 548: PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ, PLANTA BAIXA DO TÉRREO

FIGURA 549: PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ, CORTE.

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

FIGURA 551: CORTE DO MIS/RJ.



FIGURA 550: ACESSO PRINCIPAL AO VESTÍBULO DO MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ

550

Nas duas propostas, o único equipamento acessado pelo térreo é o auditório. A flexibilidade nos arranjos desse ambiente permite que o espaço se abra, através de um pano de vidro ao fundo do palco, para o afastamento lateral estabelecendo relação visual recíproca com a área da lanchonete, no térreo (Fig. 552 e 553). Por outro lado, esse espaço, situado entre duas enormes empenas cegas, cria um vazio desproporcional à escala humana. A praça é coberta pelo bloco de proporção monumental, acentuada pela expressão de instabilidade e pela ausência de atividades que intensifiquem o uso no térreo. Um espaço pouco dinâmico e convidativo à uma maior permanência. Ainda que se estabeleça uma possibilidade de percurso contínuo através do edifício, o caráter hermético de seus ambientes de uso e a rígida separação entre os pavimentos, dificultam essa interação com o cotidiano urbano.

551

O objeto principal tem caráter extremamente fechado, com poucos ambientes externos, de transição e aberturas. Nas duas propostas, o bloco é um volume fechado, que apresenta somente dois rasgos: um lateral, referente ao acesso no térreo e um rasgo retangular que atravessa o edifício no sentido frente/fundo (na primeira proposta abriga o restaurante e na segunda é ampliado para incluir um escritório). A escolha formal da caixa, o posicionamento dos elementos de circulação vertical e apoios das fachadas da frente e posterior, dificultam o estabelecimento de espaços abertos no edifício, assim como, um possível diálogo com a vida urbana e a paisagem. O outro rasgo na caixa acontece no acesso do térreo e auditório, mas essa abertura não se conecta com o contexto, ao contrário, se volta pra empena cega do edifício ao lado. A paisagem e o contexto não são considerados como condicionantes do projeto.

A ideia de *fenomenologia diagramática* presente em outros projetos do escritório se dilui e permanece a ideia do edifício como *elemento de ligação*, que conecta o espaço público ao terraço,. Uma adaptação simplista da estratégia usada na *Galeria Adriana Varejão*, dissociada do forte argumento de conectar níveis e estabelecer uma continuidade. Nas duas propostas, o percurso aparece como questão central, destacado no memorial de ambas de forma semelhante, “O museu é também um passeio contínuo e heterogêneo que conecta a praça à cobertura” (CERVIÑO e FALCON, 2009, s.p.)^[207]. O percurso é o elemento organizador do espaço interno, mas não interfere na forma, que funciona como invólucro das experiências internas. No entanto, a ideia de *promenade* sugere a ideia de “colocar em relação”, com a luz, com a paisagem, o que demandaria interação de meios e prejudica a proposta.

Na primeira proposta o espaço é abordado como percurso a partir da configuração dos ambientes de uso como rampas, efetivamente. O acesso ao edifício se faz pelo átrio, o espaço de fecho em uma pequena escada e alcança a escada externa que possibilita a visualização da praia entre as empenas dos edifícios (Fig. 554) e estabelece o acesso às três galerias contínuas em rampa (Fig. 555 e 556), o acesso ao terraço se dá por uma escada entre paredes, aberta para a visualização do céu e a gradativa vista da paisagem. Por fim, o campo de visão se abre completamente para a paisagem no anfiteatro da cobertura. O esquema de circulação (Fug. 557) promove variações que marcam a definição das áreas e atenuam seus efeitos, a escada que vence a maior diferença de nível toma como estratégia a visibilidade da paisagem, as galerias em rampa o próprio uso e a escada do terraço a visibilidade gradual da paisagem.

^[207] Memorial para o projeto do MIS/RJ.

552

FIGURA 552: FACHADA LATERAL DO MIS/RJ. | FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

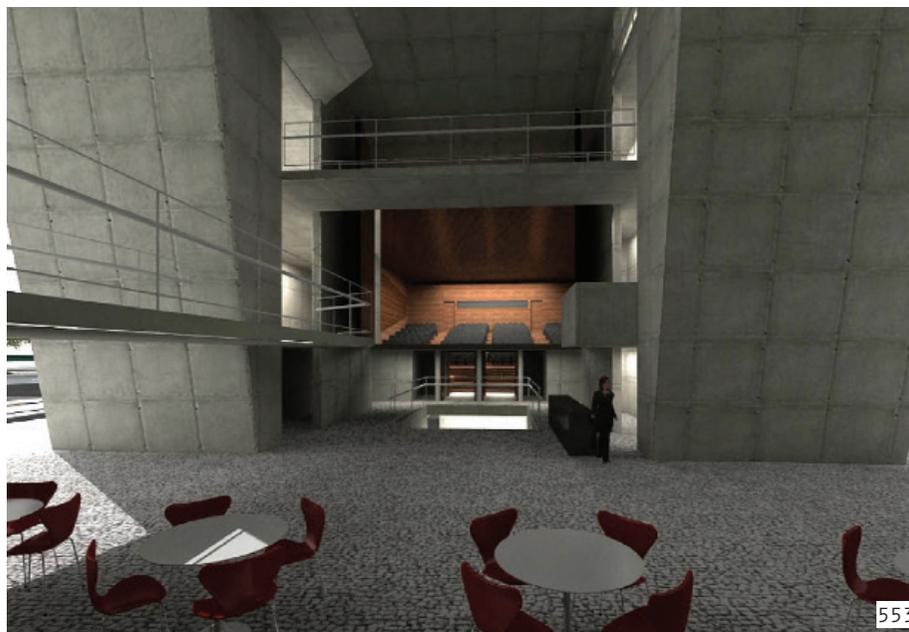
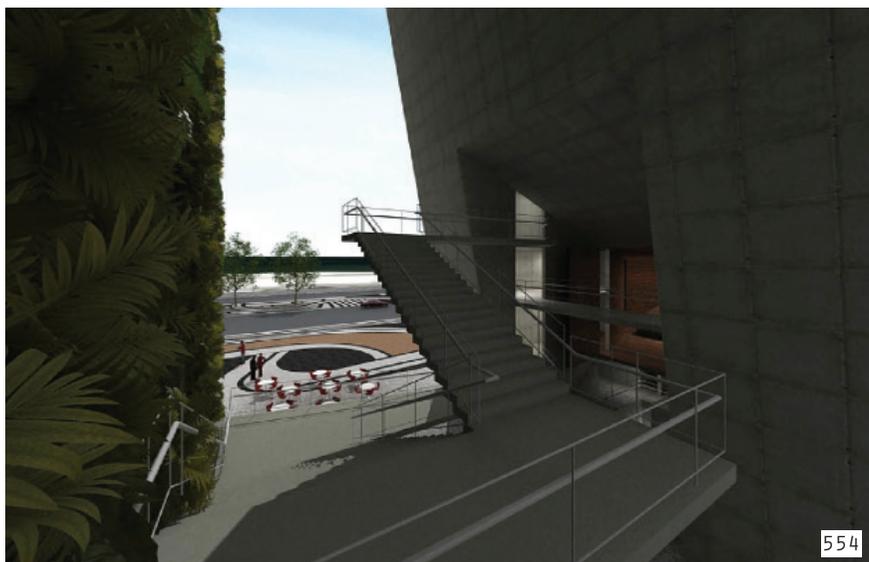


FIGURA 553: VISTA DO AUDITÓRIO A PARTIR DA LANCHONETE. | FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.



554



555



556

FIGURA 554: ESCADA EXTERNA DA PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ.
FIGURA 556: AUDITÓRIO SUPERIOR DA PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

557

FIGURA 555: GALERIA EM RAMPA DA PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ.
FIGURA 557: CORTE COM ESQUEMA DE CIRCULAÇÃO DA PRIMEIRA PROPOSTA PARA O MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

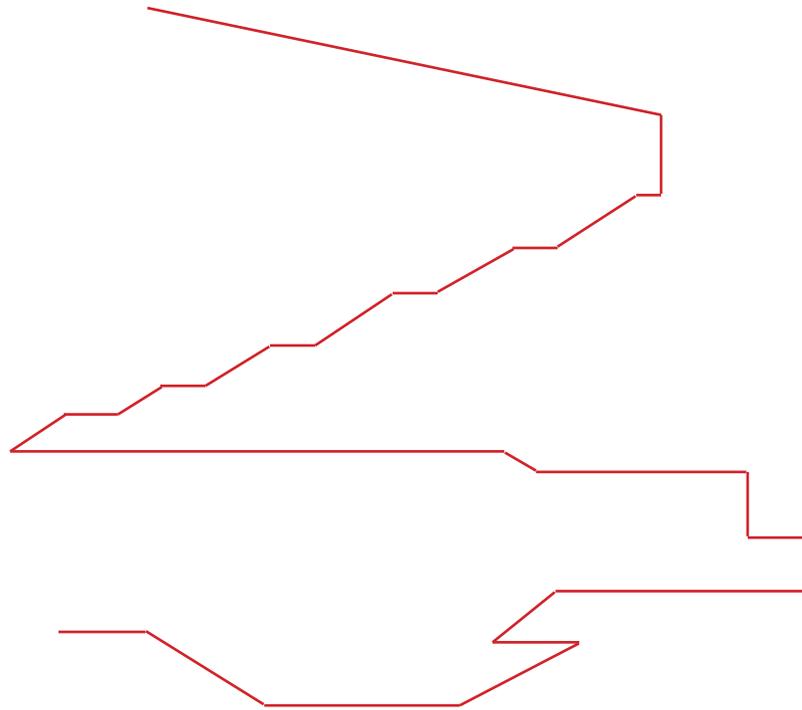


FIGURA 558 E 559: CORTE COM FLUXOS E CIRCULAÇÃO VERTICAL | FONTE: MEMORIAL DO PROJETO PARA O MIS/RJ

558

Na segunda proposta há a mesma intenção, que por um lado é acentuada pelo novo acesso duplo deslocado para o subsolo, mas perde a variedade com a nova configuração das galerias em pavimentos planos e na configuração dos elementos de circulação vertical que conectam essas áreas. As galerias em rampa que geravam rampas confortáveis permeadas por atividades, são substituídas por uma escada linear que vence continuamente cinco pavimentos. Um percurso limitado lateralmente pelas enormes empenas do edifício que permite somente a visibilidade do céu (Fig.558 e 559). Há uma tentativa de retomar a ideia original, repetindo a

sequencia de espaços com o mesmo caráter, no entanto os espaços sobrepostos horizontalmente e a escada da escada geram longas continuidades fechadas que tornam monótonos os passeios, além de romper a continuidade entre as galerias.

Apesar de certa ironia crítica da proposta, da intenção de estabelecer laços com o cotidiano da cidade e da praia de Copacabana, o caráter hermético do edifício em relação à paisagem representativa da cidade, dificulta o estabelecimento de interação. A praça proposta se torna um lugar de passagem, configurado pelo novo acesso,

559

2.7.3. ESTRATÉGIA FORMAL

Assim, visto por fora, o museu define-se por uma volumetria rigorosa e instável que se destaca do entorno e alude à topografia ríspida e movimentada das montanhas e promontórios da cidade do Rio de Janeiro (CERVIÑO e FALCON, 2009, s.p.)

A estratégia formal usada pelo escritório *Tacoa Arquitetura* para o projeto do MIS/RJ é a caixa, elemento constante em sua obra, síntese de seu repertório e continuidade de suas referências locais e profissionais. A recorrência do bloco em sua obra se apresenta sob diversas configurações, associadas a sua relação com o contexto e morfologia, como a caixa quadrada cravada na topografia em *Inhotim*, ou alongada e suspensa na configuração da *Vila Espicuelta*. No projeto do MIS/RJ, a caixa estabelece uma relação de contraste definida pela sua posição inclinada em relação ao contexto. Por outro lado, seu formato se alinha com os edifícios do entorno, sugerindo uma distorção da morfologia existente, homogênea e estável. Ao mesmo tempo, a atitude de girar o edifício tem por intenção se remeter, abstratamente, à topografia acidentada da cidade, ocultada pelos altos edifícios do entorno, como uma crítica que se acentua pela inversão em tratar o objeto como elemento artificial e cobrir a empena cega com vegetação natural.

O uso do bloco remete, também, ao próprio contexto de origem e acadêmico dos autores, a “caixa portante”, naturalmente presente no cotidiano de ambos e reaplicado sob nova linguagem. A esse fato, se soma ainda a busca pela expressão do peso que não tem gravidade, de Paulo Mendes da Rocha, do elemento sólido e rígido, que na interpretação de Cerviño e Falcon para o MIS/RJ, não quer flutuar, mas se movimentar,

mas permanece sem proposição de uso, o que o torna pouco atrativo como espaço público de permanência. Da mesma forma, o ambiente externo da lanchonete, um espaço estreito, comprimido entre empenas de proporção exagerada em relação ao ambiente proposto. O contexto não se manifesta como fator significativo nessa proposta que, propõe uma espacialidade fechada em si mesma e no repertório dos autores, distanciado da situação que o envolve, sob o argumento de evitar uma banalização da vista (GRUNOW, 2009).

FIGURA 558: CORTE COM ESQUEMA DE CIRCULAÇÃO
FIGURA 559: ESCADA EXTERNA, ESCADA ENTRE PAREDES;
AUDITÓRIO SUPERIOR DO MIS/RJ

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.



FIGURA 560: EDIFÍCIO E ENTORNO EDIFICADO
 FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

cair, se soltar do entorno condensado e evidenciar o seu destaque. Esse caráter crítico, configurado pela ideia de instabilidade, é ainda reforçado no rasgo ortogonal que segue o habitual posicionamento nos eixos horizontal e vertical, dissociado dos eixos da caixa que acentuam a sua condição e insere a referência à que se contrapõem (Fig. 560).

A ideia de instabilidade também se expressa na espacialidade interior do edifício, na primeira proposta. Tanto pelo seu rebatimento natural, como pela configuração das áreas de exposição em “uma sequência contínua” (CERVINÕ e FALCON, 2009, s.p.) de largas rampas em três seguimentos e o espaço de projeção multidirecional, que compõem o circuito de percursos do edifício (Fig. 561, 562 e 563). Os pisos inclinados contrapostos com as paredes inclinadas retiram da espacialidade qualquer referência à espacialidade tradicional compostas em eixos horizontal/vertical e contribuem na imersão do ambiente, dissociado da realidade. O senso de direção e posicionamento

561

FIGURA 561: PLANTA DA ÁREA DE PROJEÇÃO MULTIDIRECIONAL, PRIMEIRA PROPOSTA DO MIS/RJ.
 FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

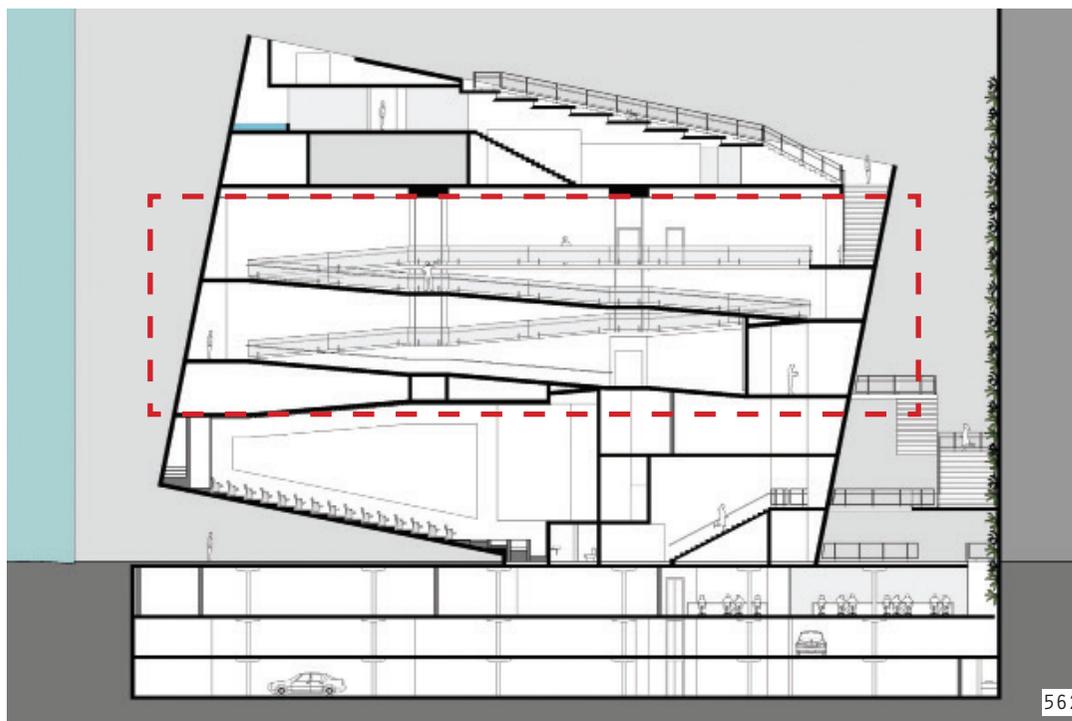


FIGURA 562: CORTE, PRIMEIRA PROPOSTA DO MIS/RJ. | FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

562

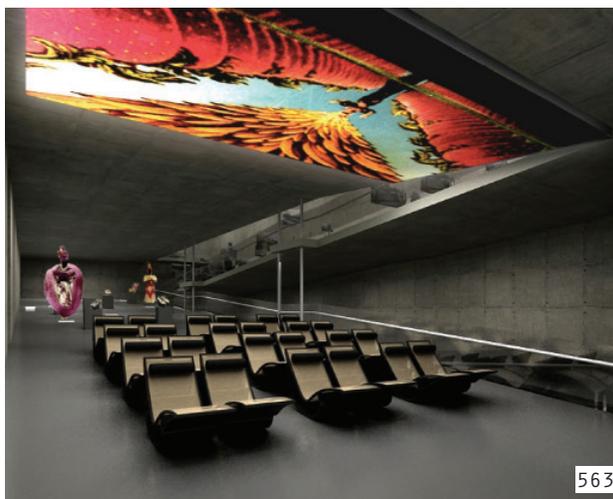


FIGURA 563: PERSPECTIVA DA ÁREA DE PROJEÇÃO MULTIDIRECIONAL, PRIMEIRA PROPOSTA DO MIS/RJ.

FIGURA 564: PERSPECTIVA DA ÁREA DE EXPOSIÇÃO PERMANENTE CARMEM MIRANDA, PRIMEIRA PROPOSTA DO MIS/RJ.

FIGURA 565: PLANTA DA ÁREA DE EXPOSIÇÃO PERMANENTE CARMEM MIRANDA, PRIMEIRA PROPOSTA DO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.



também se perde no caráter hermético do ambiente que desterritorializa a experiência, acentuada por projeções nas suas superfícies que buscam estabelecer uma realidade particular.

Os espaços de exposição permanente ao longo das rampas (Fig. 564 e 565), estabelecem relações visuais com a área de exposição temporária, um piso plano que pode ser subdividido em mais ambientes. Essa continuidade visual, mútua, multiplica o espaço, fazendo interagir suas dinâmicas, a rigidez do limite da caixa mantém confinada a realidade fluida interior. A continuidade visual é uma estratégia aplicada em outros pontos do projeto, como no setor administrativo, através do uso de mezaninos. Tais atitudes projetuais usadas no espaço interno tem origem nas estratégias de projeto da arquitetura paulista brutalista, mas são ressignificadas em um espaço (a) perspectivo, que busca afastar a realidade.

Na segunda proposta, as áreas de exposição se configuram como pavimentos tradicionais, sobrepostos, e as rampas são substituídas por uma extensa escada deslocada para a extremidade do volume, confinada entre as paredes externas. Essa alteração modifica radicalmente o caráter dos ambientes, que se configuram em eixos horizontal/



vertical, estáveis (Fig. 566 e 567). O uso da parede externa dupla, no entanto, possibilita o uso de claraboias que minimizam seu caráter hermético e possibilitam a iluminação natural dos ambientes (Fig. 568), estratégia semelhante à aplicada no volume da *Galeria Adriana Varejão*. O efeito, no entanto, é simplificado pela impossibilidade de aplicar esses elementos em toda a extensão do edifício.

Os ambientes conectados, visualmente, ao entorno se situam no rasgo ortogonal do bloco (Fig. 569 e 570) e, na segunda, o rasgo é ampliado (Fig. 571 e 572). A proposta do terraço se configura de forma semelhante à proposta de Diller e Scofidio, com um auditório aberto com área de projeção que permite a visualização de todo entorno e faz interagir as atividades no museu, os acontecimentos do entorno e a presença da paisagem.

O sistema estrutural das duas propostas se define pelo uso de paredes externas e lajes de concreto protendido que distribuem as cargas de forma central, através das paredes estruturais que descem até o subsolo e

567

568

FIGURA 566: PERSPECTIVA DA ÁREA DE EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA, SEGUNDA PROPOSTA DO MIS/RJ.

FIGURA 567: PLANTA DA ÁREA DE EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA, SEGUNDA PROPOSTA DO MIS/RJ

FIGURA 568: CORTE COM ESQUEMA DE ILUMINAÇÃO E VENTOS, SEGUNDA PROPOSTA DO MIS/RJ.

FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.



FIGURA 569: PERSPECTIVA DO RESTAURANTE DO MIS/RJ
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ..



FIGURA 571: PERSPECTIVA DA ÁREA CORPORATIVA, SEGUNDA PROPOSTA DO MIS/RJ. FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

FIGURA 570: PLANTA BAIXA DO RESTAURANTE DO MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

FIGURA 572: PLANTA BAIXA DA ÁREA CORPORATIVA, SEGUNDA PROPOSTA DO MIS/RJ.
FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

570

572

FIGURA 573 E 574: CORTE COM ESQUEMA ESTRUTURAL, PRIMEIRA E SEGUNDA PROPOSTA DO MIS/RJ.
 FONTE: MEMORIAL MIS/RJ.

transferem as cargas na fundação. Na primeira proposta o uso dos pisos/rampas inclinados demanda um reforço feito através de tirantes fixados em filetes de concreto na laje de piso da galeria temporária, onde se penduram as lajes inclinadas. A estrutura do edifício e a forma são indissociáveis, definem um ao outro, postura que reforça o alinhamento do projeto com a produção paulista brutalista e contemporânea, assim como a definição da materialidade que dispensa peles e revestimentos, evidenciando a verdade do material.

* * *

A proposta apresentada pelo Tcoa Arquitetos para o MIS/RJ parte da compreensão do ícone como um elemento de destaque no contexto, conferida ao projeto como uma

instabilidade gerada pela rotação de um bloco que se aproxima morfológicamente dos edifícios do entorno, e sugere a ideia de um destaque literal, como uma crítica. A identidade do edifício tem como conceito a formação geográfica da cidade, aludindo às montanhas através de uma interpretação abstrata que não é percebida na sua apreensão. A relação com o espaço público no nível de acesso é franco, gerado pela pequena ocupação do solo e pela passagem/acesso através do subsolo que permite um fluxo contínuo através do edifício, mas é pouco atrativa. A estratégia formal parte de uma reinterpretação irônica do entorno e do seu repertório projetual próprio alinhado com a produção paulista brutalista, usada como uma justificativa em si, como já mencionado. A primeira proposta apresenta uma espacialidade interna

bastante elaborada quanto à relação entre usos e fluxos e à elaboração de uma espacialidade múltipla e fluida, conferida pelo formato e posição dos elementos compositivos. Esse aspecto é modificado para uma relação mais hermética, entre os ambientes, e mais habitual na segunda proposta, que reduz as possibilidades experienciais. Essas estratégias enfatizam a relação do percurso na configuração do projeto, justificada na apresentação pela sua aplicação no projeto *Galeria Adriana Varejão* em Inhotim, mas não alcançam o mesmo resultado devido à divergência das situações e da escala do edifício, que torna os percursos longos e cansativos. A negação da paisagem, pela forma inerente do bloco, foi bastante criticada e acentua a percepção de suas atitudes como uma abordagem genérica de um repertório próprio.

CAPÍTULO 3

as estratégias projetuais no MIS/RJ:
uma síntese

3. AS ESTRATÉGIAS PROJETUAIS NO MIS/RJ: UMA SÍNTESE

As análises dos projetos apresentados no concurso para o MIS/RJ evidenciam o caráter heterogêneo do contexto contemporâneo e da sua produção cultural, engendrada por distintas camadas de tempo, que promovem a validade sincrônica de uma pluralidade de abordagens. A fragmentação da produção teórica se faz notar nos distintos discursos que apoiam os projetos do MIS/RJ e conjugam conceitos, ideias e metodologias derivadas de correntes de pensamento e tempos diversos na concepção das propostas. Essa dispersão, associada à ausência de um fundamento sólido único, à transitoriedade de discursos e à busca pelo específico, conduzem à contínua experimentação e induzem individualismos. A disparidade entre as propostas do MIS/RJ se deve também à formulação vaga do edital, que não direciona as equipes quanto à atitude projetual frente à problemática proposta, sintetizada na relação

entre as noções de ícone, contexto e forma. A definição imprecisa (ou a falta de definição) dos parâmetros de projeto dá margem a sua particularização. Tal fato é também enfatizado pelos processos de globalização e revitalização urbana que tem conferido um status de obra de arte aos edifícios, modificado o seu caráter através da valorização da sua imagem e da sua associação a novas identidades para os lugares, como é o objetivo do concurso do MIS/RJ.

Como já mencionado, a proposição do concurso tem como objetivo, primeiro, criar um ícone que sintetize em si, a identidade da cidade e tenha alcance internacional. Esse aspecto direciona a proposição do projeto a uma constituição formal distintiva que promova a sua notoriedade e torne o edifício um ícone internacional. Ao mesmo tempo, assinala a sua especificidade

As análises dos projetos apresentados no concurso para o MIS/RJ evidenciam o caráter heterogêneo do contexto contemporâneo e da sua produção cultural, engendrada por distintas camadas de tempo, que promovem a validade sincrônica de uma pluralidade de abordagens. A fragmentação da produção teórica se faz notar nos distintos discursos que apoiam os projetos do MIS/RJ e conjugam conceitos, ideias e metodologias derivadas de correntes de pensamento e tempos diversos na concepção das propostas. Essa dispersão, associada à ausência de um fundamento sólido único, à transitoriedade de discursos e à busca pelo específico, conduzem à contínua experimentação e induzem individualismos. A disparidade entre as propostas do MIS/RJ se deve também à formulação vaga do edital, que não direciona as equipes quanto à atitude projetual frente à problemática proposta, sintetizada na relação entre as noções de ícone, contexto e forma. A definição imprecisa (ou a falta de definição) dos parâmetros de projeto dá margem a sua particularização. Tal fato é também enfatizado pelos processos de globalização e revitalização urbana que tem conferido um status de obra de arte aos edifícios, modificado o seu caráter através da valorização da sua imagem e da sua associação a novas identidades para os lugares, como é o objetivo do concurso do MIS/RJ.

Como já mencionado, a proposição do concurso tem como objetivo, primeiro, criar um ícone que sintetize em si, a identidade da cidade e tenha alcance internacional. Esse aspecto direciona a proposição do projeto a uma constituição formal distintiva que promova a sua notoriedade e torne o edifício um ícone internacional. Ao mesmo tempo, assinala a sua especificidade identitária relacionada aos aspectos culturais que caracterizam a cidade, o que sugere a conceituação do

projeto fundamentada por esse aspecto e expressa como imagem no objeto. Essa imagem passa a ser difundida pelo objeto através de seu alcance internacional. Essa relação entre a conceituação do projeto e o seu valor imagético tem sido uma questão extremamente explorada e parece sintetizar a concepção de projeto dos edifícios icônicos. Se a produção moderna enfatizou a estrutura formal compositiva, a pós-moderna a forma tradicional e simbólica, a desconstrução, as ficções, os edifícios icônicos contemporâneos se concentram na expressão da sua aparência e na capacidade de transmitir a sua ideia central, ou conceito, que organiza e configura o edifício.

Nesse sentido, o processo de projeto enfatiza a concepção de uma ideia forte que possa ser transmitida formalmente e concentra esforços na definição de sua superfície externa, de modo a configurar a imagem pretendida. Esse aspecto também pode ser percebido nas propostas do MIS/RJ onde a escolha do material e a sua forma de aplicação, muitas vezes, se relacionam aos aspectos conceituais, como o deslocamento das peles que possibilita a visibilidade da fita no projeto de Diller Scofidio e Renfro, o formato da membrana de Shigeru Ban ou da grande abertura do projeto do Brasil Arquitetura que fazem analogia às figuras usadas conceitualmente, a distinção entre materiais que faz contrastar os blocos do edifício de Isay Weinfeld, a inclinação do edifício do Tcoa Arquitetura, as cores usadas no projeto de Libeskind ou pele que envolve os blocos da primeira proposta de Bernardes e Jacobsen e fazem menção às luminárias. A ênfase no aspecto conceitual da forma, muitas vezes, leva à banalização da materialidade e sua gratuidade, no entanto, essa abordagem não impede a associação desses elementos aos aspectos funcionais, uma articulação alcançada por algumas equipes.

O aspecto tectônico parece ser de fato um aspecto secundário, pouco explorado na produção contemporânea, de um modo geral, assim como, nas propostas para o MIS/RJ. Apenas três equipes, todas brasileiras, apresentaram estudos mais aprofundados do sistema estrutural do edifício, a partir de técnicas habituais como o uso do concreto armado e estrutura metálica (Bernardes e Jacobsen, Brasil Arquitetura e Tacao Arquitetos), facilitados pela aplicação de formas mais regulares nos seus projetos. As três equipes internacionais (Daniel Libeskind, Diller Scofidio e Renfro e Shigeru Ban) usaram como solução estrutural uma adaptação do sistema dominó que provoca a dissociação entre forma e estrutura, valorizando a aparência, caracterizada pelo uso de formas complexas. A valorização da aparência, a ênfase na conceituação do projeto e na expressividade da forma têm afastado os arquitetos do domínio construtivo da obra. Esse fato se relaciona a duas questões: primeiro o uso de formas complexas e de difícil execução que demandam, muitas vezes, processos paramétricos para construção, segundo por serem objetos gerados por processos computadorizados que promovem uma apreensão virtual do objeto através de simulações que afastam o aspecto material.

As aspirações pela forma original, individual, particular ou singular, no entanto, possibilitam a experimentação de uma diversidade de métodos de concepção de projeto que tendem a ser mais abertos e se aproximar da realidade temporal contemporânea caracterizada pela instabilidade, velocidade e especialmente a relatividade e o sincronismo. Nesse sentido, essas aspirações promovem uma atualização dos processos gerativos do objeto arquitetônico, que possibilitam o agenciamento de distintos aspectos condicionantes do projeto a um só tempo destituindo posições hierárquicas

que favorecem uma resposta projetual direcionada à situação, evitando generalizações. Entre as propostas apresentadas para o MIS/RJ, podem contribuir, nesse sentido, a combinação de métodos usados por Diller Scofidio e Renfro e por Bernardes e Jacobsen na segunda proposta, que articula programa, contexto e fluxos, independente da configuração formal empregada nas propostas. Outro aspecto distintivo dessas duas propostas é a concepção do conceito a partir de aspectos dinâmicos, respectivamente, a relatividade das visuais e a continuidade do fluxo, que não se fixam em imagens e se originam no contexto do projeto (apesar da primeira equipe adaptar uma configuração formal já usada em outro projeto).

A diversidade de abordagens e métodos particularizados pelas equipes, de forma genérica e no caso específico do MIS/RJ, é um reflexo da ênfase dada às relações no atual contexto que promove a multidisciplinaridade, buscada há algumas décadas. Nesse sentido, o olhar para o projeto considera aspectos que vão além do seu campo, assim como, a abordagem projetual é construída a partir de fragmentos de discursos e métodos de diversos campos do conhecimento, particularmente, do campo artístico, do cinema e da filosofia através de analogias de na interpretação do espaço, na relação com as visuais e enquadramentos e importação de conceitos. A contínua atualização e adaptação das metodologias também se associam à transitoriedade dos discursos e ao acesso facilitado à informação promovido pelo avanço das tecnologias da informação. Nesse sentido, desde a crítica ao Movimento Moderno, se torna cada vez mais frequente na prática projetual, a relação entre os aspectos interiores ao objeto e fatores extrínsecos, independente da metodologia empregada ou do resultado formal alcançado. Em outros momentos

históricos essa relação também se estabeleceu, a divergência é que no contexto contemporâneo, esse aspecto se expressa na configuração formal do objeto.

A ideia de *ampliação do campo* foi apontada por Rosalind Kraus (1979) no campo da escultura e por Anthony Vidler (2008) através da sua analogia para arquitetura, sintetizada pelo entendimento do contexto como uma paisagem contínua que desfaz fronteiras entre o espaço aberto e o objeto (ideia também proposta por Ignasi Solá-Morales, 2001) e pela construção da forma através de uma abordagem diagramática que agencia aspectos do contexto, forma e programa (abordado a partir de ações e fluxos). Essa maneira de abordar o projeto se refere à ideia de sistema e à noção de tempo como acontecimento ou duração, já mencionada, e tem sido aplicada por distintos arquitetos.

Dentre as distintas formulações de projeto apresentadas no concurso do MIS/RJ, podemos identificar alguns casos alinhados a essa proposição, como a abordagem de Diller Scofidio e Renfro, que propõe o edifício como uma continuidade de ações do calçadão de Copacabana e da segunda proposta da equipe Bernardes e Jacobsen que propõe o edifício como um objeto-lugar ou um híbrido que faz interagir o domínio público e privado e se configura através de relações visuais com o lugar. A proposta de Daniel Libeskind, que compõe a forma através de uma matriz de relações contextuais abstratas, também se aproxima dessa abordagem pela ênfase nas relações que, no entanto, são ficções e abstrações do contexto.

As propostas de Shigeru Ban (volume interno), Isay Weinfeld e a primeira proposta de Bernardes e Jacobsen relacionam forma, usos e circulação, constroem o objeto

como uma espacialização do programa. As demais propostas exploram as relações entre espaço interno, paisagem e fluxos, no entanto, de forma mais ou menos significativa, todos os projetos se justificam através de aspectos extrínsecos ao objeto e associados ao contexto, de distintas maneiras. Essa ideia de ampliação do campo não propõe nada absolutamente novo, apenas propõe uma rearticulação dos condicionantes clássicos de projeto a partir da ênfase nas relações estabelecidas entre eles, conexões estabelecidas a partir das situações enfrentadas especificamente em cada projeto. A intenção é destituir o processo de uma definição a priori, seja ela funcional, histórica, formal ou ideológica, uma atitude que pretende particularizar o processo através de uma postura reinterpretaiva, como propõe Vidler (2008).

A ideia de reinterpretação é também sugerida por Hans Belting (2012) e Nicolas Bourriaud (2009b) acerca da produção artística contemporânea, como a atribuição de novas ideias a antigos objetos, modificando suas funções a partir da sua rearticulação com o meio. Na interpretação dos autores, a forma de rearticular evidencia o enquadramento que o autor faz da situação ao lhe dar novo sentido. Em todas as propostas apresentadas para o MIS/RJ essa ideia se faz presente, assim como em muitas obras da produção contemporânea. O aspecto mais notório e disseminado é o uso da pele como uma reinterpretação dos muxarabis, treliçados e brises soleil que não necessariamente se associam, hoje, aos fatores climáticos, mas tem a função de mediar a visão e dar identidade à aparência do edifício. A aplicação desse elemento aparece no projeto de Diller Scofidio e Renfro, Shigeru Ban, Isay Weinfeld e Brasil Arquitetura e tem a função de proteção, elemento de mediação, além de interferir na concepção da forma a fim de evidenciar aspectos conceituais.

Alguns sistemas e elementos clássicos do movimento moderno também têm passado por esse processo e podem ser observados nas propostas do MIS/RJ, como o uso de volumes prismáticos regulares (ou caixas) dotadas de espaços internos articulados por percursos e posições no espaço. Essa estratégia tem sido ampliada pela acentuação dos seus efeitos perceptivos, gerados pelo uso de peles, estabelecimento de visuais com o exterior, como a segunda proposta de Bernardes e Jacobsen e do Brasil Arquitetura, aplicação da materialidade e variação das texturas, como no projeto de Isay Weinfeld que, assim como, nas propostas de Bernardes e Jacobsen, articulam volumes ao programa ou ainda pela associação de conceitos que interferem na configuração do seu formato, como a proposição da fenda e da ideia de desmantelamento na proposta do Brasil Arquitetura ou a inclinação do bloco que faz uma menção às montanhas da cidade na proposta do Tcoa Arquitetos. Outro exemplo é o uso do sistema dominó como solução estrutural nas propostas de Daniel Libeskind, Diller Scofidio e Renfro e Shigeru Ban que dissociam a concepção da estrutura do aspecto formal das obras, afastando o aspecto tectônico pela redução do seu sentido. O uso de matrizes junto à ideia de mapeamento instável na obra de Libeskind também tem o intuito de ampliar as malhas ortogonais, que no seu entendimento, definem relações mecânicas entre tempo e espaço.

Nesse sentido, consideramos pertinente a interpretação de Vidler (2008) das atitudes projetuais contemporâneas como ampliações ou reinterpretações, assim como a ideia de Hans Belting (2012) e Nicolas Bourriaud (2009b) de que, nesse contexto, a obra expressa um enquadramento da situação e revela a postura particular do autor criando uma nova função e uma distinta narrativa para elementos e sistemas existentes, adaptados a outras problemáticas.

Fazendo uma analogia com as propostas apresentadas no concurso para o MIS/RJ, as noções de ícone, contexto e forma seriam o enquadramento da situação proposto pelas entidades promotoras do concurso e as formas de mediação entre esses aspectos, a postura particular de cada autor. Além dos aspectos gerais apontados, o aprofundamento das distintas abordagens desses aspectos, através das análises dos projetos, possibilitou a identificação de interpretações e estratégias projetuais particulares, alinhamentos a discursos teóricos e possíveis referências projetuais, sintetizadas a seguir.

3.1. ARQUITETURA COMO ÍCONE

A ideia de edifício como ícone foi interpretada por todas as equipes como uma relação de contraste com o contexto, na maior parte dos casos, particularmente, como uma postura de oposição à configuração morfológica do entorno: volumes verticalizados, sem afastamento lateral que formam um bloco contínuo em toda a orla. As aspirações a uma distinção formal do entorno e à configuração particular do terreno proposto levaram muitos autores a reinterpretar suas estratégias projetuais particulares, assim como em alguns casos, outras obras (arquitetônicas ou artísticas) usadas como referência que tiveram que se adaptar, com maior ou menor dificuldade, às particularidades do terreno que não favorecem a implantação de formas complexas ou escultóricas. Esse aspecto evidenciou alguns casos em que a imposição autoral prejudicou o resultado plástico e a abordagem de condicionantes significativos

da situação, como no projeto de Shigeru Ban pela inadequação entre partido, forma e terreno.

Essa interpretação do ícone como uma oposição do edifício ao contexto, portanto, se estabelece a partir de relações extrínsecas ao objeto e relativas às características do entorno. Esse fato se relaciona ao entendimento da ideia de originalidade como novidade, uma abordagem sempre relacional e dependente daquilo que é antigo e tradicional para se opor. A ideia de ícone, como aponta Josep Lluís Mateo (2009) enfatiza o caráter expressivo do objeto que passa a ter sentido através da aparência da sua superfície e se diferencia dos ícones do passado por se dissociar do aspecto representativo. A expressão do objeto se torna a representação de si mesmo ou seus atributos que podem estar associados a um conceito, uma ideia ou a linguagem particular de um autor, como indica Hans Belting (2009). Nesse sentido, a expressão do objeto sugere a interpretação particular do autor, o seu enquadramento da problemática e pode ser evidenciada a partir da forma como os autores estabelecem uma relação de autonomia formal com o entorno.

3.1.1. AUTONOMIA FORMAL E LINGÜÍSTICA

Nas propostas apresentadas podemos observar duas formas de abordagem da autonomia formal e linguística em relação ao contexto. A primeira é uma dissociação absoluta da tipologia do entorno a partir de configurações formais que pretendem se afastar da ideia

do real ou daquilo que pode ser reconhecido através da concepção de volumes construídos por uma geometria irregular e complexa, como são os casos das propostas de Daniel Libeskind, Diller Scofidio e Renfro, Shigeru Ban e Bernardes e Jacobsen (segunda proposta). Ainda que se utilizem do sistema dominó, essa referência se torna imperceptível formalmente. Nos dois primeiros casos, a autonomia se fundamenta no alinhamento aos discursos pós-estruturalistas, na ideia de se constituir como uma heterotopia (FOUCAULT, 1984) e criar espacialidades interiores (a)perspectivas que multipliquem a percepção do espaço através do movimento e reforcem a apreensão da forma gerando acontecimentos descontínuos e imprevisíveis. Essa estratégia também promove a desorientação no espaço e a oscilação entre ver o contexto, se situar e desorientar em percursos tortuosos entre espaços abertos e fechados, amplos e estritos.

Outro caso aproximado em intenção, que se exprime com menor ênfase, é a segunda proposta apresentada por Bernardes e Jacobsen configurada por blocos distorcidos e não paralelos entre si que se distinguem também do entorno pela implantação no terreno que desalinha os edifícios dos demais e cria uma área pública. Essas distorções criam também espaços internos que reforçam a percepção e o movimento de forma menos acentuada do que os exemplos anteriores. Esse exemplo também é uma reinterpretação da caixa, mas a referência, nesse caso, pode ser percebida. No caso de Shigeru Ban, cada elemento pode ser lido separadamente, e a função da pele que exprime a forma, é dar unidade a partir do envolvimento do edifício e do estabelecimento de um ambiente que se diferencia do espaço externo pelo efeito quase constante da luz filtrada pela pele.

A segunda abordagem é a construção de uma imagem

distintiva a partir de uma crítica que toma como ponto de partida exatamente a tipologia local: o monobloco verticalizado. Uma postura irônica que aponta novas possibilidades de abordagem do mesmo volume e deixa claro o posicionamento crítico do autor em relação à situação. É o caso da proposta de Isay Weinfeld, que inverte a dominância da composição para o eixo horizontal, fragmentando o edifício em distintos volumes diferenciados e Tacao Arquitetos, que inclina o volume como se ele se destacasse do contexto e deixa praticamente livre o nível da rua, deslocando o acesso para o subsolo e elevando do solo os ambientes de uso. Outro exemplo é a abordagem do Brasil Arquitetura, que estabelece uma relação de dualidade criando uma fenda na fachada e nos pisos que associam a imagem do edifício a algo que está ruindo e se aproxima da noção de *sublime* apontada por Anthony Vidler (1992) causada por essa relação dupla que aproxima o objeto do entorno e possibilita um reconhecimento, mas ao mesmo tempo o afasta, não é algo completamente novo, mas também não pode ser reconhecido como tradicional. Nestes casos, a forma original derivada da tipologia local é reinterpretada e passa a ter uma nova expressão.

3.1.2. EXPRESSÃO

A ideia de expressão, que reside na aparência conferida ao objeto arquitetônico, é abordada de duas maneiras, a primeira é a expressão associada a uma imagem de alguma coisa reconhecível, tem aspecto representativo. Pode ser literal, como na abordagem pós-moderna, é o caso da representação do corpo feminino feita por Shigeru Ban ou da inserção da fenda originada de elementos orgânicos,

presentes na natureza, ou a referência feita pela equipe Brasil Arquitetura. Pode também ser metafórica, como na abordagem desconstrutivista, mas tem origem em coisas que são reais. É o caso da associação que Daniel Libeskind faz do chapéu da Carmem Miranda e o Tacao Arquitetos às montanhas do Rio de Janeiro ao inclinar o bloco principal do edifício. Nesses casos, os autores recorrem à codificação linguística para dar sentido à obra, associando a sua imagem a algo que pode ser reconhecido a partir da sua imagem original, mas nem sempre na configuração do edifício. Essa postura pode sobrepor uma imagem aos demais aspectos do projeto ou estar associada às estratégias projetuais, como no caso do projeto do Tacao Arquitetos.

A segunda seria a associação da expressão a um *conceito*, no sentido proposto por Gilles Deleuze (1991), como uma manifestação de um atributo que se relaciona aos aspectos projetuais, como é o caso da adaptação da fita de Diller Scofidio e Renfro a partir da ideia de continuidade do calçadão associada ao pensamento pós-estruturalista. Da mesma forma, a interpretação do edifício como um objeto-lugar, de Bernardes e Jacobsen, configurado pelas conexões com o contexto, que estaria relacionado à noção de *campo ampliado* de Vidler (2008) e paisagem de Solá-Morales (2001). Em ambos os casos, essa expressão não se configura exclusivamente na superfície externa, mas é uma expressão da forma em si que se rebate na espacialidade interna e pode ser sentida na apreensão do edifício, que evidencia a sua relação com fatores contextuais e programáticos.

3.2. PROJETO E CONTEXTO

Apesar das múltiplas divergências entre os autores, a concepção formal de todas as propostas parte, invariavelmente, de uma interpretação particular do contexto, sendo este um argumento justificativo do projeto. A relação de oposição ao contexto é comum a todas as propostas, no entanto, a forma de estabelecer essa oposição é variada e evidencia a interpretação dos autores sobre esse aspecto e a relação com correntes do pensamento arquitetônico. Como já mencionado, a simultaneidade de discursos válidos no contexto contemporâneo resulta em distintas interpretações do contexto. A relação com a paisagem foi um aspecto bastante explorado pelas equipes e incentivado pelo edital através da valorização da vista da praia e do seu significativo valor cultural e representativo, que apresentou variações de abordagem.

Na proposta de Libeskind as aberturas são pontuais, mas não justificadas na relação com o lugar, tem origem na estrutura da obra de Haroldo de Campos e na analogia aos atributos das palavras. Apesar da ênfase do autor na inserção de aspectos contextuais na sua metodologia de projeto como ecos do lugar, do mar e das montanhas, essa conexão é abstrata e não pode ser apreendida no edifício. No projeto de Shigeru Ban e Isay Weinfeld há uma abordagem genérica, que não estabelece hierarquia ou direcionamento das visuais, as aberturas são determinadas pela configuração formal do edifício.

Nas propostas de Diller Scofidio e Renfro e Bernardes e Jacobsen há uma definição das visuais relacionada às atividades de cada espaço, como uma curadoria da vista feita através do posicionamento dos elementos do programa em relação à paisagem, abordada ainda

na proposta de Bernardes e Jacobsen através da ideia de continuidade entre interior e exterior. No projeto do Brasil Arquitetura, a busca por uma relação franca com a paisagem que tornasse a sua presença constante no projeto através de uma grande abertura frontal, dificultou a adaptação da ideia dos rasgos de Lina Bo Bardi usados no Sesc Pompéia devido à sua dimensão monumental. Essa dificuldade de adaptação da estratégia projetual também é notada no projeto do Tacoa Arquitetos através da negação da paisagem.

3.2.1. MORFOLOGIA E LINGUAGEM URBANA

A interpretação do contexto, derivada das correntes de pensamento pós-modernas, se concentraram na interpretação dos aspectos urbanos a partir da relação entre cidade e arquitetura, expressada na morfologia urbana e na linguagem dos edifícios do entorno que configuram a forma e a expressão, frequentemente simbólica, visando a continuidade da estrutura morfológica e dos aspectos representativos tradicionalmente reconhecidos. A partir dessa interpretação do contexto, a postura de oposição seria a contraposição aos seus aspectos morfológicos e linguísticos, como é o caso da proposta do Isay Weinfeld e Tacoa Arquitetos que se originam da tipologia tradicional e destituem o objeto de seus elementos e aspectos formativos característicos através da aplicação de uma linguagem abstrata ou da proposta do Brasil Arquitetura que desconfigura a forma e a linguagem tradicional do edifício, através da justaposição de uma outra abordagem linguística, extrínseca ao objeto e ao contexto urbano, que duplica a sua expressão.

3.2.2. IMAGEM GLOBALIZADA

A acentuação dos aspectos simbólicos e comunicativos na abordagem arquitetônica derivada do pensamento pós-moderno, a radicalização proposta pela corrente desconstrutivista que associa o significado a metáforas ou à expressão individual do autor através do processo de projeto, somados aos processos de globalização e à abordagem do edifício como ícone, tem levado os arquitetos de reconhecimento internacional a atuar em distintos continentes. Através de um processo de marketing urbano, as cidades pretendem estabelecer edifícios icônicos que possam ser associados à identidade do lugar, como é o caso da proposição do MIS/RJ. O distanciamento de alguns desses arquitetos da realidade cotidiana do lugar, frequentemente os leva a interpretações superficiais fundamentadas na imagem global do lugar, que eles buscam imprimir ao objeto. O contexto deixa de ser interpretado pelos seus aspectos morfológicos, dinâmicos ou condicionantes e, de um modo geral, passa a ser abordado a partir de uma imagem internacionalizada do lugar.

Esse é o caso da abordagem de Daniel Libeskind, que a partir de estratégias particulares e de uma linguagem metafórica, entende o contexto através da imagem da paisagem conferida pela sua formação geográfica montanhosa que a caracteriza e estabelece conexões que dão origem à matriz gerativa do projeto. Da mesma forma, a representação da figura de Carmem Miranda, representada pelo seu chapéu de frutas que direciona a aplicação da matriz na configuração formal. Outro caso é a interpretação de Shigeru Ban do Rio de Janeiro como um lugar tropical, marcado por praias e mulheres de biquíni, que são literalmente representadas na forma

do edifício. Essa interpretação é bastante controversa, não só pelo fato dessas imagens serem superficiais, em grande parte das vezes, como pelo fato de não se relacionarem com os condicionantes de projeto. Diferente de uma obra artística, a arquitetura engloba aspectos funcionais inerentes a sua natureza, assim como, atividades, acontecimentos e, portanto, deve considerá-los como aspectos referentes ao projeto.

O contexto deixa de ser interpretado pelos seus aspectos morfológicos, dinâmicos ou condicionantes, de um modo geral, e passa a ser abordado a partir de uma imagem. É o caso da abordagem de Daniel Libeskind, que a partir da sua abordagem particular e de uma linguagem metafórica, entende o contexto através da imagem da paisagem conferida pela sua formação geográfica e dá origem à sua matriz gerativa e da figura de Carmem Miranda, representada pelo seu chapéu de frutas. Outro caso é a interpretação de Shigeru Ban do Rio de Janeiro como um lugar tropical, marcado pelas suas praias e mulheres de biquíni, que são literalmente representadas na forma do edifício. Essa interpretação é bastante controversa, não só pelo fato dessas imagens serem muitas vezes superficiais, como pelo fato de não se relacionarem com os condicionantes de projeto. Diferente de uma obra artística, a arquitetura engloba aspectos funcionais inerentes a sua natureza, assim como, atividades, acontecimentos e, portanto, deve considerá-los como aspectos referentes ao projeto.

3.2.3. DINÂMICA

Essa abordagem se alinha a proposição de Ignasi Solà-Morales de paisagem que compreende uma ampliação da interpretação da noção de contexto que consideraria aspectos de distinta natureza, físicas, geográficas, temporais, acontecimentos, ações como situações provisórias e relativas. Alinhada a esta ideia é a noção de paisagem proposta por Anthony Vidler (2001) como um continuum entre os diversos elementos que compõe a paisagem e interferem no projeto através de seu entendimento como híbridos de fronteiras pouco definidas. Alinham-se a essa interpretação a abordagem de Diller Scofidio e Renfro e Bernardes e Jacobsen que configuram a forma como um resultado aos aspectos contextuais, programáticos e paisagísticos.

3.3. FORMA E LINGUAGEM

A construção da forma foi condicionada a fatores externos ao objeto em todas as propostas apresentadas, mais especificamente, como uma resposta de contraposição ao contexto. Nesse sentido, se alinham ao apontamento de Rafael Moneo (1999) de uma negação da forma como categoria, a partir da renúncia à pré-definição de atributos e princípios compositivos, que associam o sentido da obra a sua interioridade e, da dependência de relações extrínsecas ao objeto. O resultado plástico das propostas apresentadas no concurso para o MIS/RJ pode ser sintetizado, em sua maioria, nas categorias *fragmentação*, caracterizada pela ênfase nas ações

e fluxos em detrimento da forma e *compacidade*, caracterizada pelo partido monobloco (independente da forma) revestido por peles, também propostas por Rafael Moneo (1999), com exceção do projeto da equipe Tocoa Arquitetos, que apesar de empregar um partido monobloco, dispõe de um objeto hermético que se opõe à paisagem e dispensa interações.

Na categoria *fragmentação* poderiam ser classificados os projetos de Daniel Libeskind, que concebe o volume a partir de matrizes que dão a aparência de um objeto estilhaçado; Diller Scofidio e Renfro que configuram o volume como um fluxo derivado de um mapeamento de relações visuais com a paisagem, atividades do programa e continuidade de fluxos e a segunda proposta de Bernardes e Jacobsen que, apesar de empregar um partido configurado por blocos compactos, os organiza a partir de relações das visuais da paisagem com o programa de atividades. Na categoria *compacidade* podemos incluir a primeira proposta de Bernardes e Jacobsen e a de Isay Weinfeld que apesar de usarem o agrupamento de blocos, os envolvem com peles que conferem identidade e mediam a visibilidade do entorno; e a proposta do Brasil Arquitetura que propõe um partido monobloco e usa treliças para filtrar a luz, que interferem na percepção da paisagem.

O entendimento da forma como categoria, fundamentada em princípios de composição e ordem que buscam estabelecer uma estrutura, foi pouco explorado nas propostas apresentadas pelo MIS/RJ. Em contraposição a essa interpretação, as abordagens partem de relações do objeto com aspectos externos. Essa característica parece se associar aos discursos e práticas contemporâneas, assim como a ideia de configurar o objeto como ícone. Como já mencionado, foram observadas distintas formas

de mediação, entre elas se mostrou ainda válida a ideia de forma como codificação linguística, tanto a através de uma abordagem simbólica, relacionada ao discurso da corrente pós-moderna, como a partir de interpretações metafóricas e narrativas, derivadas da corrente desconstrutivista. A forma a partir da ideia de *ampliação do campo* também pôde ser observada como uma expansão dos seus aspectos compositivos interiores para relações com aspectos exteriores que a condicionam, mais especificamente como uma maneira de agenciar os distintos fatores que interferem na sua configuração, sendo assim, um resultado ou uma resposta a partir de distintas estratégias.

3.3.1. CODIFICAÇÃO LINGUÍSTICA

A interpretação do objeto arquitetônico como elemento comunicativo apresentou duas abordagens. A primeira através do seu entendimento simbólico e figurativo, expresso na obra de Shigeru Ban através da conformação do volume como materialização da imagem do corpo feminino, como também na obra do Brasil Arquitetura, através da linguagem adotada para sua fachada principal e da configuração do ambiente interno que associam de maneira direta a forma à imagem. A segunda parte de uma abordagem menos literal, que não pode ser percebida somente através da aparência, sendo assim metafórica, como no caso da abordagem de Libeskind do chapéu da Carmem Miranda e das relações com o contexto através da matriz, além da abordagem abstrata da proposta do Tacoa Arquitetos de se remeter as montanhas.

3.3.2. AGENCIAMENTO DE CONDICIONANTES

Essa abordagem se relaciona às interpretações alinhadas com a ideia de campo ampliado. No caso de Diller Scofidio e Renfro, a referência a alguns conceitos de Deleuze e Guattari relacionam a interpretação às abordagens pós-estruturalistas, especialmente o conceito de dobra desenvolvido por Deleuze, que é usado como forma de expressão da ideia de continuidade de fluxos, e de corpo sem órgãos que se relaciona a maneira de distribuir o programa, dissociada do aspecto funcional e associando as atividades e usos às possibilidades de fluxo e visualização da paisagem. Nesse contexto, a forma pode ser interpretada como um elemento agenciador que se configura como resposta a distintos aspectos. Outro aspecto fundamental são as noções de tempo como: *acontecimento* de Gilles Deleuze (1992), já abordada por Ignasi Solá-Morales em alguns textos, que sugerem a forma configurada por fluxos e ações e se aplicam nessa proposta.

Outro exemplo é a abordagem de Bernardes e Jacobsen na segunda proposta que segue uma linha de raciocínio aproximada, relacionada, mais especificamente, com a ideia proposta por Vidler (2008) de uma diluição das fronteiras e limites dos distintos elementos e fatores que configuram o objeto arquitetônico, proposto como objeto-lugar, assim como na produção artística mais recente. Essa abordagem também fez uso de conceitos derivados da tecnologia da informação como a ideia de objeto híbrido e interface, usados pelos autores como parâmetros para o projeto. Nessa abordagem o edifício funciona como um médium que promove interação entre o corpo e o lugar. Nesse contexto, se aplica a ideia de *duração* de Henri Bergson (2006), onde tempo e espaço

são simultâneos e não podem ser diferenciados por serem apreendidos na continuidade entre um e outro. Ambas as propostas se aproximam do que Rafael Moneo (1999) propôs como *formatividade* e Manuel Gausa et al (2003) propôs como não forma (*no form*), que seriam objetos configurados a partir de reações a aspectos contextuais.

3.3.3. COMPOSIÇÃO

A abordagem formal de Isay Weinfeld parte de um argumento inicial de oposição à tipologia do contexto que justifica a configuração do edifício. Em contraposição aos volumes verticalizados, o autor propõe uma composição de elementos também regulares de dominância horizontal. Apesar do argumento, usado pelo autor para a definição da concepção formal, partir da postura frente ao contexto, a configuração do volume é abordada por aspectos compositivos internos ao campo. O projeto organiza a sua estrutura formal através do uso de uma malha ortogonal reguladora que segue a série de Fibonacci estabelecendo relações proporcionais entre os elementos compositivos e o todo.

* * *

Como apontado, as abordagens dos distintos condicionantes se interferem, sendo difícil definir os seus limites. Esse fato se faz notar na própria construção desse texto que evidencia o apontamento de certos aspectos, em distintas categorias, repetidamente devido à sua inter-relação, acentuada pela ampliação de alguns conceitos que se tornam relativos e dependentes de outros, em muitos casos. Outro ponto significativo, é a constatação da validade simultânea de estratégias projetuais advindas de distintas correntes, derivadas de diversas realidade temporais, por vezes contraditórias, que podem ser flexibilizadas ou direcionadas a uma outra finalidade, a partir de uma dissociação de seus princípios originais. Nesse sentido nos parece pertinente a proposição de que mais do que uma ruptura, passamos por um momento em que, apesar de se apresentarem novas interpretações que modificam a nossa apreensão da realidade, ainda operamos sobre antigos modelos, reinterpretados e rearticulados para outras finalidades que ampliam a sua abordagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagens não precisam ser vistas como conclusão da arquitetura, como é o caso dos edifícios icônicos, ao contrário, como ponto de partida para a definição de uma forma que, de fato, vai além da imagem. Forma estabelece limites e, portanto, é o ato de enquadramento. Enquanto o poder da imagem reduz o aspecto espacial da arquitetura para sua silhueta bidimensional – sua forma, ao contrário, libera a arquitetura da imagem, através da espacialidade e conceitualidade endereçada às condições e à singularidade do evento, lugar, situação que ela enquadra. O que eu proponho, como projeto contemporâneo de arquitetura, é uma arquitetura que enquadre, ao invés de uma arquitetura de mera aparência visual (AURELLI, 2009, p. 31).

Debater a produção contemporânea não é tarefa simples, não só pelo fato dela estar sendo construída junto com o trabalho, como pela sua natureza heterogênea, instável e fragmentária que dificulta uma apreensão clara do todo. Nesse sentido, procuramos abordar a temática a partir de possíveis conexões entre as propostas arquitetônicas e o universo que as envolve: discursos teóricos, pensamento e trajetória dos autores originadas nas obras estudadas, como um meio de evitar tomadas de partido a priori e assumir a instabilidade de seus processos. No intuito de abordar um cenário do contexto contemporâneo, que possibilitasse a discussão de alguns aspectos da sua heterogeneidade como um fragmento manejável para a pesquisa, optamos pela análise das propostas de um concurso. Essa escolha foi pertinente por definir uma problemática comum e pela simultaneidade das proposições, que evidencia nas respostas projetuais as posturas individuais e os processos particulares dos autores. Retomando a reflexão de Paulo

Mendes da Rocha (1992), o concurso é um agenciador de ideias para uma situação, em um dado momento histórico, nesse sentido, concentra um conjunto de ideias válidas em uma realidade temporal, podendo ser entendido como um fragmento do contexto.

As propostas apresentadas, de fato, configuram um panorama muito heterogêneo quanto aos resultados formais e, particularmente, ao conjunto de relações estabelecidas na idealização do projeto, no entanto, o olhar mais apurado revela algumas posturas aproximadas que se concentram na ideia de reinterpretar ou reformular uma série de aspectos e estruturas a partir de processos de articulação indeterminados a priori, mas orientados pela situação, que promovam uma ampliação do seu alcance através da relativização. Uma postura, de certa forma, otimista que aposta na continuidade a partir da flexibilização dos instrumentos e métodos. Entretanto, essa

aspiração nem sempre é alcançada na prática, exatamente pela hierarquização de alguns aspectos enfatizados nesse contexto, como o conceito, a abordagem, linguagem ou metodologia individual do arquiteto, o valor imagético e o caráter icônico. A reflexão que permanece desse estudo é que essa proposição pode contribuir na produção arquitetônica contemporânea, se abordada formalmente com critério e relativizada pelos seus condicionantes singulares, como uma forma de enquadramento, como propõe Pier Vittorio Aurelli, citado na epígrafe.

O Concurso de Ideias para o novo MIS/RJ, promovido por uma parceria entre o Governo de Estado e a Fundação Roberto Marinho, tem como finalidade a construção de uma nova sede para a instituição que se torne um ícone da identidade da cidade do Rio de Janeiro com alcance internacional através de uma abordagem projetual que se relacione com a paisagem de Copacabana, proposta para sua implantação, e tenha distinções de originalidade estética e tecnológica. A problemática proposta pelo concurso pode ser sintetizada na mediação entre as noções de ícone, contexto e forma, expressos por um conceito derivado de aspectos representativos da cultura carioca. Essa configuração reúne as características de distintos edifícios que têm sido implantados pelo mundo nas últimas décadas como forma de intensificar a economia através do incentivo ao turismo e da autopromoção articulada através da sua imagem e alcance internacional.

Nesse sentido, o aspecto icônico e a sua natureza representativa enfatizam aspectos imateriais que possam ser abordados de forma imagética, que acarretam a valorização da superfície em detrimento à configuração formal e tectônica do edifício e expressões do contexto, ignorando aspectos morfológicos, dinâmicos e paisagísticos. Um processo que se fixa em mediações

entre aspectos imateriais, expressões e superfícies, como pode ser também observado em algumas propostas para o MIS/RJ. Essas ocorrências se devem, principalmente, à interpretação generalizada do ícone como um objeto como uma figura, expressada pelo seu destaque em relação ao todo que configura o entorno, que se estabelece através da autonomia da aparência do objeto arquitetônico. Ao mesmo tempo em que o edifício se diferencia, tem a sua origem na interpretação que autor faz do contexto que se fixa em uma expressão, à qual ele contrapõe no objeto proposto. Nesse sentido, a forma do edifício revela o entendimento que o autor faz da cidade e a sua apreensão dos aspectos notórios a serem ressaltados, como pôde ser observado em distintos projetos ao longo das análises na ênfase dada aos aspectos naturais da cidade como a paisagem e os aspectos geográficos. Esses aspectos configuram a imagem globalizada da cidade associada ao turismo, incentivada na proposição do concurso.

A cidade do Rio de Janeiro vem se inserindo nos fluxos globais através de incentivos de distintas instâncias governamentais e da sua associação enquanto sede de eventos como a Copa do Mundo de Futebol (2014) e as Olimpíadas (2016). Outros equipamentos com finalidade semelhante também tem sido implantados com a finalidade de intensificar o uso de algumas regiões e colaborar em processos de revitalização. No caso do MIS/RJ, apesar do processo de decadência do bairro, a proposição da implantação do edifício pretende associar a sua imagem em um lugar representativo da cidade, um ícone já estabelecido e reconhecido mundialmente que parece ter como objetivo agregar à imagem do Brasil como país tropical, a sua produção cultural. Essa atitude não é nova e se associa à própria história da instituição, sua fundação e seu edifício original, um pavilhão remanescente da Exposição do 1º Centenário da Independência de 1922

que tinha como principal intuito expor o progresso do país e a sua produção tecnológica e cultural. A proposição da nova sede pretende retomar a importância cultural que a instituição teve no passado e ampliar as suas atribuições, se configurando como um museu total, expressivo como espaço de uso público e ponto turístico.

Nesse sentido, o programa do museu proposto pelo edital se fundamentou no modelo de grandes museus internacionais e o concurso foi realizado por um processo fechado que selecionou arquitetos, do Brasil e do exterior, reconhecidos internacionalmente e/ou com experiência em projetos alinhados à temática do MIS/RJ, no caso dos brasileiros projetos de menor porte. Esse aspecto particulariza esse concurso e se torna pertinente como pesquisa por possibilitar a investigação dos dois universos. A análise das propostas revelou algumas divergências, especialmente quanto à abordagem formal das propostas, que evidencia a proposição de objetos complexos e escultóricos pelas equipes internacionais e a recorrência dos volumes prismáticos regulares nas propostas brasileiras. Ambas as posturas são derivadas de abordagens e metodologias particulares dos autores que, muitas vezes, na tentativa de alcançar o aspecto icônico do objeto, apresentaram inflexões e, algumas vezes, prejuízos ao projeto. Da mesma forma no caso inverso, na tentativa de impor o seu repertório. Como distinção, foi observada também uma ênfase maior na fundamentação dos aspectos estruturais e na construtibilidade do projeto entre as equipes brasileiras, possivelmente associada às possibilidades tecnológicas das duas realidades e à complexidade das propostas. Assim como, a postura descritiva do projeto através da distribuição do programa e compartimentação nas apresentações brasileiras e, muitas vezes, destacadas nos memoriais justificativos em contraposição à ênfase dada à ideia, conceito e processo gerativo do projeto, através de

esquemas gráficos pelas equipes estrangeiras.

Um aspecto singular entre todas as propostas é o fato de nenhum dos projetos apresentados serem paradigmáticos da obra dos autores. Em alguns casos esse aspecto se relaciona à falta de experiência em projetos de grande porte que prejudica a aplicação de certas estratégias recorrentes em suas obras, aspectos marcantes de suas abordagens particulares que não se adaptam à situação ou à escala. Outras situações revelam o conhecimento superficial do contexto e interpretações equivocadas. No entanto, alguns aspectos parecem contribuir nesse fato. O primeiro é a configuração particular do terreno e do entorno e a segunda é a relação entre programa, legislação e terreno que demandam um partido verticalizado e uma ocupação significativa do terreno e por fim, a paisagem. Esses fatores dificultam a implantação de objetos icônicos, comumente implantados em terrenos que proporcionam maior liberdade como a implantação do edifício isolado que facilita a sua visibilidade e não demanda um condicionamento ao entorno. Outra semelhança entre as propostas brasileiras e internacionais foi a postura reinterpretaiva das equipes em relação a alguns aspectos clássicos como o sistema dominó, a própria aplicação do volume como bloco, além das suas estratégias e linguagens próprias.

Outro fator que contribuiu para esses resultados foi a própria formulação do edital que não direciona a abordagem projetual, nem define com clareza seus parâmetros, estruturando a problemática através de três conceitos que apresentam, hoje, distintas interpretações. Nesse contexto, os autores particularizaram a interpretação, gerando uma heterogeneidade de soluções originadas, em grande parte das vezes, no repertório próprio. Esse aspecto não é uma particularidade desse concurso, sendo comum à maioria dos concursos brasileiros que, na indefinição de um

direcionamento claro para o resultado desejado, acentua a tendência desse contexto temporal à individualização do objeto e a abordagens genéricas. A ausência de condução clara da problemática que envolve os concursos gera muitas abordagens superficiais que não tocam em aspectos fundamentais e específicos de seus contextos.

A proposição dos concursos no Brasil, em geral, são pouco abertas impossibilitando a discussão da proposição do programa, escolha do terreno, definição de diretrizes e parâmetros de projeto, sua relação com a cidade e o entorno, que podem trazer reflexões produtivas para a cidade e contribuições para o campo disciplinar. Esse aspecto é ainda acentuado no caso do MIS/RJ pelo seu processo fechado e pela falta de divulgação, reduzindo a ocorrência frequente de debates, a discussão crítica e a discussão da validade de estratégias, conceitos, discursos teóricos, evidenciados também pela avaliação dos projetos e classificação (ou não) dos projetos. Poucas imagens dos projetos estão disponíveis, um material insuficiente para uma análise consistente, além de não terem sido divulgadas as atas de avaliação e o edital do concurso, o que afasta qualquer possibilidade de aprofundamento ou problematização. O material produzido para as apresentações (desenhos, esquemas gráficos, memoriais), usado como base para essa tese, continua sob a guarda da Fundação Roberto Marinho, que não permite acesso ao material ou ao edital do concurso.

Uma das maiores dificuldades enfrentadas na realização dessa pesquisa foi o acesso ao material do concurso, especialmente o edital e as apresentações dos projetos propostos pelas equipes, sem os quais esse trabalho não teria sido possível. No entanto, esse material não esclarece outros aspectos que também permanecem sem explicação, o que dificulta alguns entendimentos e conclusões, como

por exemplo, os critérios para a escolha das equipes participantes e a definição do júri, os responsáveis pela elaboração do edital, a justificativa para a escolha do terreno, além de algumas questões polêmicas como a anulação da primeira edição do concurso depois de já ter sido anunciado o vencedor e a participação posterior da equipe vencedora do concurso, Diller, Scofidio e Renfro, entre outros pormenores não divulgados que deixam algumas lacunas. Nesse sentido, a pesquisa sugeriu algumas possibilidades a partir da articulação de alguns fatores.

A falta de material crítico sobre a produção de algumas equipes também dificultou a construção do trabalho, tanto pelo fato de algumas terem pouco tempo de formação e um pequeno número de projetos executados, o que dificulta uma apreensão mais clara de suas estratégias particulares e trajetória, como pelo fato de algumas equipes terem sido pouco estudadas de forma crítica ou acadêmica, ou a partir de aspectos ou fases da sua abordagem projetual que não se relacionam com as estratégias usadas nas propostas para o MIS/RJ. A proximidade temporal entre o acontecimento do concurso e a pesquisa não permitem um afastamento da situação devido à construção concomitante de discursos que, portanto, não estão consolidados. Assim, são frequentemente abordados de forma fragmentada e relativizada por situações específicas ou dispersos em artigos pontuais que abordam o conteúdo através de recortes. Somado esse fato à pluralidade de discursos no atual contexto, se torna difícil a apreensão clara do todo. Se por um lado esse aspecto dificultou a construção da narrativa, configurada por costuras entre conteúdos dispersos entre interpretações de distintos autores, por outro evitou o direcionamento da interpretação construída através da contraposição e diversos olhares.

Essa fragmentação é notada também no conjunto

heterogêneo das propostas e abordagens dos autores que levou as análises a direções distintas, realidades temporais, filiações e discursos teóricos diversificados que dificultaram a construção da hipótese da tese pela necessidade de focar em um aspecto único e geral para todo o trabalho. Essa dispersão é também promovida pelo método de pesquisa utilizado que parte do objeto para estabelecer relações que não são pré-determinadas, mas relativas ao caráter específico da obra. Nesse sentido, foi necessário conhecer toda a trajetória dos autores, seus discursos e estratégias projetuais para identificar possíveis relações com pensamentos, obras próprias, alinhamentos e possíveis referências que possam ter interferido no projeto. A metodologia se mostrou pertinente por possibilitar o aprofundamento da obra dos autores, promover uma abordagem particularizada de cada um dos projetos e discursos teóricos associados, evitando generalizações, assim como pelo fato de não dar ênfase em nenhum aspecto a priori, mas nas mediações que conferem sentido ao objeto. Nesse sentido, apesar das dificuldades do percurso, a heterogeneidade e a dispersão foram fatores que contribuíram para um olhar particularizado.

A problemática do concurso sintetiza alguns aspectos fundamentais no debate crítico do contexto arquitetônico contemporâneo pela sua condição de crise. Essa indefinição está associada à impertinência da sua interpretação mais generalizada diante dos parâmetros e abordagens projetuais observados na prática arquitetônica. Esses aspectos puderam ser relativizados no trabalho através de definições mais aproximadas, por algumas proposições teóricas e pela materialização nas propostas. Esses aspectos, especialmente as ideias de forma e contexto, têm apresentado distintas interpretações que tem acarretado enfrentamento crítico, muitas vezes a partir de argumentos pertinentes que se aplicam em alguns casos

estudados, outras através de interpretações equivocadas, fundamentadas em ideias que não fazem sentido em algumas situações, evidenciando a necessidade constante de relativização.

A diversidade de abordagens acarretou a investigação de universos bastante diferenciados que se mostram presentes na prática contemporânea e no discurso teórico e possibilitou a ampliação do conhecimento através de um fragmento do panorama arquitetônico atual. Essa amplitude possibilitou a identificação de processos de projeto mais aproximados a essa realidade, assim como, distintas formas de mediação entre contexto, forma, conceito e imagem que podem contribuir no ensino de projeto.

A estruturação das análises a partir dos itens: construção da abordagem projetual, relação com o contexto e estratégia formal permitiu a identificação e o aprofundamento de distintas formas de mediação entre o projeto e esses aspectos, a constatação de casos em que abordagem própria se sobrepõe aos aspectos condicionantes de projeto, como apontam alguns críticos e, principalmente a estreita relação entre eles que torna difícil a abordagem isolada de um aspecto. Esse fato reforça a hipótese sugerida de que há uma tendência à ampliação do campo na arquitetura, traduzido particularmente na abordagem, interpretação e mediação entre a forma e o contexto, materializada em alguns projetos apresentados no concurso para o MIS/RJ, especialmente nas propostas de Diller Scofidio e Renfro e Bernardes e Jacobsen.

Pretendemos com esse trabalho oferecer algumas interpretações teóricas que se aproximem e contribuam na prática arquitetônica e na formulação de suas metodologias e estratégias. Da mesma forma, apresentar algumas abordagens práticas desses aspectos que favoreçam a

prática projetual e o ensino de projeto a partir de estratégias que considerem o contexto em sua complexidade e o objeto arquitetônico como construção formal e material. Esse trabalho se constitui como uma narrativa possível entre tantas que podem, ainda, vir a contribuir no aprofundamento do conhecimento da produção prática e teórica contemporânea, na obra dos autores estudados, suas metodologias e estratégias projetuais e nas distintas mediações, aqui exploradas, através de olhares diferentes que proporcionem outras conexões e novas problemáticas.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1 . O Concurso do MIS/RJ

figura 001: Museu da Imagem e do Som. [fonte: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/galeria/2012-09-07/primeira-transmissao-de-radio-no-pais-completa-90-anos>] p. 35

figura 002: Exposição do Centenário da Independência de 1922. [fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422>]. p. 36

figura 003: Copacabana vista aérea da praia. [fonte: memorial da proposta de Bernardes e Jacobsen para o projeto do MIS/RJ]. p. 39

figura 004: Museu Guggenheim de Bilbao. [Fonte: JENCKS, Charles. **The Iconic Building: The power of enigma**. London: Francis Lincoln, 2005. P. 18] p. 40

figura 005 e 006: MAC, Niterói . [fonte: <http://www.niteroi.rj.gov.br/>] p. 42

figura 007: Pinacoteca do Estado de SP. [fonte: http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/cultura_museus_pinacoteca] p. 42

figura 008: fundação Iberê Camargo, POA. [fonte: <http://saoromaomoveis.wordpress.com/2011/01/24/fundacao-ibere-camargo-por-alvaro-siza-vieira/>] p.42

figura 009: cidade das artes, RJ. [fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/03.028/2050>] p. 43

figura 010: Guggenheim,RJ. [fonte: : <http://www.vitruvius.com.br/revistas/>] p. 43

br/revistas/] p. 43

figura 011: MAR [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=12>] p. 43

figura 012: museu do amanhã [fonte: <http://portomaravilha.com.br/web/esq/projEspMusAmanha.aspx>] p. 43

figura 013: Copacabana vista aérea da praia [fonte: memorial da proposta de Bernardes e Jacobsen para o projeto do MIS/RJ.] p. 44

figura 014: desenho de Burle Marx do piso da orla de Copacabana. [fonte: memorial da proposta de Bernardes e Jacobsen para o projeto do MIS/RJ.] p. 45

figura 015: terreno da nova sede do mis/rj. [fonte: memorial da proposta de Bernardes e Jacobsen para o projeto do MIS/RJ] p. 46

figura 016: terreno para a nova sede do mis/rj [fonte: edital do concurso de ideia para o mis/rj] p. 47

figura 017: foto da construção do MIS.[fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=929718&page=51>] p. 50

Capítulo 2. Arquitetura entre o contexto e a forma: as propostas para o MIS/RJ

2.1. Daniel Libeskind

Figura 018: esquemas da metagramática da de-construção. [fonte: LIBESKIND, Daniel. **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997.

P. 150] p.77

Figura 019: Out of Line. [fonte: LIBESKIND, Daniel. **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997. p. 31] p. 78

Figura 020 e 21: Museu Judeu de Berlim,colagens.[fonte: LIBESKIND, Daniel. **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997. p. 55.] p. 80

Figura 022: Museu Judeu de Berlim, interior. [fonte: WOLF, Connie (Ed.). **Daniel Libeskind and The Contemporary Jewish Museum: New Jewish Architecture from Berlim to San Francisco**. Nova York: Rizzoli, 2008. P. 71.] p. 80

Figura 023: City Edge [fonte: LIBESKIND, Daniel. **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997. p. 25] p. 81

Figura 024 e 25: exterior e interior do Museu de História Militar. [Fonte: LIBESKIND, Daniel. **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997. p. 25] p. 82

Figura 026: Reconstrução do Espaço PROUN.[fonte: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/244/2439>] p. 83

Figura 027: El Lissitzky, PROUN 30-T (1920). [fonte: http://www.moma.org/collection//browse_results.php?criteria=O%3AD%3AE%3A79040&page_number=1&template_id=1&sort_order=1&background=black] p. 83

Figura 028: – Micromegas. [fonte: LIBESKIND, Daniel. **Daniel Libeskind: The Space of Encounter**. Nova York: Universe, 2000. p. 85] p. 84

Figura 029: Homenagem a Lissitzky.

[fonte: LIBESKIND, Daniel. **Daniel Libeskind: The Space of Encounter**. Nova York: Universe, 2000. p. 76.] P. 85

Figura 030: – Interior do Museu de Ontário. [fonte: WOLF et al. **Daniel Libeskind and The Contemporary Jewish Museum: new jewish architecture from Berlim to San Francisco**. Nova York: Rizzoli, 2008. p. 106] p. 86

Figura 031: croquis Museu Judaico Contemporâneo de São Francisco. [fonte: <http://daniel-libeskind.com/projects/contemporary-jewish-museum/images/>] p.86

Figura 032: croqui do projeto para o MIS/RJ. [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ.] p. 87

Figura 033: croqui e mapeamento do contexto. do projeto para o MIS/RJ. [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ.] P.88

Figura 034: croqui do estudo dos vetores/ecos do projeto para o MIS/RJ. [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ.] P.89

Figura 035: matriz geradora do projeto [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ] p. 89

Figura 036: croqui dos três eixos geradores horizontais.[fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ.] P.89

Figura 037: croqui do corte a partir dos vetores/ecos do projeto para o MIS/RJ.[fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ] p.90

Figura 038: A Criação de Adão

[Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Cria%C3%A7%C3%A3o_de_Ad%C3%A3o] p. 90

Figura 039: croqui do Denver Art Museum.[LIBESKIND, Daniel. **Daniel Libeskind: The Space of Encounter**. Nova York: Universe, 2000. p. 133.] p. 91

Figura 040: projeto para o MIS/RJ. [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ.] p. 92

Figura 041: planta baixa do pavimento térreo do projeto para o MIS/RJ.[fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ.] p. 93

Figura 042: imagem do interior do projeto para o MIS/RJ.[fonte: memorial do projeto para o MIS/RJ] p.93

Figura 043: fachada com projeções do projeto para o MIS/RJ [Fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ] P. 94

Figura 044: projeto para o MIS/RJ com o contexto [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ]p.94

Figura 045: croqui do projeto para o MIS/RJ sobre a partitura musical. [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ] p. 95

Figura 046: texto do livro Signantia Quase Coelum

[Fonte: CAMPOS, Haroldo. **Signatia Quase Coelum**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 29] p. 95

Figura 047: fachada do projeto para o MIS/RJ com a sobreposição do texto.[fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ] p. 96

Figura 048: esquema estrutural do projeto para o MIS/RJ.[fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ]p. 96

Figura 049, 50 e 51: planta baixa do segundo, quinto e primeiro pavimentos do projeto para o MIS/RJ [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ] p. 97.

Figura 052: esquema de distribuição do programa. [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ] p. 98.

Figura 053: circulação vertical do projeto para o MIS/RJ. [fonte: memorial do projeto de Libeskind para o MIS/RJ] p. 98.

2.2. Diller, Scofidio e Renfro

fig.054: american MISTeries [fonte: <http://www.dsny.com/>] p. 104

fig.055: The Rotary Notary (A Delay in Glass) [fonte: <http://www.dsny.com/>] p.107

fig. 056: Moving Target[fonte: <http://www.dsny.com/>] p. p.107.

fig. 057 e 158: EJM1: A Men Walking at Ordinary Speed e EJM2: Inertia [fonte: <http://www.dsny.com/>] p. 108

fig. 059 : Interior do MIS/RJ [fonte: <http://concursosdeprojeto.org/2009/08/11/diller-scofidio-MIS-RJ/>] p. 109

org/2009/08/11/diller-scofidio-MIS-RJ/] p. 109

fig. 060: imagem justaposta da vista e tela de projeção, estudo para o projeto slow house.[fonte: <http://www.dsny.com/>] p.113.

fig. 061: foto do interior de brasserie com as telas de projeção das imagens da entrada. [Fonte: <http://www.dsny.com/>] p. 113

fig.062: planta baixa do 3º pavimento do MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p.114

fig.063 : interior do MIS/RJ [Fonte: <http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/diller-scofidio-renfro-museu-rio-16-03-2011>] p. 114

fig.064, 065 e 066: interior, sala de exposição e escada no MIS MIS/RJ [Fonte: memorial do projeto para o MIS/RJ; <http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/diller-scofidio-renfro-museu-rio-16-03-2011>] p. 115

fig.067: café do MIS/RJ.[Fonte: memorial do projeto para o MIS/RJ]p.116

fig. 068: estudo do contexto para o projeto do MIS/RJ.[fonte: memorial para o MIS/RJ.] p. 118

fig. 069: estudo do contexto para o projeto do MIS/RJ.[fonte: memorial para o MIS/RJ.] p. 119

fig. 070, 071, 072, 073 e 074: Institute of Contemporary Art, auditório, vista do exterior, vista do exterior, e acesso e midiateca, circulação.[fonte: http://www.dsny.com] p. 120

fig.075 e 076: Aros Sky Space [Fonte: <http://www.dsny.com/>] p. 121

fig.079, 080 e 081 : Tivoli Gardens. [Fonte: <http://www.dsny.com/>] p. 125

fig.082 e 83: Learning Center.[Fonte: <http://www.dsny.com/>] p. 127

fig.084: esquema conceitual e programático do Eyebeam Museum.[Fonte: INCERTI, Guido; Ricchi, Daria; SIMPSON, Deane. Diller + Scofidio (+ Renfro). **The Ciliary Function – works and projects 1979-2007**. Milão: Skira, 2007. P. 159; BETSKY, Aaron et al. Scanning: the aberrant architecture of Diller + Scofidio. Nova York:Whitney, 2003. P. e 98] p.128

fig.085: Learning Center [Fonte: <http://www.dsny.com/>] p.129

fig.086 : biblioteca jussieu [Fonte: <http://www.dsny.com/>;
<http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/021/Steigemann/Bild%2012.jpg>] p.129

fig.087 : Eyebeam Museum [Fonte: Betskyy, Aaron et al. **Scanning: the aberrant architecture of Diller + Scofidio**. Nova York: Whitney, 2003. P. 139] p. 129

fig.088, 089 e 090: vista externa, vista interna e corte [Fonte: <http://www.dsny.com/>] p. 130

fig.091 e 092: implantação e vista da passarela de acesso do Munch + Stenersen Museum. [Fonte: <http://www.dsny.com/>] p. 131

fig. 093: Munch + Stenersen Museum - esquema conceitual [Fonte: <http://www.dsny.com/>]

fig. 094, 095 e 096: vista externa, vista interna, corte do Munch + Stenersen Museum [Fonte: <http://www.dsny.com/>] p. 132

fig. 097: esquema conceitual do MIS/RJ [Fonte: memorial do projeto do MIS/RJ] p. 133

fig.098 e 099: vista e corte, MIS/RJ [Fonte: memorial do projeto do MIS/RJ] p. 134

fig.100: estudos em modelos do MIS/RJ [Fonte: memorial do projeto do MIS/RJ] p. 135

fig.101: estudo do programa do MIS/RJ [Fonte: memorial do projeto do MIS/RJ] p.156

fig.102 e 103: corte e auditório aberto do MIS/RJ [Fonte: memorial do projeto do MIS/RJ] p. 137

fig.104: vista do Eyebeam Museum. [fonte: <http://www.dsny.com/#/projects/eyebeam;>] p. 137

fig.105 e 106: Eyebeam Museum e modelo do MIS/RJ. [Fonte: <http://www.dsny.com/#/projects/eyebeam;> memorial do MIS/RJ] p. 138

fig.107 e 108: vista do acesso e planta do MIS/RJ [Fonte: memorial do projeto do MIS/RJ; <http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/diller-scofidio-renfro-museu-rio-16-03-2011>] p. 139

2.3. Shigeru Ban

Figura 109, 110 e 111: modelo Diamond House; modelo Diamond House; Wall House 2 (1973); Counter Composition XIV [fonte: <http://quizlet.com/7672062/architectural-history-1960-70-flash-cards/>; /; John Hejduk, Mask of Medusa: Works, 1947-1983. New York: 1985, Rizzoli. p. 244; HULST, Dolf. Mondrian—Ecole de La Haye—De Stijl. Paris: Booking, 1994. p.170] p. 146

Figura 113, 114, 115 e 116: Wall House II (1973); Element House (1971); One Half House (1966); One Quarter house (1966) [Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2581&page_number=4&template_id=1&sort_order=1; <http://quizlet.com/7672062/architectural-history-1960-70-flash-cards/>.] p. 147

Figura 117, 118, 119 e 120 : Villa TCG; Villa K; Villa Kuru e I House [Fonte: <http://www.shigerubanarchitects.com/works.html#houses-and-housings>] p. 148

Figura 121, 122, 123 e 124: corte, planta baixa, planta baixa e foto da Curtain Wall House [fonte: MC QUAID, Matilda. **Shigeru Ban**. Londres: Phaidon, 2003. p. 193 e 195] p. 149

Figura 125 e 126 : Paper House, foto; desenho da planta baixa e fachada [Fonte: JODIDIO, Philip. **Shigeru Ban**. Köln: Taschen, 2012. p. 33 e 01] p. 150

Figura 127 : Paper House, desenho da planta baixa [Fonte: BLASE, Werner. **Mies van der Rohe**. São Paulo: Perspectiva, 1994] p. 150

Figura 128 e 129: Wall Less House, foto e perspectiva. [Fonte: JODIDIO, Philip. **Shigeru Ban**. Köln: Taschen, 2012. p. 33 e 41] p. 150

Figura 130, 131 e 132: Análise de Shigeru Ban da planta baixa da Brick Country House; Sagaponac house; aquete eletrônica [fonte: MC QUAID, Matilda. **Shigeru Ban**. Londres: Phaidon, 2003. p. 180; <http://www.shigerubanarchitects.com/works.html#houses-and-housings>] p. 151

Figura 133, 134 e 135: Nack House, foto do interior, perspectiva e foto do exterior [fonte: <http://www.shigerubanarchitects.com/works.html#houses-and-housings>] p. 151

Figura 136: foto da Case Study House n. 8 [SMITH, Elizabeth. **Case Study Houses: the complete CSH program 1945-1966**. Los

Angeles: Taschen, 2009. p. 89] p. 151

Figura 137 : esquema estrutural Case Study House n. 8 [Fonte: SMITH, Elizabeth. **Case Study Houses: the complete CSH program 1945-1966**. Los Angeles: Taschen, 2009. p. 95] p. 152

Figura 138 e 139 : Picture Window House, perspectiva explodida e foto [Fonte: MC QUAID, Matilda. **Shigeru Ban**. Londres: Phaidon, 2003. p. 210, 212] p. 152

Figura 140 e 141: foto do Pavilhão do Japão para Expo 2000 e perspectiva, Pavilhão do Japão para Expo 2000 [Fonte: http://www.shigerubanarchitects.com/works/2000_japan-pavilion-hannover-expo/index.html] p. 154

Figura 142: Paper Dome, foto do interior [Fonte: http://www.shigerubanarchitects.com/works/1998_paper-dome/index.html] p. 154

Figura 143 : Paper Dome, foto do exterior. [Fonte: http://www.shigerubanarchitects.com/works/1998_paper-dome/index.htm] p. 155

Figura 144 : Ginásio Atshumi Imai, foto do exterior [http://www.shigerubanarchitects.com/works/2002_atsushi-imai-memorial-gymnasium/index.html] p. 155

Figura 145 : Paper Dome nomadic, foto do interior [fonte: http://www.shigerubanarchitects.com/works/2003_paper-theater/ex.html] p. 155

Figura 146 : Ginásio Atshumi Imai, foto do interior [http://www.shigerubanarchitects.com/works/2002_atsushi-imai-memorial-gymnasium/] p. 155

Figura 147: Pompidou Metz, maquete [Fonte: <http://www.designboom.com/architecture/the-metz-centre-pompidou-roof-structure-construction-complete/>] p. 156

Figura 148 e 149: Pompidou Metz, fotos do interior [fonte: http://www.shigerubanarchitects.com/works/2010_centre-pompidou-metz/index.html] p. 156

Figura 150: Pompidou Metz, cobertura [fonte: <http://www.designboom.com/architecture/the-metz-centre-pompidou-roof-structure-construction-complete/>] p. 156

Figura 151: Pompidou Metz, modelo digital da cobertura [fonte: <http://198.45.25.55/projects/portfolio/archives/1007pompidou->

metz/slide.asp?slide=10] p. 157

Figura 152: Pompidou Metz, planta baixa [fonte: <http://www.designboom.com/architecture/the-metz-centre-pompidou-roof-structure-construction-complete/>] p. 157

Figura 153: Museu de ciências ambientais [Fonte: http://www.shigerubanarchitects.com/works/2010_environmental-sciences-museum/index.html] p. 157

Figura 154 e 155: Museu de ciências ambientais [Fonte: http://www.shigerubanarchitects.com/works/2010_environmental-sciences-museum/index.html] p. 158

Figura 156 e 157: Centro de Cultura de Odawara [Fonte: http://www.shigerubanarchitects.com/works/2013_odawara/index.html] p. 159

Figura 158, 159, 160, 161 e 162: Sede da Swatch, edifícios de produção para a Omega, edifícios de produção para a Omega, edifícios de produção para a Omega e Sede da Swatch [Fonte: http://www.shigerubanarchitects.com/works/p25_new-swatch-omega/index.html] p. 160 e 161

Figura 167, 168, 169 e 170: vista do acesso e pilotis, vista do interior do pavimento térreo, vista do acesso e pilotis do projeto e vista do interior do pavimento térreo do projeto do MIS/RJ. [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 163

Figura 171, 172, 173, 174 e 175: corte, corte genérico de um edifício verticalizado; perspectiva do volume aberto; vista da escada e perspectiva pavimento superior e varanda do projeto do MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 164 e 165

Figura 176: imagem de abertura da apresentação do projeto do MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 166

Figura 177: desenhos de Oscar Niemeyer [fonte: NIEMEYER, Oscar. **A Forma na Arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir, 1980. p.23] p. 166

Figura 178: croquis conceituais de shigeru ban para o projeto do MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 166

Figura 179, 180 e 181: modelo, perspectiva explodida e modelo do MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 168

Figura 182 e 183: perspectiva interna e corte do MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 169

Figura 184, 185, 186, 187 e 188: corte; corte esquemático com as relações entre espaço público e privado; esquema de acesso e funcionamento do MIS/RJ; esquema de acesso e funcionamento do MIS/RJ e esquema de acesso e funcionamento do MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 170 e 171

Figura 190: perspectiva do volume do projeto do MIS/RJ com o contexto [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 172

2.4. Bernardes e Jacobsen

Figura 190, 197, 192, 193, 194 e 195: casa da enseada; casa do tatu; casa das palmeiras; casa do vermelha; casa da fazenda e casa da represa [fonte: LAGO, Corrêa (Ed.). **Claudio Bernardes e Paulo Jacobsen: percurso de uma parceria na arquitetura 1987-2001**. Rio de Janeiro: Capivara, 2009. p. 313, 18, 23, 196, 215 e 239] p. 185

Figura 196, 197, 198, 199 e 200: Resd. GR 2005; Resd. FN 2007; Resd.MAA 2007; Resd. JH 2007 e Resd. JH 2007 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/>] p. 186

Figura 201: Resd. JH 2007 [fonte: REVISTA MONOLITO. São Paulo: Monolito, 2013, n. 13, fevereiro/março 2012, Bernardes e Jacobsen.p. 70] p. 187

Figura 202, 203, 204 e 205: Resd. FN 2007; Resd.JMC 2006; Resd. RW 2006; Resd. JH 2007 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/>] p. 187

Figura 206, 207 e 208: Resd. zm 2005; Resd. rw 2006 e Resd. MAA 2007 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/>] p. 188

Figura 209: esquemas conceituais e referências (metaesquemas) [fonte: memorial MIS/RJ] p. 189

Figura 210: Nicolas G. Hayek [fonte: JODIDIO, Philip. Shigeru Ban. Köln: Taschen, 2012.p. 70] p. 189

Figura 211: terraço da primeira proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 189

Figura 212: porto olímpico, 2011 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=28>] p. 190

Figura 213: porto olímpico, 2011 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=28>] p. 191

Figura 214 e 215: Sede Campo Olímpico de Golfe, 2012 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=52>] p. 191

Figura 218: residência Thiago de Mello, foto, 1978 [fonte: WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.p. 113] p.192

Figura 217 e 218: residência Severiano Mario Porto [fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>] p. 193

Figura 219: residência Thiago de Mello, foto, 1978 [fonte: WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.p. 113 p. 112] p. 193

Figura 220, 221, 222, 223 e 224: desenhos de planta, residência WS, 1989;foto, residência WS, 1989; corte. residência WS, 1989; foto, residência JS, 1989 e corte, residência WS, 1989 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodSecao=1>] p. 194

Figura 225: desenho de planta, residência NT, 1999 [Fonte: croqui da autora] p. 195

Figura 226 e 227: corte, residência NT, 1999 e foto, residência NT, 1999 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodSecao=1>] p. 195

Figura 228 e 229: corte e foto, casa da lota, 1951 [fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-108652/>] p. 195

Figura 230 e 231: foto e planta, residência Db, 2005 [fonte: Revista monoloto n.13, p. 63] p. 196

Figura 232: casa Brandi, 1951 [fonte: MINDLIN. Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Iphan. 2000.P.7] p. 196

Figura 233: Residência GR,2005 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=42>] p. 196

Figura 234 e 236: foto e corte, Residência JN, 2006 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=9>] p. 197

Figura 235: modulação, Residência JN 2006 [fonte: croqui da autora] p. 197

Figura 237 e 239: foto e corte residência MDT 2008 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=63>] p. 197

Figura 238: modulação, residência MDT, 2008 [fonte: croqui da autora] p. 197

Figura 240: foto, Residência CT 2008 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=3>]

Figura 241: modulação, Resd. CT 2008 [fonte: croqui da autora] p. 198

Figura 242: corte, Resd. CT 2008 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=3>] p. P.198

Figura 243: tim festival 2007 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=36>] p. P.198

Figura 244 e 245: tim festival 2007 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=36>] p. 199

Figura 246 e 247: container art 2008 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=34>] p. 199

Figura 248; 249 e 250: fachada; planta baixa; malha geométrica, primeiro projeto MIS/RJ. [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 200

Figura 251 e 252: esquema estrutural e plantas e corte, segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 201

Figura 253, 254 e 255: estrutura, eixos de visibilidade e foto do Instituto Moreira Salles de São Paulo [fonte: <http://concursosdeprojeto.org/2012/03/04/museu-instituto-moreira-salles-bernardes-jacobsen/>] p. 202

Figura 256: primeiro projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 204

Figura 257; 258 e 259: análise de contexto; vista da rua e modelo digital com efeitos de luz, primeiro projeto MIS/RJ. [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 205

Figura 261; 262; 263 e 264: Esquema gráfico; esquema feito pela autora; plantas baixas do terceiro e quarto pavimento; interiores da segunda proposta MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 206 e 207] p. 206 e 207

Figura 265, 266, 267 e 268: planta de piso; vista da rua e vista

interna da paisagem e vista externa do segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 208 e 209

Figura 269 e 270: vista interna e plantas do segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 210

Figura 271: vista interna, segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 211

Figura 272: planta, primeiro projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 211

Figura 273: fachada, primeiro projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 211

Figura 274: vista interna; planta térreo; planta 4ª pav e planta 8ª pav, primeiro projeto MIS/RJ. [Fonte: memorial do MIS/RJ] p. 212 e 213

Figura 278, 279 e 280: planta baixa; corte esquemático do subsolo e acesso, segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 214

Figura 281 e 282: vista do terraço e planta 5ª pav, segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 215

Figura 283 e 284: vista do terraço, segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 216

Figura 285, 286, 287 e 288: container como módulo; contaiBERS; instalação reimagine, Olafur Eliasson e akari, Isamu Nogushi. [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 217

Figura 289, 290, 291 e 292: modelo; modelo digital com efeito de luz; vista externa e estudos plástico-programáticos, primeiro projeto MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 218

Figura 293: biblioteca de Quebec [fonte: PORTZAMPARC, Christian de. **Uma cidade da música/ um projeto de Christian Portzamparc**. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008. p.38] p. 219

Figura 294: cidade da música de paris [fonte: PORTZAMPARC, Christian de. **Généalogie des Formes**. Paris: Dis Vour, 1996. p. 09] p. 219

Figura 295: Centro Cultural Taichung 2013 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=65>] p. 220

Figura 296 e 297: esquemas de concepção, setorização cidade da música, RJ [Fonte: PORTZAMPARC, Christian de. **Uma cidade**

da música/ um projeto de Christian Portzamparc. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008. p.44 e 45] p. 220

Figura 298: conceituação, segundo projeto, MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 221

Figura 299, 300, 301 e 302: modelo com entorno; modelo; vista da rua Aires Saldanha; vista da esquina da rua Aires Saldanha e Djalma Ulrich, segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 222 e 223

Figura 303, 304 e 305: galeria de exposição; vista de dentro da galeria; esquema gráfico da concepção formal [fonte: JODIDIO, Philip. **Shigeru Ban**. Köln: Taschen, 2012. p. 84, 80, 84, 85, 81] p. 224

Figura 307, 308 e 309: Casa BV 2008 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=6>] p. 225

Figura 310, 311 e 312: Residência CR, 2010 [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=41>] p. 225

Figura 313: imagem síntese do segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 226

Figura 314: metaesquemas [fonte: memorial MIS/RJ] p. 227

Figura 315 e 316: objeto inserido no contexto e vista interna, segundo projeto MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 228

Figura 317, 318 e 319: esquemas de concepção; modelo eletrônico da estrutura e volume no entorno, Infoglobo. [fonte: <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=14>] p. 229

2.5. Isay Weinfeld

Figura 320: Casa Branca de Isay weinfeld [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. p.237

Figura 321 e 322: Abstrato (1939) e Apartamento Adolpho Leirner (1970) de Jacob Ruchti [fonte: RUCHTI, Valéria. **Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)**. São Paulo: FAUUSP (Mestrado em Arquitetura), 2005. p. 69] p. 237

Figura 323: casa Pinheiros [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 238

- Figura 324: casa Pau Ferro, vista do interior do terreno [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 238
- Figura 325: planta com a malha geradora [fonte: desdenho da autora] p. 238
- Figura 326: volume visto do pátio de entrada [BARRENESH, Raul A. **Isay Weinfeld**. São Paulo: Bei Comunicação, 2008, p. 37] p. 239
- Figura 327 e 338: casa Inglaterra, visão externa e pátio de entrada [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 239
- Figura 329 e 330: Casa Inglaterra, Fachada frontal e plantas baixas e fachada lateral. [fonte: desenho da autora] p. 240
- Figuras 331, 332, 333 e 335: casa Brasília [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 241
- Figura 334: villa savoye [fonte: <http://www.ville-poissy.fr/fr/decouvrir-poissy/sites-et-monuments/la-villa-savoye.html>] p. 241
- Figura 336: casa Brasília, planta com modulação [fonte: desenho da autora] p. 242
- Figura 337: composição de Mondrian [Fonte: HULST, Dolf. Mondrian – Ecole de La Haye – De Stijl. Paris: Booking, 1994. p. 164] p. 242
- Figura 338 e 339: movimento de Waldemar Cordeiro [Figura e função diagonal de Geraldo de Barros [fonte: <http://www.raulmendesilva.pro.br/pintura/pag010.shtml>] p. 242
- Figura 340: Casa Brasília, estudo de modulação da fachada e fachada [fonte: estudo da autora; BARRENESH, Raul A. **Isay Weinfeld**. São Paulo: Bei Comunicação, 2008, p. 93] p. 243
- Figura 341, 342 e 343: casa Pau Ferro e fotos da casa em Iporanga [fonte: Fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 244
- Figura 344: planta baixa, casa marrom [fonte: BARRENESH, Raul A. **Isay Weinfeld**. São Paulo: Bei] p. 244
- Figura 345: casa em Piracicaba, planta baixa do 2º pavimento [fonte: BARRENESH, Raul A. **Isay Weinfeld**. São Paulo: Bei Comunicação, 2008, p. 217] p. 245
- Figura 346: casa em Piracicaba, vista frontal [fonte: [http://www.archdaily.com.br/br/01-45094/casa-piracicaba-isay-weinfeld.](http://www.archdaily.com.br/br/01-45094/casa-piracicaba-isay-weinfeld)] p.245
- Figura 347 e 348: MIS/RJ, primeiro projeto e segundo projeto [memorial do projeto para o MIS/RJ] p. 246
- Figura 349 e 350: MIS/RJ, modulação primeiro projeto e segundo projeto, MIS/RJ, [fonte: desenho da autora] p. 246
- Figura 351 e 352: casa grécia e casa pau ferro, eixos lineares [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 247
- Figura 357 e 358 : Casa D'água (2004) e Pau Ferro 2005, multiplicação do espaço usando plano contra plano [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 248
- Figura 353,354,355 e 356 : casa pinheiros, sequencia de imagens do percurso de chegada[fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 248
- Figura 359: cena do filme Fanny e Alexander de Bergman [Fonte: BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 156] p. 249
- Figura 360: Casa Cinza (2003) e Casa Deck (2011) [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 249
- Figura 362: cena do filme Prisão de Bergman [Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=WbcQFoSKTM4>; <http://>] p. 249
- Figura 332: Casa Brasília (2002)[fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 249
- Figura 364 : cena do filme Crise de Bergman [Fonte: BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 127] p. 250
- Figura 365 e 366: Casa Vertical (2004) e Casa em Iporanga (2004) [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 250
- Figura 367: Cena do filme Através de um Espelho de Bergman [Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=Tfnk9Y9Oc7Q>] p. 250
- Figura 368 e 369: Casa Cinza (2003) e Casa cubo (2011) [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 250
- Figura 370: cena do filme de Bergman [Fonte: BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 62-63] p. 251
- Figura 371: Casa Cinza (2003) [fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 251
- Figura 372, 373 e 374: Flint Castle (1838); Casa Valdez de Barragan e Casa Martinez Freyssinier de Flores Martinez [Fonte:<http://www.william-turner.org/Flint-Castle.html>]; guia barragan. P. 173; **Aurélio Martinez Flores - Arquitetura**. São Paulo, BEI, 2001.p. 66] p. 252
- Figura 375, 376 e 377: casa Gilardi (1975); Figura 376: casa Zaragoza (SP, s.d.) e Figura 377: casa Grécia (2009) [Fonte: ZANCO; VALENTE. **Guia Barragan**. México: Fundacion Barragan; Arquine; RM, 2002, p. 113; **Aurélio Martinez Flores: arquitetura**. São Paulo: Bei Comunicação, 2002. p. 46 e <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 252
- Figura 378, 379 e 380: entrada Casa Brasília (2002); entrada casa Pavilhão (2005) e circulação íntima casa Iporanga (2006) [Fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 253
- Figura 381, 382 e 383: cobogó na primeira proposta; cobogó na segunda proposta pro MIS/RJ e brise na segunda proposta pro MIS/RJ. [fonte: memorial MIS/RJ] p. 253
- Figura 384: Arquitetura de Aurélio Martinez Flores [Fonte: **Aurélio Martinez Flores: arquitetura**. São Paulo: Bei Comunicação, 2002. p. 16] p. 254
- Figura 385 e 386: planta baixa, casa pinheiros (2003) e fachada do lote do Clube Chocolate (2003) [Fonte: <http://www.isayweinfeld.com/>] p. 254
- Figuras 387, 388, 389: croquis do autor, primeiro projeto [fonte: memorial do MIS/RJ] p 254
- Figura 390: área livre no interior do lote do Clube Chocolate (2003) [fonte: BARRENESH, Raul A. Isay Weinfeld. São Paulo: Bei Comunicação, 2008. P. 28] p. 255
- Figuras 391 e 392: volume no contexto e a paisagem no projeto, primeiro projeto [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 255
- Figura 393; 394, 395, 396 e 397: croqui do autor; planta baixa do térreo; imagem do volume do ângulo do observador e imagem da praça suspensa [fonte: memorial MIS/RJ] p.256
- Figura 397, 398 e399: planta baixa do térreo; imagem do volume no contexto e imagem do acesso ao edifício segunda proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p.257
- Figura 400: vista do nível do observador [fonte: memorial MIS/

RJ] p. 258

Figura 401: terraço e praça suspensa segunda proposta para o MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p.259

Figura 403: vista frontal da primeira proposta para o MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p.259

Figura 404: vista frontal da segunda proposta para o MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p.259

Figura 405: Luiz Sacilotto, vibrações verticais, (1952) [fonte: <http://www.wikiart.org/en/luis-sacilotto/vibra-es-verticais-1952>] p. 260

Figura 406: vista frontal da segunda proposta do MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 260

Figura 407, 408 e 409: MIS/RJ, croqui com esquema de fluxos; MIS/RJ, croqui com esquema formal e MIS/RJ, corte longitudinal [fonte: memorial MIS/RJ] p. 261

Figura 410 : escada de acesso às áreas de exposição permanente da primeira proposta para o MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 262

Figura 411 : circulação na casa Inglaterra e <http://www.isayweinfeld.com/> p.262

Figura 412 : escada de acesso às áreas de exposição temporária da primeira proposta para o MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 262

Figura 413, 414 e 415: Museu de arte Contemporânea de Nova York (2007), vista frontal; detalhe da tela metálica; vista de um terraço [Fonte: <http://www.archdaily.com/70822/new-art-museum-sanaa/>] p. 262 e 263

Figura 418, 419, 420, 421, 422, 423 e 424: segunda proposta para o MIS/RJ, praça suspensa; terraço; escada de acesso a praça suspensa; circulação 1º pavimento; planta baixa 5º pavimento; corte longitudinal da segunda proposta para o MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 264 e 265

Figura 425 e 426: Edifício Moreira Salles (s.d.), vista externa planta com a modulação [Fonte: **Aurélio Martinez Flores: arquitetura**. São Paulo: Bei Comunicação, 2002. p. 93; desenho da autora] p. 266

Figura 427: lateral e fundo do MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 267

2.6. Brasil Arquitetura

Figura 428, 429 e 130: MASP (1957); desenho do vão livre do MASP, Lina Bo Bardi; desenho do vão livre ocupado por eventos populares, Lina Bo Bardi [Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993. p. 101] p. 274

Figuras 431, 432 e 433: plantas baixas e foto da Casa do chame-chame (1958) [Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993. p. 124 e 125] p. 275

Figura 434, 435, 436, 437 e 438: estudo de implantação; planta baixa e perspectiva; questionário para elaboração do programa de atividades do projeto para aldeia Camurupim (1975); Piazza Montannara (1929); Largo Getúlio Vargas (1946), aquarela [Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993. p. 19, 36, 202, 205 e 206] p. 276 e 277

Figura 439 e 440: SESC Pompéia (1977), croqui do eixo principal de circulação e vista interna do maior bloco com espelho d'água [Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993. p. 221 e 224] p. 278

Figura 441, 442 e 443: SESC Pompéia, logotipo; estudo e execução da comunicação visual do restaurante [Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993. p. 223, 228] p. 279

Figura 444 e 445 : SESC Pompéia, contraste entre os edifícios antigos e novos; vista dos três blocos de concreto e passarelas [fonte: fotos da autora] p. 279

Figura 446 e 447: desenho do conjunto proposto da Ladeira da MISericórdia (1987) e SESC Pompéia, interior [fonte: Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993. p. 292, 234] p. 280

Figura 448 e 449: foto do Bar dos Três e restaurante na Ladeira da MISericórdia (1987) [Fonte: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993. p. 296 e 298] p. 281

Figura 450 e 451: Praça das Artes, perspectiva do conjunto e planta de situação [fonte: Fonte: <http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=26&mn2=99&img=15&bg=img>] p. 283

Figura 452, 453 e 454: Praça das Artes - corte do conjunto com a circulação de pedestres; perspectiva do conjunto; passagem de pedestres [Fonte: <http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=26&mn2=99&img=15&bg=img>] p. 284

Figura 455, 456, 457, 458 e 459: Memorial da Democracia - edifício no entorno; perspectiva; perspectiva; perspectiva da área coberta e perspectiva da rua que cruza o edifício [Fonte: <http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=7&img=04&bg=img&mn2=162>] p. 285

Figura 460 e 461: Memorial da Democracia – perspectiva da fachada principal e efeito das pedras na fachada [Fonte: <http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=7&img=04&bg=img&mn2=162>] p. 286

Figura 462, 463, 464 e 465: Cais do Sertão Luiz Gonzaga - imagem do edifício; painel vazado visto do interior; Rio São Francisco; vista do edifício no contexto [Fonte: <http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=9&img=001&bg=img&mn2=72>] p. 286

Figura 466, 467, 468 e 469: Casa do Muro Azul – croqui; esquema para definição dos planos e da proposta; foto sala de estar e pátio e foto do interior com vão [Fonte: FANUCCI, Francisco (Org.). **Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005] p. 290 p. 290

Figura 470 e 471: Casa do Muro Azul - plantas baixas; foto da fachada com vão; [fonte: FANUCCI, Francisco (Org.). **Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005] p.291

Figura 472, 473, 474, 475, 476 e 477: Casa Morumbi, croqui inicial; plantas baixas; foto das marquises; foto das varandas; foto do volume [Fonte: FANUCCI, Francisco (Org.). **Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005] p.292 e 293

Figura 478 e 479: desenho do autor evidenciando o contraste entre as fachadas do edifício novo e demais existentes e imagem do context [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 294

Figura 480, 481 e 482: planta do térreo com a implantação; imagem do edifício no ângulo do observador [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 295

Figura 483: MIS/RJ, vistas de diferentes pontos no interior do edifício e do terraço [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 296

Figura 484 e 485: fundo do edifício e vista da frente [fonte: memorial do MIS/RJ] p.296

Figura 486, 487, 488, 489 e 490: elementos orgânicos naturais usados como referência para o projeto [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 297

Figura 491 e 492: croquis do projeto para o MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 298

Figura 493, 495, 497 e 498: edifício comercial - imagem do projeto; planta baixa; vista do interior e corte [Fonte: <http://www.brasilarquitetura.com/projetos.php?mn=9&img=02&bg=img&mn2=72>. Acesso em 25/09/2013] p. 298 e 299

Figura 494 e 496: Pavilhão das Indústrias -planta baixa; imagem do interior [fonte: http://www.archdaily.com.br/br/01-14551/classicos-da-arquitetura-pavilhao-ciccillo-matarazzo-oscar-niemeyer/14551_15131] p. 299

Figura 499, 500, 501 e 502: corte do projeto; planta baixa do 1º subsolo; planta baixa do pavimento térreo e planta baixa do 2º pavimento do MIS/RJ. [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 300 e 301

Figura 503, 504 e 505: croqui; imagem do interior no térreo; pavimento superior do projeto para o MIS/RJ [fonte: memorial do MIS/RJ] p. 301

Figura 506, 507 e 508: croqui da fenda com a paisagem; imagem do interior com o uso do treliçado; sala multidirecional [fonte: memorial do projeto para o MIS/RJ] p. 302

Figura 506: esquemas gráficos de estrutura e setorização [fonte: memorial do projeto para o MIS/RJ] p. 303

2.7. Tacao Arquitetos

Figura 510, 512, 514: residência Celso Silveira de mello - modulação sobre planta baixa e fachada [Fonte: esquema gráfico da autora; <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201962-67/1962-67-fichatecnica.htm>] p. 311

Figura 514: modulação, residência São Roque [Fonte: esquema gráfico da autora] p. 311

Figura 511 e 513: residência Fernando Millán - modulação sobre planta baixa e fachada [Fonte: esquema gráfico da autora; <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201970-124/1970-124-fichatecnica.htm>] p. 311

Figura 515: fachada, residência São Roque [Fonte: <http://www.tacoa.com.br/#>] p.311

Figura 516ª e 517: residência Celso Silveira de Mello - planta de cobertura e fachada [fonte: Fonte: ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo: 1947 – 1975**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011. p. 341 ; <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201962-67/1962-67-fichatecnica.htm>] p. 312

Figura 516b, 518 e 519: residência Fernando Millán -planta baixa; vista externa e do vazio central [fonte: <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201970-124/1970-124-fichatecnica.htm>] p. 312

Figura 520 e 521: residência São Roque, vista e esquema de campo visual sobre a planta baixa [Fonte: <http://www.tacoa.com.br/#>; esquema gráfico da autora] p. 313

Figura 522 e 523: residência são roque -imagem do pátio interno para a paisagem e setor de serviço [Fonte: <http://www.tacoa.com.br/#>] p. 314

Figura 524, 525 e 526: galeria adriana varejão -vista frontal do volume; planta baixa do primeiro pavimento com esquema geométrico de composição e eixo de acesso à Galeria [Fonte: <http://www.tacoa.com.br/#>; <http://www.archdaily.com.br/br/01-167472/galeria-adriana-varejao-tacoa-arquitetos/50f76bbdb3fc4b316d000069>; <http://www.tacoa.com.br/#>] p. 315

Figura 527: galeria adriana varejão (2004) - vista do volume e eixo de circulação [Fonte: foto da autora] p. 316

Figura 528 e 529: vista da fenda do acesso à Galeria e vão de iluminação [Fonte: <http://www.tacoa.com.br/#>] p. 316

Figura 530, 531 e 534: circulação vertical no térreo [Fonte: <http://www.tacoa.com.br/#>] p. 317

Figura 532 e 533: planta baixa do segundo pavimento e corte com esquemas gráficos de circulação (da autora) [Fonte: <http://www.tacoa.com.br/#>] p. 316 e 317

Figura 535, 536 e 537: mube (1988) imagem vista da esquina; implantação; croqui [Fonte: ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac e Naify, 2000. p. 92, 85 e 88] p. 318 e 319

Figura 538: imagem do pórtico e “topografia” criada pelo projeto, MuBE [fonte: foto da autora] p. 319

Figura 539: imagem da residência do Butantã. [fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/228>.] p. 320

Figura 540: pórtico do MUBE (1988) [fonte; foto da autora] p. 320

Figura 541: croqui do Pavilhão Brasileiro de Osaka [ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac e Naify, 2000. p. 75] p. 320

Figura 542, 543 e 544: Vila Aspícueta -

vista elementos estruturais laterais; vista do pilar entre as escadas e vão livre no térreo [Fonte: <http://www.tacoa.com.br/#>.] 321

Figura 545, 546 e 547: edifício no contexto; área pública e acesso principal e área pública e acesso principal do MIS/RJ [memorial do oRJetto para o MIS/RJ] p. 322

Figura 548: primeira proposta para o MIS/RJ, planta baixa do térreo [fonte: memorial MIS/RJ] p. 323

Figura 549: primeira proposta para o MIS/RJ, corte [fonte: memorial MIS/RJ] p.323

Figura 551 e 552: corte e acesso principal ao vestíbulo do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 324

Figura 552 e 553: fachada lateral e vista do auditório a partir da lanchonete [fonte: memorial MIS/RJ] p.325

Figura 554 e 555: escada externa da primeira proposta e galeria em rampa da primeira proposta para o MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 326

Figura 556 e 557: auditório superior da primeira proposta e corte com esquema de circulação da primeira proposta para o MIS/RJ. [fonte: memorial MIS/RJ] p.326

Figura 558 e 559: corte com fluxos e circulação vertical [Fonte: memorial do projeto para o MIS/RJ] p. 327

Figura 560: edifício e entorno edificado [fonte: memorial MIS/RJ] p. 329

Figura 561: planta da área de projeção multidirecional, primeira proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 329

Figura 562: corte, primeira proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 329

Figura 563: perspectiva da área de projeção multidirecional, primeira proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 330

Figura 564: perspectiva da área de exposição permanente Carmem Miranda, primeira proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 330

Figura 565: planta da área de exposição permanente Carmem Miranda, primeira proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 330

Figura 566: perspectiva da área de exposição temporária, segunda proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 331

Figura 567: planta da área de exposição temporária, segunda proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 331

Figura 568: corte com esquema de iluminação e ventos, segunda proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 331

Figura 569: perspectiva do restaurante do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 333

Figura 570: planta baixa do restaurante do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 333

Figura 571: perspectiva da área corporativa, segunda proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 333

Figura 572: planta baixa da área corporativa, segunda proposta

do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 333

Figura 573 e 574: corte com esquema estrutural, primeira e segunda proposta do MIS/RJ [fonte: memorial MIS/RJ] p. 333

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLAN/RJ, 1997.
- ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo: 1947 – 1975**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.
- ALEXANDER, Christopher. **The Timeless Way of Building**. New York: Oxford University Press, 1979.
- _____. ISHIKAWA, Sara; SILVERSTEIN, Murray; JACOBSON, Max; FIKSDAHLKING, Ingrid; ANGEL, Shlomo. **A Pattern Language**. Nova York: Oxford University Press, 1977.
- AMBASZ, Emilio. **The Poetics of Pragmatic**. Nova York: Rizzoli, 1991.
- ANDO, Tadao. Genius Loci. In DAVIDSON, Cynthia (Ed.). **Anywhere**. Nova York: Rizzoli, 1992. pp. 98 - 112
- ARAUJO, Marcelo Mattos. **Encontros com o Modernismo: destaques do Stedelijk Museum Amsterdam**. São Paulo: Pinacoteca, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ed. Ática, 2004.
- _____. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Companhia das Letras, 1993.
- ARTIGAS, Rosa; LIRA, José Tavares Correa de. **Caminhos da Arquitetura/ Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- ASCHER, François. **Los Nuevos Principios del Urbanismo**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- AURELI, Pier Vittorio. Secular Monumentality the Architecture os Palladio and Mies. In IBELINGS, Hans et al. **Iconoclasmia – news from a post-iconic world**. Barcelona; Nova York: Actar D, 2009. P. 30-39.
- AURÉLIO MARTINEZ FLORES: ARQUITETURA. São Paulo: Bei Comunicação, 2002.

- BAEZA, Alberto Campo. Uma arquitetura do mais com menos. In **Aurélio Martinez Flores - Arquitetura**. São Paulo, BEI, 2001.
- BANDEIRA, João (Org.). **Arte Concreta Paulista: documentos**. São Paulo: Cosac e Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- BARRENESH, Raul A. **Isay Weineld**. São Paulo: Bei Comunicação, 2008.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. Paulo Mendes da Rocha: Breve relato de uma mudança. In **Arquitextos**, 122, 01ano 11, jul. 2010. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3472>. Acesso em 27/11/2013.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.
- BATTACOCK, Gregory. **A nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BEIRÃO, Nirlando. In RIBEIRO, Alexandre Dórea (Ed.). **Claudio Bernardes arquitetura**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1999.
- BELTING, Hans. **O fim da história**. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Ed. da UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Belo Horizonte, 2006.
- _____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica: uma auto biografia: Ingmar Bergman**. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.
- _____. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERGSON, Henri. **O Pensamento e o Movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNARDES, Claudio. Depoimento In RIBEIRO, Alexandre Dórea (Ed.). **Claudio Bernardes arquitetura**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1999.
- BERNARDES e JACOBSEN. **Memorial do projeto do Info Globo**. Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=14>. Acesso em 26/07/2013.
- BERNARDES e JACOBSEN. **Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**. 2009.
- BERNARDES, Thiago; JACOBSEN, Paulo. (entrevista) in **Revista Projeto Design**, n. 348, Fev 2009. Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/projetodesign-assinantes/entrevistas/paulo-jacobsen-e-thiago-bernardes-29-04-2009>. Acesso em 15/11/2012.
- BETSKY, Aaron; HAYS, Michael K; ANDERSON, Laurie; GRANDALL, Jordan; DIMENBERG, Edward; SCHAFER, Ashley. **Scanning: the aberrant architecture of Diller + Scofidio**. Nova York: Whitney, 2003.
- BETSKY, Aaron. Display Engineers. In BETSKY, Aaron; HAYS, Michael K; ANDERSON, Laurie; GRANDALL, Jordan; DIMENBERG, Edward; SCHAFER, Ashley. **Scanning: the aberrant architecture of Diller + Scofidio**. Nova York: Whitney, 2003.
- BILL, Max. O pensamento matemático na arte de nosso tempo. In: AMARAL, A. A. **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- BLANCO, Giovanni. **A arquitetura como expressão da modernidade em Belém entre 1930 e 1964**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2002.
- BO BARDI, Lina. **Teoria e Filosofia da Arquitetura**. In VIEIRA, Olívia (Org.). 2G Lina Bo Bardi. Obra Construída. N. 23/24 Barcelona: Gustavo Gilli, 2002. pp. 210-214.
- _____. Uma Aula de Arquitetura. In **Revista Projeto**, n. 133, São Paulo, 1990.
- _____. Carta/mensagem de inauguração do Teatro Gregório de Mattos. In FERRAZ,

Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

_____. Arquitetura e Tecnologia In **ARQUITETURA E DESENVOLVIMENTO NACIONAL. Depoimentos de Arquitetos Paulistas**. São Paulo: IAB/PINI, 1979. pp. 21-22.

_____. O Novo Trianon. In **Mirante das Artes**, n. 05 set-out. São Paulo, 1957. pp. 20-23.

_____. Bela Criança. In **Habitat** n. 02 jan.-mar. São Paulo, 1951.

BORSÓI, Acácio Gil. Entrevista In **Revista Projeto Design**, n. 257, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BRANDÃO, Carlos. **O Problema do Conceito**. Disponível em <http://www.companhiadoscursos.com.br/pdf/aqi024/LINGUAGEM%20E%20ARQUITETURA.pdf> Acesso em 10/12/2013.

BRENDLE, Maria de Betania Uchôa Cavalcanti; VIEIRA, Natália Miranda. Cais do Sertão Luiz Gonzaga no Porto Novo Recife. In **Arquitextos**, 150.03, ano 13, Nov. 2012. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4460>. Acesso em 19/09/2013.

BRISSAC, Nelson P. **Paisagens urbanas**. 4ª Ed. São Paulo : Editora Senac, 2003.

BRONSTEIN, Laís; PASSARO, Andrés Martín. Rua de Mão Dupla: leituras berlinesas de John Hejduk e Daniel Libeskind. In **Arquitextos** (UFRGS) n. 13. Porto Alegre: UFRGS, 2009. P. 98-121.

BRONSTEIN, Laís. Acerca da crítica aos objetos arquitetônicos. In **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n.160.03, Vitruvius, set. 2013. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.160/4879>>. Acesso em 18/12/1013.

_____. Arquitetura e Cidade Contemporânea: novos parâmetros. In **Desígnio – revista de história da arquitetura e do urbanismo**, n. 6, set/2006.

_____. A Crise do Urbanismo Contextualista. In **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP**. v. 19, n. 32, 2002.

_____. **Fragmentos de uma Crítica: revisando a IBA de Berlim**. Tese de Doutorado. Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura da Universitat Politècnica de Catalunya, 2002.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. **Signantia Quase Coelum, Signancia quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARDEMAN, Rogério. **Por dentro de Copacabana: descobrindo os espaços livres do bairro**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/PROARQ, 2010.

CARVALHO, CLAÚDIA; Nóbrega, Cláudia; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. **Guia da Arquitetura Colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Prefeitura do Rio de Janeiro, 2000.

CASTRO FILHO, João. **Estudo sobre exemplos de arquitetura tropical, erudita e suas adequações à Amazônia Brasileira no último decênio**. Dissertação de Mestrado. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 1984.

CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Corrêa. **Ainda Moderno? Arquitetura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CHING, Francis D. K. **Architecture: form, space and order**. Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1979.

CIVITA, Victor (Ed.). **Arte no Brasil**. São Paulo: Nova Cultural, 1982.

COHEN, Jean Louis. **Mies van der Rohe**. Madrid: Akal, 2000.

COHEN, Renato. **Linguagem como Performance**. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura**. São

Paulo: Cosac e Naify, 2004.

CONDURU, Roberto. Tectônica tropical. In: ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. **Arquitetura moderna brasileira**. London: Phaidon, 2004. p. 56-105.

CONSIGLIERI, Victor. **A Morfologia da Arquitetura – 1920-1970**. Lisboa: Estampa, 1994. Vol. II

CORDEIRO, Waldemar. O objeto. In **AD – Arquitetura e Decoração**, São Paulo, n. 20, não paginado, nov./dez. 1956.

COSTA, Lucio. **Lúcio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

CRANDALL, Jordan. Landing. In BETSKY, Aaron; HAYS, Michael K; ANDERSON, Laurie; GRANDALL, Jordan; DIMENBERG, Edward; SCHAFER, Ashley. **Scanning: the aberrant architecture of Diller + Scofidio**. Nova York: Whitney, 2003.

DANEY, S; (1992), O 'travelling' de Kapo. In **Revista de Comunicação e Linguagens**, nº 23, O que é o Cinema? Org. GRILLO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe. Lisboa: Ed. Cosmos, 1996. pp. 205-221.

DAVIDSON, Cynthia (Ed.). **Anything**. Nova York: Anyone Corporation, 2001.

_____. **Anyhow**. Nova York: Rizzoli, 1998.

_____. **Anywhere**. Nova York: Rizzoli, 1992.

DAUFENBACH, Karine. **A Modernidade em Hans Broos**. São Paulo: FAUUSP. Tese de Doutorado, 2011.

_____. Reflexões sobre a obra de Hans Broos. In **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n.123.07, Vitruvius, ago. 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3530>>. Acesso em 03/11/2013.

DECQ, Odile. Architecture and Pleasure. In TSCHUMI, Bernard; Cheng, Irene (Orgs.). **The**

State of Architecture at the Beginning of 12 th Century. Nova York: Monacelli Press, 2003. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. O que é Filosofia? Rio de Janeiro: Edições 34, 1992a.

DELEUZE, Gilles. **Conversações 1972 – 1990**. São Paulo: editora 34, 1992b.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 1**. Vol. 1. São Paulo: editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 5. São Paulo: editora 34, 1995.

_____. **A Dobra; Leibniz e o Barroco**. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____; Strauss, Jonathan. The Fold. In **Yale French Studies**, n. 80, Baroque Topographies: Literature, History, Philosophy, 1991. pp. 227-247.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIMENBERG, Edward. **Diller Scofidio + Renfro: architecture after images**. Chicago: University of Chicago Press: 2013.

_____. In BETSKY, Aaron; HAYS, Michael K; ANDERSON, Laurie; GRANDALL, Jordan; DIMENBERG, Edward; SCHAFER, Ashley. **Scanning: the aberrant architecture of Diller + Scofidio**. Nova York: Whitney, 2003.

DERRIDA, Jacques. Faxitexture. In In DAVIDSON, Cynthia (org.). **Anywhere**. Nova York: Rizzoli, 1992.

_____. **Margens da filosofia**. Campinas: Papyrus, 1972.

EISENMAN, Peter. **Supercrítico: Peter Eisenman e Rem Koolhaas**. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

_____. **Diagram Diaries**. Nova York: Universe Publishing, 1999.

- _____. **Uma arquitetura do caos: uma entrevista com Peter Eisenman.** Por Nicolau Sevcenko. 1993. Disponível em http://editora.cosacnaify.com.br/upload/arquivos/Entrevista_Peter_Eisenman.pdf. Acesso em 23/09/2013.
- _____. Terror Firma: In Trail of Grotexes. In **Pratt Journal of Architecture - Form, Being, Absence/Architecture and Philosophy.** Nova York: Rizzoli, 1988.
- _____. Folding in time: The singularity of Rebstock. In LYNN, Greg (Ed.). **Architectural Design (AD) Profile 102 – Folding in Architecture.** Vol. 63, n. ¾, mar/abr, 1993.
- _____. Visions ‘unfolding’: architecture in age of electronic media. In **Domus**, n. 734, 1992. pp. 17-24.
- _____. The End of the Classical: the end of the beginning, the end of the end. In **Perspecta: The Yale Architectural Journal** 21, 1984. pp. 154 – 172.
- _____. K. Nowhere 2. Fold. In DAVIDSON, Cynthia (org.). **Anywhere.** Nova York: Rizzoli, 1992.
- _____. Post-Functionalism. In **Oppositions**, n.12, 1978.
- _____. Notes on Conceptual Architecture. In **Design Quarterly.** n. 78/79, 1970. p. 1-5.
- _____. Notes on Conceptual Architecture. Towards a Definition. In **Casabella-Continuità.** N.359/360, 1973. pp. 45-58.
- ESKINAZI, Mara Oliveira. **A Cidade do Amanhã: arquitetura moderna e habitação em Hans Scharoun e grupo Opbouw.** Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2013.
- EVANS, Robin. In front of lines that leave nothing behind. In **AA Files** n. 6, May, 1984, pp. 89-96.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. **Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.** 2009.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo (Org.). **Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura.** São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- FATHY, Hassan. **Construindo com o Povo: arquitetura para os pobres.** Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- FAVARETTO, Celso F. **A invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Edusp/Fapesp, 1992.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular: a autenticidade no samba e no choro.** Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Arquitetura Conversável.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- _____. **Entrevista por Raíssa de Oliveira.** n. 030.02, ano 08, abr. 2007. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.030/3295?page=5>. Acesso em 17/09/2013.
- _____. (Org.). **Lina Bo Bardi.** São Paulo: Empresa das Artes, 1993.
- FLEIG, Karl. **Alvar Aalto: obras y proyectos.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1994.
- FOSTER, Hall. **The Art-Architecture Complex.** Londres; Nova York: Verso, 2013.
- FOUCAULT, Michel. O cuidado com a verdade. In FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. Des espaces autres (conferência no Cercle d'études architecturales, 14 de março 1967), in **Architecture, Mouvement, Continuité.** n°5, out/1984. pp. 46-49.
- FRAMPTON, Kenneth; RYKWERT, Joseph. **Richard Meier, Architect,** Vol. 3: 1992-1998. Nova York: Rizzoli, 1999.
- FRAMPTON, Kenneth. Rappel à Lórdre. The case of tectonic. In **Architectural Design** 60, n. 3-4, 1990. pp. 19-25.

_____. **História Crítica da Arquitetura**. São Paulo, Martins Fontes, 1980.
GA DOCUMENT EXTRA. Tokyo: ADA Edita, 1995, n. 04, Christian Portzamparc.

GAUSA, Manuel. **Open – espacio, tiempo, información – arquitectura, vivienda y ciudad contemporánea, teoría e historia de un cambio**. Barcelona, Nova York: 2010.

GAUSA, Manuel; GUALLART, Vicente; MÜLLER, WILLY; SORIANO, Frederico; PORRAS, Fernando; MORALES, José. **The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture – city, technology and society in information age**. Barcelona: Actar, 2003.

GIRAO, Cristina Gastón. **El Proyecto como revelacion del lugar**. Barcelona: Fundación Cajá de Arquitectos, 2005.

GOLDENBERG, Roselee. Dancing about Architecture. In BETSKY, Aaron; HAYS, Michael K; ANDERSON, Laurie; GRANDALL, Jordan; DIMENBERG, Edward; SCHAFER, Ashley. **Scanning: the aberrant architecture of Diller + Scofidio**. Nova York: Whitney, 2003.

GORELIK, Adrián. O museu da vanguarda, 1950 e 1960. In: **Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e a arquitetura na América Latina**. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GREGOTTI, Vittorio. **Território da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

GRINOVER Marina; RUBINO Silvana (orgs). **Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Cosac & Naify, 2009.

GRUNOW, Evelise. Dois dias e uma noite. In **Projeto Design**, n. 356 Out/2009. Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/diller-scofidio-renfro-concurso-nova-10-12-2009.html>. Acesso em 23/06/2012

_____. **Bernardes e Jacobsen**. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2008.

GUERRA. Abílio; RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo. Casas brasileiras do século XX. In **Arquitextos** n. 074.01, ano 07, jul. 2006. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>. Acesso em 06/08/2013.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo a arte neoconcreta**. São Paulo: Nobel, 1985.

HAYS, K. Michael. Scanners. In BETSKY, Aaron; HAYS, Michael K; ANDERSON, Laurie; GRANDALL, Jordan; DIMENBERG, Edward; SCHAFER, Ashley. **Scanning: the aberrant architecture of Diller + Scofidio**. Nova York: Whitney, 2003.

_____. (ed.). **Hejduk`s Chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
HEJDUK, John. *Mask of Medusa – works 1947 – 1983*. Rizzoli, 1989.

HEJDUK, John. **Education of an architect. The Irwin Chanin school of architecture of the Cooper Union**. New York, Rizzolli, 1971, vol 1.

HUDSON, Jennifer. **Arquitectura – del encargo a construcción**. Barcelona: Blume, 2012.

IBELINGS, Hans et al. *Iconoclastia: news from a post iconic world – architectural papers VI*. Barcelona: Actar, 2009.

IBELINGS, Hans. Globalization of nothing. In IBELINGS, Hans et al. **Iconoclastia – news from a post-iconic world**. Barcelona; Nova York: Actar D, 2009. P. 18 - 21

IBELINGS, Hans. **Supermodernismo – Architecture in the age of globalization**. Nova York: NAI, 1998.

INCERTI, Guido; Ricchi, Daria; SIMPSON, Deane. **Diller + Scofidio (+ Renfro). The Ciliary Function – works and projects 1979-2007**. Milão: Skira, 2007.

ISOZAKI, Arata ; SPEIDEL, Manfred; TAUT, Bruno; GROPIUS, Walter; TANGE, Kenzo; DAL CO, Francesco. **Katsura Imperial Villa**. London: Phaidon, 2011.

JACOBSEN, Paulo. Entrevista In **Archdaily Brasil**, 2012. Disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/01-69967/archdaily-brasil-entrevista-paulo-jacobsen-jacobsen-arquitetura/untitled-1-45/> Acesso em 05/12/2012.

_____; JACOBSEN, Bernardo. **Memorial do projeto do Centro Cultural Taichung**. Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=65>. Acesso

em 12/09/2013. Acesso em 30/08/2013.

_____; JACOBSEN, Bernardo. **Memorial do projeto para o Porto Olímpico**. Disponível em <http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=28> Acesso em 15/07/2013.

JENCKS, Charles. **The Iconic Building: The power of enigma**. London: Francis Lincoln, 2005.

_____. **The Language of Post-Modern Architecture**. Nova York: Rizzoli, 1977.

JODIDIO, Philip. **Shigeru Ban**. Köln: Taschen, 2012.

KAMITA, João Masao. A Catedral do Século XXI: o caso do MIS. In **Arqtextos**, n. 115.02, ano 10, dez/2009. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/10.115/3> Acesso em 23/05/2012.

KOOLHAAS, Rem. Bigness, or Problem of Large, 1994a. In KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; WERLEMANN, Hans. **S, M, L, XL**. Rotterdam: 010 Publiches. 1997.

KOOLHAAS, Rem. The Generic City, 1994b. In KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; WERLEMANN, Hans. **S, M, L, XL**. Rotterdam: 010 Publiches. 1997.

KOURY, Ana Paula. **Arquitetura construtiva: proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

KIPNIS, Jeffrey, Towards a New Architecture. In LYNN, Greg (Ed.). **Architectural Design (AD) Profile 102 – Folding in Architecture**. Vol. 63, n. ¾, mar/abr, 1993. pp 40-9: 47.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In **October**, Vol. 8, (Spring, 1979), pp. 30-44. Massachusetts: The MIT Press. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778224>.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAGO, André Aranha Correa do. Perfil. In **Aurélio Martinez Flores - Arquitetura**. São Paulo, BEI, 2001.

LAGO, Corrêa (Ed.). **Claudio Bernardes e Paulo Jacobsen: percurso de uma parceria na arquitetura 1987-2001**. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

LATORRACA, Giancarlo (Org.). **Cidadela de Liberdade**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, SESC, 1999.

LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado presente na Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LEONÍDIO, Otávio. Espaço de Risco. In **REVISTA MONOLITO**. São Paulo: Monolito, 2013, n. 01, fev/mar 2011, Angelo Bucci.

LIBESKIND, Daniel. **Breaking Ground: an immigrant's journey from Poland to Ground Zero**. Nova York: Riverhead, 2004.

_____. **Daniel Libeskind: The Space of Encounter**. Nova York: Universe, 2000.

_____. **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997.

_____. Notes for a Lecture: Nouvelles Impressions d'architecture, In **AA Files**, n. 6, mai/1984. In **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997.

_____. Out of Line. 1991. In **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997.

_____. Between Lines. 1988. In **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997.

LIMA, Ana Gabriela Godinho; QUIROGA, Fernando Agrasar; PERRONE, Rafael Antonio Cunha. "Uma Pedra no Céu" - Elementos da Materialidade Brutalista no Museu Brasileiro da Escultura de Paulo Mendes da Rocha (1988-1995). In **Anais do X Seminário Docomomo Brasil - Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75**. Curitiba. 2013 – PUCPR.

LISSITZKY, El. **La reconstrucion de la arquitectura en russia y otros escritos**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1970.

- LUCCAS, Luís Henrique Haas. Da integração das artes ao desenho integral: interfaces da arquitetura no Brasil moderno. In **Arquitextos** 160.02, ano 14, set. 2013. Acesso em 15/09/2013.
- _____. A escola carioca e a escola moderna em Porto Alegre. In **Arquitextos** n. 073.04, 2004, s/p. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.073/346>.
- MACIEL, Carlos Alberto. Arquitetura, projeto e conceito. In **Arquitextos**, São Paulo, ano 04, n. 043.10, Vitruvius, dez. 2003. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.043/633>>. Acesso em 13/11/2013.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. Reflexões sobre a construção da forma pertinente. In **Arquitextos**, São Paulo, ano 04, n. 045.02, Vitruvius, fev. 2004 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/606>>. Acesso em 06/01/2013.
- MALDONADO, Tomas. **Max Bill**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1954.
- McLEOD, Mary. Form and Function. In TSCHUMI, Bernard; Cheng, Irene (Orgs.). **The State of Architecture at the Beginning of 12 th Century**. Nova York: Monacelli Press, 2003. pp. 50-51
- McNEILL, Donald. **The Global Architect: Firms, Fame and Urban Form**. Nova York: Routledge, 2009.
- McQUAID, Matilda. **Shigeru Ban**. Londres: Phaidon, 2003.
- MADOFF, Steven Henry. **Art School – propositions for 21st century**. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2009.
- MATEO, Josep Lluís. Iconoclastia. In IBELINGS, Hans et al. **Iconoclastia – news from a post-iconic world**. Barcelona; Nova York: Actar D, 2009. P. 04-05.
- MATERA, Sérgio. **Carlos Millan: um estudo sobre a produção em arquitetura**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura FAUUSP. São Paulo, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. **A estrutura do comportamento**. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- MILHEIRO, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WINISK, Guilherme. **Coletivo: 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea**. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.
- MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Iphan, 2000.
- MOHOLY-NAGY, Laszló. **Do Material à Arquitetura**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.
- MONEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual**. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.
- _____. Paradigmas Del fin de Siglo – lós noventa, entre La fragmentación y La compacidad. In **Arquitetura Viva**, n. 66, mai-jun/1999.
- MONTANER, Josep Maria. **Sistemas Arquitectônicos Contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009.
- _____. **As Formas do Século XX**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- _____. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.
- _____. **Museos para el Novo Siglo**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995.
- _____. **A Modernidade Superada**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- MÜLLER, Alois Martin. Daniel Libeskind Muses. In LIBESKIND, Daniel. **Radix-Matrix**. Munique: Prestel, 1997.
- NAPOLITANO, A. Bibliografia sobre a música popular brasileira: um balanço inicial (1970-2000). In **Anais do V Simpósio Latino-americano de Musicologia**. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, jan/2001.
- NASLAVSKY, Guilah; AMARAL, Isabel. Identidade Nacional ou Regional? A Obra de Acácio Gil Borsóí. In **Anais Docomomo** 5, 2003.
- NEUTRA, Richard. **Arquitetura social em países de clima quente**. São Paulo: Todtman, 1948.

- NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otávio; CONDURU, Roberto (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- NOBRE, Marcos. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- NOEVER, Peter; HASLINGER, Regina (ed). **Architecture in transition, between deconstruction and new modernism**. Munique: Prestel, 1989.
- OITICICA, Hélio. **Posição e programa / Programa ambiental / Posição ética**. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2> Acesso em 20/01/2013.
- OITICICA, Helio. Texto redigido para acompanhar o **Catálogo da Exposição “Metaesquemas 57/58”** na Galeria Ralph Camargo, São Paulo, 1972. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod_verbete=4358&cod=518&tipo=2. Acesso em 23/11/2012.
- OLIVEIRA, Leda Brandrão. A Persistência da Caixa. In **Arquitextos** 009.04, ano 01, fevereiro/2001. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.009/918>. Acesso em 13/09/2013.
- OXMAN, R. 2005. Theory and design in the first digital age. In **Design Studies**, n.27, 2006. pp. 229-265.
- PALLASMAA, Juhani. **A Imagem Corporificada**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- PANOFKY, Erwin. **A Perspectiva como Forma Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PASSARO, Andrés. **La Dispersión. Concepto, sintaxis y narrativa em la arquitectura de finales del siglo XX**. Tese de Doutorado. Barcelona: ETSAB-UPC, 2004.
- PASTOR, Carmen Escoda. **El Magnetismo del lugar em la Arquitectura: um analisis a través del dibujo de las diferentes estragias de intervención em el paisaje a partir de la arquitectura del Movimiento Moderno**. Tese de Doutorado. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2006.
- PEREIRA, Marcio da Costa. **Habitação e meio ambiente: uma abordagem crítica para o projeto sustentável**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- PERRONE, Rafael Antonio Cunha. Passos à frente: algumas observações sobre o MUBE. In **Arquitextos** n. 136.03, ano 12, set. 2011. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4042>. Disponível em Acesso em 20/11/2013.
- PIÑON, Hélio. **Teoria do Projeto**. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.
- PISANI, Daniele. **Paulo Mendes da Rocha – Obra Completa**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.
- PIZA, Daniel. Isay Weinfeld. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2008.
- PORTZAMPARC, Christian de. **Uma cidade da música/ um projeto de Christian Portzamparc**. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2008.
- _____. **Généalogie des Formes**. Paris: Dis Vour, 1996.
- PRECISÃO: Amilcar de Castro, Eduardo Sued, Waltércio Caldas**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? In **Revista Serrote**, n.16, mar 2014. São Paulo: IMS. PP.203-223.
- _____. Entrevista – Jacques Rancière. In **Revista Cult**. edição 139. Julho/2010. Edição 139 - Setembro/2009 Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/> Acesso em 16/07/2014.
- RAUTERBERG, Hanno. **Entrevistas com Arquitetos**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2008.
- RENDELL, Jane. **Art and Architecture: a place between**. Londres; Nova York: I.B.Tauris, 2010.
- REVISTA MONOLITO. São Paulo: Monolito, 2013, n. 13, fevereiro/março 2012, Bernardes e Jacobsen.
- REVISTA MONOLITO**. São Paulo: Monolito, 2013, n. 08, abril/maio 2012, Concurso Instituto Moreira Salles/SP.
- REVISTA MONOLITO**. São Paulo: Monolito, 2013, n. 5/6, out/nov/dez/2011 jan/2012,

Márcio Kogan, Estúdio MK27.

REVISTA MONOLITO. São Paulo: Monolito, 2011, n. 01, fev/mar 2011, Angelo Bucci.

REVISTA MONOLITO. São Paulo: Monolito, 2011, n. 04, ago/set 2011, Inhotim: arquitetura, arte e paisagem.

Revista AU – Especial 25 Anos. São Paulo: Pini, n. 197, ano 25, ago/2010.

RICKLEY, George. **Construtivismo – origens e evolução.** São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. **A Estratégia da Aranha.** Rio de Janeiro: Rio Book's, 2013.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; BRONSTEIN, Laís; OLIVEIRA, Beatriz; LASSANCE, Guilherme (Orgs.). **Leituras em Teoria da Arquitetura 3: Objetos.** Rio de Janeiro: Rio Book's, 2011.

_____. **Leituras em Teoria da Arquitetura 2: Textos.** Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2010.

_____. **Leituras em Teoria da Arquitetura 1: Conceitos.** Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2009.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes: 1998.

ROWE, Colin. **Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Méier.** New York: Oxford University Press, 1975.

RUCHTI, Valéria. **Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970).** Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2005.

RUDOFISKY, Bernard. **Architecture without architects.** New York: Museum of Modern Art, 1964.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Ensaio e análises de projeto. In FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo (Org.). **Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura.** São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos.** Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

SANTOS, Paulo. **Quatro Séculos de Arquitetura.** Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SHAFFER, Ashley. Designing Ineficiências. In BETSKY, Aaron; HAYS, Michael K; ANDERSON, Laurie; GRANDALL, Jordan; DIMENBERG, Edward; SCHAFFER, Ashley. **Scanning: the aberrant architecture of Diller + Scofidio.** Nova York: Whitney, 2003.

SCOFFIER, Richard. Quatro Conceitos fundamentais em teoria da arquitetura. In OLIVEIRA, Beatriz dos Santos; LASSANCE, Guilherme; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; BRONSTEIN, Laís. **Leituras em Teorias da Arquitetura, Vol I – Coleção PROARQ.** Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009. p. 162-234.

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura Latino Americana Contemporânea.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

_____. **Arquitetura no Brasil: 1900 – 1990.** São Paulo: Edusp, 2002.

_____; DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke.** São Paulo: ProEditores, 1997.

SEGRE, Roberto. Um passeio analítico pelas obras de Isay Weinfeld. In **REVISTA AU**, Edição 209 - Agosto/2011.

SILVA, Suely Ferreira da (coord.). **Zanine, sentir e fazer.** Rio de Janeiro: Agir, 1991.

SMITH, Elizabeth. **Case Study Houses: the complete CSH program 1945-1966.** Los Angeles: Taschen, 2009.

SOLÁ-MORALES. Ignasi de. **Diferencias. topografía de la arquitectura contemporânea.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

_____. Topografía de La arquitectura contemporânea. In: **Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporânea.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1995a. pp. 17-29.

- _____. Arquitetura y existencialismo. In: **Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995b. pp. 43-59
- _____. Arquitetura Débil. In: **Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995c. pp. 61-77
- _____. De La autonomia a l'ó intempestivo. In: **Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995d. pp. 79-99
- _____. Lugar. Permanência o producción. In: **Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995e. pp. 101-115
- _____. **Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades**. Catálogo do XIX Congresso da UIA, Barcelona, 1996. pp. 10-23
- _____. Paisajes. In **Annals**, n. 07, julho, p. 1-4, 2001a
- _____. Territori. In **Lotus**, n. 110, p. 46-49, 2001b.
- _____. Liquid Architecture. In DAVIDSON, Cynthia (Ed.). **Anyhow**. Nova York: Rizzoli, 1998.
- SOMOL, Robert. Speciating Sites. In DAVIDSON, Cynthia (Ed.). **Anywhere**. Nova York: Rizzoli, 1992.
- SOUTO, Ana Elisa. **Projeto Arquitetônico e a Relação com o Lugar nas Obras de Paulo Mendes da Rocha 1958 – 2000**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Propar/UFRGS, 2010.
- SPADONI, Francisco. Dependência e Resistência: transição na arquitetura brasileira nos anos 1970 e 1980. In **Arqtextos** 102.00, ano 09, Nov. 2008. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/91>. Acesso em 17/09/2013.
- TSCHUMI, Bernard; Cheng, Irene (Orgs.). **The State of Architecture at the Beginning of 12th Century**. Nova York: Monacelli Press, 2003.
- TSCHUMI, Bernard. **Architecture and Disjunction**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- VIDLER, Antony. **The Architectural Uncanny: essays in the modern unhomely**. Massachusetts: MIT Press, 1992.
- _____. **Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture**. Massachusetts: MIT Press, 2001.
- _____. Architecture Expanded Field. In VIDLER, Anthony. **Architecture between Spectacle and Use**. Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute in association with Yale University Press, 2008.
- VIEIRA, Monica Paciello. In BERNARDES, Kyla; CAVALCANTI, Lauro (Ed.). **Sergio Bernardes**. Rio de Janeiro: Artviva, 2010.
- _____. **Sergio Bernardes: arquitetura como experimentação**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2006.
- VILLAC, Maria Isabel. Um novo discurso para a megacidade: Projeto Praça do Patriarca (1). In **Arquitextos**, n. 018.01, ano 02, nov. 2001. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/827>. Acesso em 25/11/2013.
- _____. Encontrando liberdades: Conversaciones com Rem Koolhaas. In **El Croquis-Oma/Rem Koolhaas 1987/1992**. Madrid: El Croquis Editorial, nº 53, 1992. pp. 21-34.
- WAISMAN, Marina. **O Interior da História**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- WEYL, Hermann. **Simetry**. New Jersey: Princenton University Press, 1952.
- WEINFELD, Isay. Entrevista Por Bianca Antunes. In **REVISTA AU**, Edição 209 - Agosto/2011.
- _____. **Memorial do projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**. 2009.
- WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- _____. (Org). **Paulo Mendes da Rocha (Encontros)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- WOLF, Connie (Ed.). **Daniel Libeskind and The Contemporary Jewish Museum: New Jewish**

Architecture from Berlin to San Francisco. Nova York: Rizzoli, 2008.

ZABALBEASCOA, Anatxu; MARCOS, Javier Rodrigues. **Minimalismos.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

ZAERA-POLO, Alejandro. Un mundo lleno de agujeros. In **El Croquis**, n. 53, 1992. pp. 308 – 323.

_____. Notas para in levantamento topografico. In **El Croquis-** Oma/Rem Koolhaas 1987/1992. Madrid: El Croquis Editorial, nº 53, 1992. pp. 06-20

_____. Encontrando liberdades: Conversaciones com Rem Koolhaas. In **El Croquis-** Oma/Rem Koolhaas 1987/1992. Madrid: El Croquis Editorial, nº 53, 1992. pp. 21-34.

ZANCO, Frederica; VALENTE, Ilaria. **Guia Barragan.** México: Fundacion Barragan; Arquine; RM, 2002.

ZEIN, Ruth Verde. Há que se ir às coisas: revendo as obras. In ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; BRONSTEIN, Laís; OLIVEIRA, Beatriz; LASSANCE, Guilherme (Orgs.). **Leituras em Teoria da Arquitetura 3: Objetos.** Rio de Janeiro: Rio Book's, 2011.

_____. Concretismo, concretão, neo-concretismo: algumas considerações e duas casas. In **Anais 8º Seminário Docomomo-Brasil - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes.** Rio de Janeiro, 2009.

_____. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista (1953 – 1973).** Tese de Doutorado. Porto Alegre: PROP/UFGRS, 2005.

_____. In **Revista PROJETO.** n.149 , jan. / fev. 1992. São Paulo, pp. 59-64.

