

arq.urb

#20

| setembro - dezembro |
| 2017 |

UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU
mestrado em arquitetura e urbanismo

revista eletrônica de arquitetura e urbanismo
ISSN 1984-5766 | www.usjt.br/arq.urb/

[english version](#)

2 | Editorial

8 | **Fernando G. Vázquez Ramos e Eneida de Almeida, Editores**

> Exposições de arquitetura: cronologia de um fenômeno cultural moderno e algumas inquietações

22 | **Agnaldo Farias**

> Exposições de Arquitetura no Brasil, um breve balanço

27 | **Renato Anelli**

> Para interpretar a arquitetura: curadoria como prática formativa

35 | **Marcelo Carvalho Ferraz**

> A curadoria de exposições de arquitetura

41 | **Carlos Eduardo Dias Comas**

> Arquitetura Latino-Americana no MoMA

57 | **Marilys Nepomechie e Eric Goldemberg**

> A colmeia radical: experimentos em habitação social e urbanismo na América Latina

65 | **Victoria Wilson**

> Passeando pela praça: Mies van der Rohe e James Stirling

88 | **Francesco Maggiore**

> Abraham, Baldeweg, Coenen, Fehn, Holl, Siza, Testa: sete mestres por uma só galeria. Uma seleção de mostras de arquitetura apresentadas em Milão por A.A.M. Architettura Arte Moderna

100 | **Pedro Azara**

> Exposição: da ideia ao prego. (tudo o que você gostaria de saber sobre exposições e temia perguntar)

>> [acesse a edição integral deste número](#)

[> estrutura](#) > [linha editorial](#) > [normas](#) > [números anteriores](#) > [contato](#)

[> sumário](#) > [editorial](#) > [temático](#) > [ensaios & pesquisa](#) > [depoimentos & debates](#) > [em formação](#) > [discutindo projetos](#) > [clássicos, em português](#)

Editorial

Este número especial da revista acadêmica *arq.urb* é dedicado aos curadores de exposições de arquitetura e, por extensão, às próprias exposições que, no entanto, compõem como referenciais mais ou menos paralelos das experiências que os curadores nos apresentam, sempre, como depoimentos pessoais que iluminam não só o campo das exposições, mas, sobretudo, o campo da arquitetura.

O número especial, que se inicia com uma apresentação histórica do tema das exposições de arquitetura (e urbanismo) e das práticas de seus curadores, ficou a cargo de Fernando G. Vázquez Ramos, coeditor desta revista e professor da pós-graduação na USJT, comporta ainda, artigos de importantes profissionais de diferentes países. Obviamente do Brasil, com a participação de: Agnaldo Farias, arquiteto, professor da USP, crítico de arte e curador; Carlos Eduardo Dias Comas, arquiteto, professor da UFRGS e historiador; Marcelo Carvalho Ferraz, arquiteto e curador, sócio fundador do premiado escritório

Brasil Arquitetura, e Renato Anelli, arquiteto, professor da USP, pesquisador, curador e membro do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Dentre as contribuições internacionais estão: Marilyns Nepomechie e Eric Goldemberg (EUA), professoras da Florida International University Miami Beach Urban Studios; Pedro Azara (Espanha), professor de estética da Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona e curador; Victoria Wilson (Inglaterra) foi curadora no Royal Institute of British Architects e hoje desempenha o cargo de Collections Manager da importante coleção de Ramsbury Manor (Wiltshire, GB); Francesco Maggiore (Itália), coordenador das atividades didáticas e científicas do Fundo Francesco Moschini (FFMAAM, Politécnico de Bari). Um de nossos convidados brasileiros, Carlos Eduardo Dias Comas, nos fala sobre uma exposição nos Estados Unidos e sua relação com curadores do MoMA, Barry Bergdoll e Patricio del Real, e com Jorge Francisco Liernur, da Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires, Argentina, que também participaram da exposição nos EUA.

O tom e as intenções de cada um dos artigos são bastante variados, o que enriquece o panorama apresentado, correspondendo justamente a um dos principais propósitos da revista, quando este número foi pensado. Alguns dos textos têm relações mais diretas com exposições específicas, como os artigos de Agnaldo Farias (Peter Eisenman no MASP), Carlos Eduardo Dias Comas (Arquitetura Latino-americana no MoMA) ou Victoria Wilson (Mies van der Rohe e James Stirling no RIBA). Outros são ponderações mais amplas que, embasadas nas experiências das exposições realizadas, percorrem as dúvidas, anseios, julgamentos, decisões, e desdobramentos das reflexões acerca das próprias exposições de arquitetura em nossos dias.

A ordem de apresentação não é fortuita, ainda que evidentemente os artigos possam ser lidos de forma independente seguindo qualquer ordem que agrade ao leitor (como uma Rayuela arquitetônica), mas o interesse da revista foi o de situar cada uma das ricas análises realizadas por nossos colaboradores dentro de um contexto maior. Obviamente os artigos não foram escritos pensando uns nos outros, os autores trabalharam de forma totalmente independente e livre, no entanto, uma vez recebidos e lidos os textos pelos editores, observou-se uma abordagem bastante unitária que demandava quase uma ordem específica de apresentação. Uma sequência que sugere um sentido mais amplo e, sobretudo, complementar.

A ordem sugerida foi a seguinte: uma apresentação cronológica (Fernando G. Vázquez Ramos), um relato sobre as exposições no Brasil (Agnaldo Farias), um entendimento político do papel das exposições (Marcelo Carvalho Ferraz), a percepção de uma dimensão educativa (Renato Anelli), a recuperação crítica da tradição expositiva e uma abertura para novos olhares possíveis (Carlos Eduardo Dias Comas), a perspectiva temática como campo de exploração das intenções da arquitetura (Marilyn Nepomechie e Eric Goldemberg), o reconhecimento do passado como experiência enriquecedora do presente (Victoria Wilson), a relações entre arte, poética e arquitetura (Francesco Maggiore), e finalmente, um questionamento ético sobre o material em exposição (Pedro Azara).

Esta ordem também se relaciona com os temas abordados. Assim, os textos de Farias, Ferraz, Anelli, Comas e, ainda Nepomechie e Goldemberg, conversam entre si comentando exposições ou temas em comum, como por exemplo, as exposições sobre América Latina no MoMA, ou ainda as poucas experiências expositivas sobre arquitetura no Brasil. Todos eles trazem, de uma forma ou de outra, reflexões sobre o significado das exposições (Anelli e Ferraz), o papel das instituições (Comas, Farias, Maggiore, Wilson), ou ainda a diligência dos curadores (Azara e Farias), incluindo suas expectativas e frustrações.

A apresentação traz uma abordagem sobre o nascimento e consolidação das exposições de

arquitetura e as intenções de seus criadores, que no início sequer eram considerados como “curadores”, mas vistos como promotores ou organizadores de mostras, quase sempre interessadas em produzir algum tipo de comoção pública. A história da consagração institucional das exposições e do surgimento do curador como uma figura profissional dedicada a pensar e pôr em prática esse tipo de exposições é também relatada na apresentação, que finaliza com a formulação das inquietações que levaram à revista *arq.urb* a sugerir este tema como questão central deste número especial.

Na sequência, o artigo de Agnaldo Farias nos apresenta a situação das exposições de arquitetura no Brasil, introduz um histórico de como se consolidaram, especialmente no final do século XX, e discute o papel das exposições de arquitetura dentro das grandes instituições culturais, como o MASP, o Museu da Casa Brasileira (MCB), o Instituto Tomie Ohtake (ITO) e o Centro de Arquitetura e Urbanismo (CAU), do Rio de Janeiro. Apoiado em sua enorme experiência como curador, pois foi curador geral do ITO, da Bienal de São Paulo e hoje atua como curador geral do Museu Oscar Niemeyer de Curitiba, Farias nos confronta com os problemas mais agudos que as exposições deste tipo vêm tendo no Brasil contemporâneo. Suas vicissitudes, dramas e desafios, uma vez que as prestigiosas instituições, que hoje poderiam realizar exposições de arquitetura, encontram sérios problemas para desenvolvê-las. Diante dessa pas-

sividade, pergunta-se o autor “como fica o papel do museu como um centro comprometido com a produção de conhecimento? Mais ainda, para que serve mesmo, um curador?”.

O artigo de Renato Anelli começa com um questionamento entrosado com o de Agnaldo Farias, continuando, quase, o pensamento deste sobre as instituições que tentaram desenvolver algum trabalho sobre exposições de arquitetura. Os comentários são complementares ao mesmo tempo que se enriquecem mutuamente. Na sequência, Anelli descreve sua própria experiência como curador dentro das atividades de Casa de Vidro (Lina Bo Bardi) e do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. A descrição não é só enumerativa, mas aponta as dificuldades, não só funcionais, mas sobretudo conceituais, que a montagem de exposições apresenta na situação específica da casa-museo.

O artigo de Marcelo Carvalho Ferraz parece tentar responder às questões explicitadas pelos anteriores autores, quando afirma que “projetar ou construir uma exposição é um ato fortemente político”. Nesse tom, de questionamento do papel social das exposições, Ferraz se debruça sobre intenções das exposições de arquitetura que se propõe revelar um objeto que lhes é escorregadio, pois a finalidade da arquitetura não é a de ser exposta, mas a de servir de base material à vida. Assim, as exposições devem ser pensadas como formas comunicativas que levem o espectador a um entendimento esclarecedor, o autor defende

que o curador é, pode (e deve) “iluminar o passeio do espectador criando uma nova realidade”. A defesa do entendimento de que as exposições precisam de uma gramática própria, que não é necessariamente a da arquitetura em si, mas desenvolve parentescos com o cinema, com a literatura e com o teatro, reforçando o apelo na direção de um entendimento particular do fazer do curador como comunicador político de uma realidade social complexa, a arquitetura.

Segue, o artigo de Carlos Eduardo Dias Comas que nos coloca diante das vicissitudes das grandes mostras internacionais geridas por poderosas instituições culturais que investem em exposições de arquitetura desde praticamente o início desse gênero de fenômeno cultural. É o caso específico da exposição “Latin America in Construction: Architecture, 1955-1980”, realizada no MoMA no ano de 2015, organizada por Barry Bergdoll, Patricio del Real, Jorge Francisco Liernur e pelo próprio Carlos Eduardo Dias Comas. Esta montagem retoma outra do mesmo museu, de 1955, “Latin American Architecture since 1945”. Após 60 anos, os olhos dos curadores do museu se voltam novamente para a região tentando repensar, agora com a ajuda de especialistas locais, o que aconteceu com a arquitetura, do México e Cuba até o Cone Sul, entre 1955 e os anos 1980. A retrospectiva amplia a proposta do artigo anterior de um local para uma região inteira, mas partindo do mesmo pressuposto, como a arquitetura é capaz de expressar as condicionan-

tes sociopolíticas, sempre sob a luz da cultura dos grupos sociais que lhe deram forma (veja-se o artigo de Marcelo Ferraz). A visão panorâmica que introduz este artigo não se limita ao ponto de vista da abrangência territorial da exposição em tela, mas também abrange a ótica dos curadores que participaram da seleção e montagem do material, pois se combinaram às visões de sul-americanos, como Liernur e Comas, com a de norte-americanos como Bergdoll. Patricio del Real é um fator agregador interessante, pois sendo espanhol, mas trabalhando por anos nos EUA, inclui uma visão europeia no tratamento do tema, o que certamente o enriquece.

O artigo de Marilys Nepomechie e Eric Goldemberg descreve a montagem de uma exposição temática sobre conjuntos habitacionais de interesse social desenvolvidos no século XX na América Latina. O artigo aponta duas questões significativas: uma indireta, que evidencia a importância dada nos EUA às experiências arquitetônicas desenvolvidas na América Latina, especialmente as do pós-guerra, condição que o aproxima ao texto de Carlos Eduardo Dias Comas, que aborda temática similar; e outra direta, que demonstra como a apresentação de uma temática específica, neste caso a dos grandes conjuntos habitacionais de interesse social, pode construir uma abordagem mais ampla capaz de alcançar o significado maior da arquitetura, não sua essência, claro, mas sim suas intenções e a orientação geral que, pelo menos num determinado período da

história do ocidente, essa disciplina manifestou. É precisamente essa contextualização a razão pela qual, embora com tema centrado na produção latino-americana, a exposição situa outras experiências internacionais, como a dos metabolistas, por exemplo, para colocá-las em sintonia com o que se estava fazendo na América.

O texto de Victoria Wilson nos traz as peripécias da montagem de uma exposição única em seu gênero. Afirmamos que é única por conta da união entre arquitetos de gerações diferentes num mesmo lugar de implantação, separados pelo tempo, mas com um específico projeto e cliente em comum. Referimo-nos às propostas para Mansion House Square em Londres, uma de 1962 e outra de 1984. Os arquitetos são: o alemão, naturalizado estadunidense, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) e o inglês Sir James Frazer Stirling (1926-1992); o cliente, o magnata inglês Lord Peter Palumbo. Como afirma a autora, “tomada na sua totalidade, a história de Mansion House pode ser vista como um microcosmo fascinante das mudanças das atitudes da Grã-Bretanha para com a arquitetura [moderna e] contemporânea”, retomando a narrativa das alterações urbanísticas acontecidas na City londrina nos últimos cinquenta anos. A exposição em si foi pensada como um momento de reflexão sobre esse percurso histórico e cultural, estético e político, social e econômico, pelo qual passaram a arquitetura e seu entendimento (recepção e uso) por parte da sociedade. Uma volta às cir-

cunstâncias do passado com a precisa finalidade de pensar o presente.

Francesco Maggiore nos introduz no agitado mundo das instituições culturais que se dedicam à arquitetura, abrindo um campo que vincula exposições com coleções, bibliotecas, universidades e museus. A arte se apresenta como elemento ao mesmo tempo integrador e de contato permanente entre as diferentes exposições que o autor nos descreve. Nessa direção, e em favor de uma pesquisa filológica que analisa os aspectos reflexivos e autônomos do projeto de arquitetura, o autor percorre as exposições do austro-estadunidense Raimund Abraham (1933-2010), do espanhol Juan Navarro Baldeweg (1939), do holandês Jozef Maria Johannes (Jo) Coenen (1949), do norueguês Sverre Fehn (1924-2009), do estadunidense Steven Holl (1947), do português Alvaro Siza Vieira (1933) e do ítalo-argentino Clorindo Testa (1923-2013). Como afirma o autor, são “sete exposições monográficas dedicadas a sete mestres de arquitetura que têm definido algumas das orientações mais significativas da arquitetura contemporânea”.

Finalmente, encerrando o número, o texto de Pedro Azara, que tem duas partes, questiona, na primeira parte, através de uma narração pessoal, a procedência das peças que podem ser expostas numa exposição, especialmente nas exposições que usam obras arqueológicas. O caso mais recente dos conflitos bélicos no Oriente Médio, especialmente os que resultaram dos ataques do

Estado Islâmico, são centrais na argumentação do autor, mas evidenciam uma situação muito mais ampla que inclui o contrabando de obras de arte e o enorme mercado negro que se formou em torno delas. Azara assinala não só as questões relacionadas à qualidade e ao valor do exposto (cultural, artístico, também monetário), mas também à integridade ética e moral de quem expõe a obra (o que subentende não só o curador, mas a instituição que patrocina a exposição). A segunda parte narra de forma bastante detalhada como se põe em pé uma exposição, o que inclui: localização e seleção das obras, empréstimos entre instituições, traslado do material de um lugar a outro, salas, museografia (cenografia, montagem, iluminação, segurança), em última instância, o enorme trabalho do curador e seus colaboradores.

Esperamos que os trabalhos aqui reunidos sejam de interesse dos leitores de *arq.urb* e possam vir a incentivar e difundir o conhecimento nas Áreas de Arquitetura e Urbanismos, pois a nosso ver textos como os que se seguem promovem o debate e a reflexão crítica, que é, sem dúvida, a missão da revista.

Fernando G. Vázquez Ramos

Eneida de Almeida

Editores





Exposições de arquitetura: cronologia de um fenômeno cultural moderno e algumas inquietações

Fernando Guillermo Vázquez Ramos*

*Professor adjunto no Curso e no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu. Doutor (Universidad Politécnica de Madrid, 1992); Master em Estética y Teoría de las Artes (Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1990); Técnico em Urbanismo (Instituto Nacional de Administración Pública, 1988); Arquitecto (Universidad Nacional de Buenos Aires, 1979).

Resumo

Este texto discute a história das exposições de (e sobre) arquitetura, que, tendo nascido no início do século XX, nos acompanham até hoje como afirmações fisicamente constituídas ou narrativas espacialmente determinadas da criatividade dos arquitetos modernos, pois foi na modernidade que esses eventos se desenvolveram. Defende que as exposições foram, e ainda são, palco da experimentação e da coragem evidenciadas pela produção arquitetônica (e urbanística) da vanguarda e de estilos consensualmente consolidados, mas que também respondem a propósitos didáticos e de propaganda de instituições culturais governamentais e/ou privadas de todo tipo. Comenta ainda algumas das diferentes modalidades que as exposições assumiram nos últimos 100 anos, dependendo do talante de seus organizadores (artistas ou curadores), para então questionar as intenções que elas têm, ou deveriam ter, nos dias atuais. O artigo também serve como introdução ao tema das exposições e da curadoria, que a revista *arq.urb* definiu como mote para o número 20, o último de 2017.

Palavras-chave: Curadoria. História da arquitetura moderna. Arte e arquitetura. Museus. Galerias de Arte.



Figura 1. O hall central da New Gallery, Londres, 1888. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/New_Gallery_\(London\)#/media/File:New_Gallery_London_Central_Hall_1888.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/New_Gallery_(London)#/media/File:New_Gallery_London_Central_Hall_1888.jpg)>. Acesso em: 19 nov. 2017. [Imagem do catálogo “New Gallery Notes”, Summer, 1888.]

Exposições de arquitetura são relativamente modernas. Houve algumas no século XIX, notadamente na Inglaterra, que produziu a primeira exposição universal em 1851, cujo principal objeto de exibição era o próprio edifício onde ela tinha lugar, o Crystal Palace (Palácio de Cristal), de Joseph Paxton. Contudo, para falar propriamente em exposições de arquitetura ou em que a arquitetura foi de alguma maneira exibida, devemos esperar até as atividades de promoção e divulgação do movimento Arts & Crafts (Artes e ofícios), especialmente as ligadas ao grupo de William Morris, The Arts & Crafts Exhibition Society, que tiveram início em 1888, na recém-inaugurada The New Gallery (Figura 1). Essa entidade cultural visava promover a arte renovadora da época (pré-*rafaelita*, principalmente) para expandir a visão e a influência da arte sobre outros campos como o do *design*, que começava a despontar nos trabalhos de Morris e nos de outros membros do movimento.

Justamente por se tratar de eventos que privilegiavam e fomentavam o contato entre as artes, as exposições incluíam a arquitetura de forma geral, como uma manifestação a mais da proposta abrangente do Arts & Crafts. Assim, a visão da arquitetura vinculava-se ao trabalho artesanal e de *design* que os membros produziam de forma colaborativa. Ainda que de proporções bem mais reduzidas, as mostras do movimento tinham finalidades similares às que manifestavam as grandes feiras (internacionais ou universais) da segunda metade do século XIX, com os europeus (sobretudo franceses e britânicos, mas também alemães) mostrando o avanço da ciência e da arte que a civilização ocidental e o capitalismo industrial promoviam.

Para falar em exposições de arquitetura *stricto sensu*, devemos entrar definitivamente no século XX, que as viu nascer. As primeiras exposições realmente destinadas à arquitetura (e à construção da cidade) foram promovidas na Áustria e na

Alemanha. O caso austríaco se remete à Vienna Secession, que, em 1897-88, sob o comando de Joseph Maria Olbrich, realizou a exposição “Die Sezession”. Aí, a arquitetura compareceu como o edifício (Figura 2), emblemático por certo, que sediava uma exposição de arte, principalmente pintura e escultura. Nesse sentido, ainda segue de perto a tradição das exposições britânicas do Arts & Crafts, mas nesse caso é evidente a centralidade da arquitetura, que alegoricamente “inclui” as outras artes.

O caso alemão é diferente; não porque não reconheça ou manifeste o vínculo entre as artes, especialmente com a pintura, mas porque a centralidade da arquitetura se evidencia na sua preeminência. A primeira exposição de impacto certamente foi a “Deutscher Werkbund Ausstellung” (Exposição da Associação Alemã da Construção), realizada em 1914, em Colônia, onde se apresentaram as primeiras obras de Walter Gropius (Fábrica Fagus) e Bruno Taut (Pavilhão de Cristal). Porém, concentrando-nos especificamente em exposições de arquitetura (de obras, mas também de projetos) em geral, e não de alguns edifícios, a primeira proposta significativa poderia ser a “Ausstellung für unbekannte Architekten” (Exposição dos Arquitetos Desconhecidos), de 1919, produto do trabalho colaborativo do Arbeitsrat für Kunst (Conselho de Trabalho pela Arte), dirigido pelo arquiteto Bruno Taut e pelo crítico Adolf Behne, que resultou do empenho dos membros do Novembergruppe (Grupo de Novembro, de artistas expressionistas que incluía arquitetos como Mies van der Rohe e Walter Gropius, por exemplo) e do Deutscher Werkbund (Associação Alemã da Construção, que reunia industriais, construtores, artesãos, artistas e arquitetos ligados à construção). A exposição seguia os moldes das exposições comuns das artes plásticas, pois os arquitetos estavam inteiramente comprometidos com os grupos de artistas expressionistas da época. Assim, da mesma forma que em exposições de pintura, essa apresentava projetos utópicos (*Idealprojekte*) de arquitetura e

Figura 2. Desenho do edifício da Secession (Wiener Secessionsgebäude). Joseph Maria Olbrich, 1897. Disponível em: <<http://www.design-is-fine.org/post/44774107173/design-for-the-wiener-secessionsgeb%C3%A4ude-vienna>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

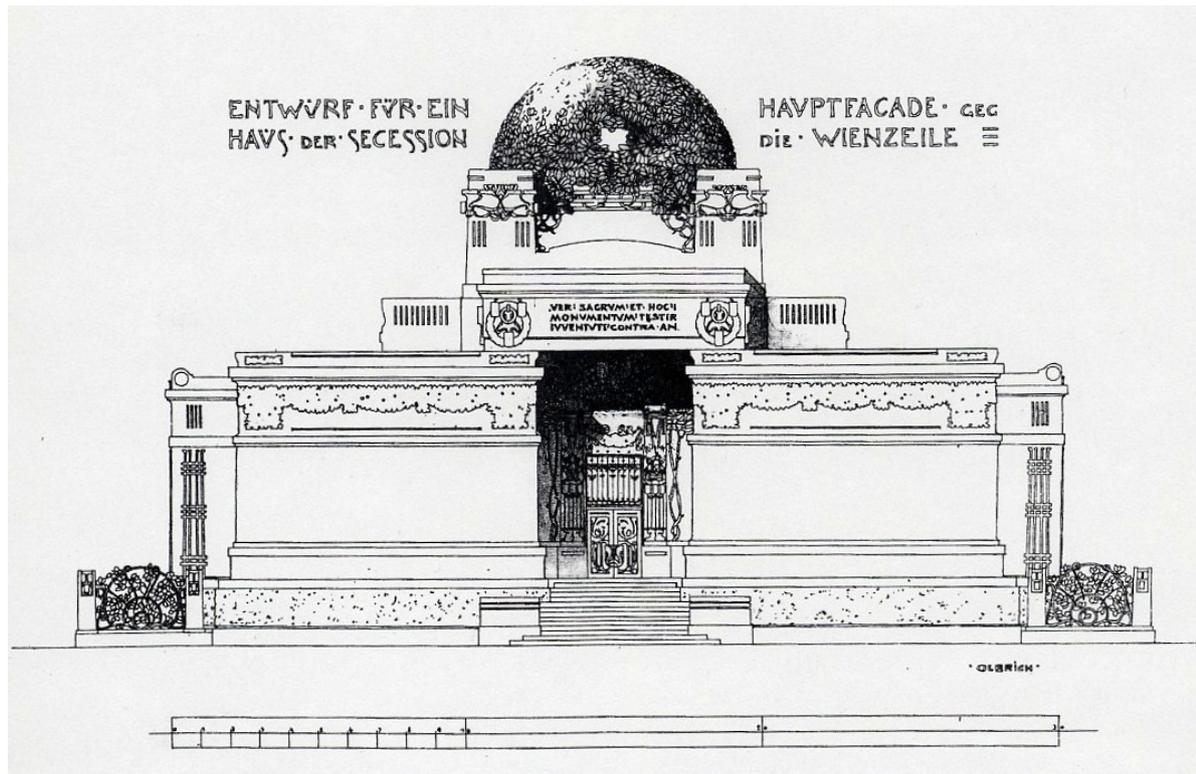




Figura 3. Catálogo da “Ausstellung für unbekannte Architekten”, 1919. Disponível em: <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/L4UWWZIAAJ6NJFNSSOSEEUZG-MWSRNIC53>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

cidade, desenhos, colagens e fotografias manipuladas, todos trabalhos emblemáticos do posicionamento crítico dos integrantes e simpatizantes de Die Gläserne Kette (A Corrente de Cristal, grupo de expressionistas ligados a Bruno Taut) como Max Taut, Johannes Molzahns, Hermann Finsterlin e Wenzel Hablik. No catálogo (Figura 3), textos críticos de Walter Gropius, Adolf Behne e do próprio Bruno Taut sobre o entendimento da arquitetura e da cidade. A exposição alcançou sua maior vocação política em 1920, quando o Arbeitsrat für Kunst a levou para os bairros operários de Berlim, “dedicando-a aos proletários”.

Embora imbuído do princípio de unidade das artes – tanto que cabe mencionar ainda a presença de integrantes da Brücke e de Der Blaue Reiter (Ponte e O Cavaleiro Azul, ambas associações de pintores expressionistas, tanto naturalistas como abstratos, que contaram com a participação de Ludwig Kirchner e Erich Heckel, bem como de Wassily Kandinsky e Franz Marc, respectivamente) e a influência de revistas como *Der Sturm* e *Die Aktion* (A Tempestade e A Ação) – o trabalho desses arquitetos e críticos preconiza a independência da arquitetura frente às outras artes. Confere-lhe centralidade e, sobretudo, defende que seja a única em que as outras podem se encontrar e operar uma síntese que leve à concepção da *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), tão almejada no início do século XX.

A partir dessas mostras expressionistas, outras

se foram desenvolvendo, de forma bastante variada, mas sempre na Alemanha. Algumas mais complexas e imponentes, como a do Weissenhofsiedlung, onde aconteceu a exposição “Die Wohnung” (“A habitação”), em Stuttgart, 1927, seguindo o modelo da construção de bairros que tinha sido inaugurado com “Mathildenhöhe” (Darmstadt, 1901), de Joseph Maria Olbrich, ou como “Deutsche Bauausstellung Berlin” (“Exposição da Construção Berlim”), onde se instalou a mostra “Die Wohnung Unserer Zeit” (“A habitação de nossa época”), de 1931. Um evento importante, onde se apresentaram projetos (arquitetônicos e



Figura 4. Interior da “Deutsche Bauausstellung Berlin”, 1931. À direita, na parte inferior da foto, a casa experimental de Mies van der Rohe. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962013000100011>. Acesso em: 19 nov. 2017.

urbanísticos, que não eram raros na época) e inovações da pujante indústria alemã de construção e ainda modelos em escala natural de construções modernas, como uma das famosas casas de Mies van der Rohe. (Figura 4) Todas essas mostras apostavam em propostas experimentais, atestando que o pensamento arquitetônico estava adiantado em relação à produção física da arquitetura na época.

Por outro lado, havia as exposições de caráter vanguardista, também experimentais, mas que queriam dar a ver o avanço crítico (e espiritual) da arquitetura moderna no âmbito cultural, mais que sua relação com a produção industrial. Essas exposições eram menos institucionais e, assim, mais contestatórias, normalmente vinculadas a galerias de arte. Tiveram em artistas do calibre de El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky) ou Theo Van Doesburg (Christian Emil Marie Küpper) figuras centrais na formulação de propostas inovadoras e de grande impacto na consolidação do pensamento arquitetônico e urbanístico da época. Em 1922, El Lissitzky organizou a sessão construtivista (“Erste Russische Kunstausstellung”) da Galeria Van Diemen, em Berlim, mostrando pela primeira vez a produção da vanguarda russa que resultara da Revolução de Outubro de 1917 e da consolidação dos grupos cubista, construtivista e suprematista. El Lissitzky definiu dois tipos de exposições: passivas e ativas. As primeiras apresentavam o que já havia sido feito. Nesse sentido, eram historiográficas e educati-

vas, seriam as exposições tradicionais, inclusive as das artes plásticas, como as exibidas desde o século XIX até os anos 1920. As ativas foram pensadas mais como instalações, ainda que o termo só apareça cinco décadas mais tarde. Seriam espaços dedicados à experimentação e à construção do novo na arte, fosse plástica, gráfica ou arquitetônica. A própria exposição seria uma obra de arte aberta, popular e comunicativa: pura propaganda reflexiva.

A exposição “De Stijl” (Figura 5), que Van Doesburg e Cornelis van Eesteren realizaram na Galerie l’Effort Moderne, de Léonce Rosenberg, na Paris de 1923, pode ser considerada um dos maiores expoentes dessa modalidade conceitual, tendo elevado a arquitetura a um patamar superior de idealização e formalização não explorado até ali e que compareceu na produção da exposição. O impacto do trabalho apresentado pelos organizadores foi enorme, sobretudo pelos sistemas de representação, impondo a axonometria como forma comunicacional emblemática da nova concepção arquitetônica. Predominante nos desenhos apresentados pela dupla para o projeto de suas casas experimentais (La Maison Particulière, ou A Casa Particular, La Maison d’Artiste, ou Casa de Artista, e L’Hôtel Particulière, ou A Residência Particular), a axonometria foi adotada como representação normativa pelos arquitetos ligados a De Stijl, por mestres modernos, caso de Le Corbusier e de Walter Gropius, e por outros alunos e professores da Bauhaus.



Figura 5. Interior da exposição “De Stijl”, Paris, Galerie l’Effort Moderne, 1923. Na frente, a maquete da Residência Particular, Theo Van Doesburg e Cor van Eesteren. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/ca/6e/16/ca6e16edbf376dcbe1cb61a228ff9c9e.jpg>>. Acesso em: 19 nov. 2017.



Figura 6. Interior da exposição “Modern Architecture: International Exhibition”, Nova York, MoMA, 1932. No centro, a maquete da Ville Savoye, Le Corbusier, 1929. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/ca/6e/16/ca6e16edbf376dcbe1cb61a228ff9c9e.jpg>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

Tornou-se a representação mais usada pelos modernos durante os anos 1920-30 e ainda voltou vigorosamente em trabalhos experimentais dos anos 1960-70, de arquitetos como Peter Eisenman, por exemplo.

O esforço europeu para construir um pensamento arquitetônico e urbanístico por meio de exposições se prolonga até início dos anos 1930. Paulatinamente, elas se foram transformando num modo de difundir o pensamento moderno e sua arquitetura e concepção de cidade, que terminou estruturando uma propaganda institucional cujo ápice podem ser os Congrès Internationaux d’Architecture Moderne (CIAM), uma mistura de reunião de trabalho e exposição comentada das obras produzidas pelos protagonistas do movimento moderno em arquitetura.

Do outro lado do Atlântico, as exposições de arquitetura foram menos importantes e muito raras. No que tange à arquitetura, a efervescência europeia não teve precedente em nenhum outro lugar do mundo nesses anos entre guerras. Contudo, os estadunidenses desenvolveram outro tipo de exposição, as de caráter didático (não só da arquitetura, mas das artes plásticas em geral). Interessadas na educação de uma burguesia rica mas menos sensível às atitudes da arte de vanguarda, importantes instituições culturais se lançaram à tarefa de apresentar e explicar essas manifestações que se desenrolaram no velho continente.

O esforço mais importante nesta direção partiu do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que em 1932 apresentou a “Modern Architecture: International Exhibition” (“Arquitetura Moderna: Exposição Internacional”) (Figura 6). Segundo o diretor do museu, Alfred H. Barr Jr., o evento era “the best way of presenting effectively to the public every aspect of the new movement”. Sob a curadoria de Henry-Russell Hitchcock Jr. e Philip Johnson, expuseram-se de forma eficiente e rica representações variadas (de desenhos a modelos, fotografias e comentários explicativos detalhados) do melhor da arquitetura moderna do período, centrando a proposta nas obras dos “fundadores” do movimento: Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe e J. J. P. Oud, além de Frank Lloyd Wright. Complementam a mostra outros tantos seguidores de mais de 15 países, da Espanha à Rússia e ao Japão, da Itália à Tchecoslováquia e à Inglaterra, mostrando como o fenômeno já se disseminava pelo mundo, chegando aos EUA, que também compareciam na mostra com obras de Raymond Hood e do escritório Bowman Brothers. No catálogo, textos críticos de Alfred H. Barr Jr., Henry-Russell Hitchcock Jr., Philip Johnson e Lewis Mumford.

Essa forma didática foi desenvolvida por exposições nos EUA por mais de 30 anos, pelo menos até a Segunda Guerra Mundial. Foram exposições como “Modern Housing Exhibition” (1934), “Modern Exposition Architecture” (1936) e “Houses and Housing: Industrial Art” (1939), mas

principalmente a série de exposições itinerantes (Circulating Exhibitions – CE Program), catálogos, livros, artigos e palestras audiovisuais (Slide Talks) sobre o tema *What is modern?* (O que é moderno?), desenvolvido pelo museu de 1938 a 1969. A pergunta do MoMA é um esforço intelectual, operativo e simplificador para influenciar a percepção do grande público estadunidense sobre arte, arquitetura e *design* modernos; acabou também suscitando uma discussão interna que durante três décadas mobilizou o debate sobre a modernidade. Dentro dessa proposta, “What is Modern Architecture?” (“O que é arquitetura moderna?”), organizada pelo curador de arte John McAndrew e sua assistente Elizabeth Mock, pode ser considerada o ápice dessa modalidade educativa sobre a arquitetura (moderna) nos EUA. Circulou em dois formatos por mais de 80 lugares entre 1938 e 1945 e ainda deu origem a um livro-catálogo publicado em 1942, com uma tiragem de 10.000 exemplares, e uma edição revisada de 1946. Entre 1962 e 1970, Arthur Drexler revisitou a proposta passando por 45 lugares e dando origem à exposição e ao livro *Transformation in Modern Architecture*, de 1979, que já incluía modernos tardios como Louis Kahn, brutalistas como Paul Rudolph e pós-modernos como Robert Venturi ou Richard Meier. Ainda que só a de 1979 tenha sido apresentada no MoMA, que se guardava para mostras mais sofisticadas, é evidente a intenção de seus curadores, de ampliar a base cultural (o número de pessoas sensíveis ao movimento) e o entendimento geral sobre a modernidade por meio de

exposições didáticas, facilitando a apreciação do “novo estilo” (*The International Style*, que o museu já havia apresentado em 1932, e mesmo suas variações após os anos 1960).

Com as mudanças devidas à Segunda Guerra Mundial, as exposições se diversificaram e criaram-se outras formas de apresentação; não só artistas e arquitetos, mas também críticos e até historiadores passaram a promover exposições de arquitetura. Em geral, aconteceram em museus, que, com quadros preparados para desenvolver exposições de arte, podiam perfeitamente fazê-lo com o tema da arquitetura – sempre por meio de imagens e modelos. Assim, passaram a integrar o cotidiano das grandes cidades exposições sobre arquitetura de países (“Brazil Builds” ou “Built in USA: the Post-War Architecture”), sobre movimentos (“The Bauhaus: How It Worked”) ou sobre a arquitetura de renomados arquitetos (Mies van der Rohe no MoMA em 1947, 1960, 1966, 1969, 1975, 1977, 1986, 1993, 1998 e 2001).

No Brasil, essas exposições tiveram início pelo esforço do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e da Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Fundado em 1948, o MASP recebeu, em 1950, ainda na sede da Rua Sete de Abril, a exposição “Novo mundo do espaço de Le Corbusier” (Figura 7), onde se apresentou não só a produção arquitetônica do mestre franco-suíço, mas também sua obra plástica, pinturas, aquarelas e guaches, além de desenhos e croquis de viagem.



Figura 7. Interior da exposição “Novo mundo do espaço de Le Corbusier”, São Paulo, MASP, 1950. Fonte: Habitat, n. 1, 1950, p. 39.

A Bienal de São Paulo, cuja primeira edição aconteceu em 1951, manteve desde então uma sessão de arquitetura (“Exposições Internacionais de Arquitetura”), com projetos de 150 arquitetos brasileiros e estrangeiros e, já na II Bienal, 1953, conta com a presença de figuras relevantes da arquitetura moderna mundial como Mies van der Rohe (que chegou a ter uma sala especial na V Bienal), Walter Gropius, Le Corbusier, Marcel Breuer, Alvar Aalto e Charles Eames. Com a colaboração do MoMA, ainda conseguiu apresentar parte da exposição “Built in USA” (chamada aqui de “Estados Unidos: Arquitetura do Após Guerra”), que reunia obras de Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, e Richard Neutra, entre outros. Participaram do júri da I e da II edições, respectivamente, Sigfried Giedion, Junzo Sakakura, Mario Pani e Walter Gropius, Alvar Aalto e Ernesto Rogers.

Em 1973, a Fundação Bienal e o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) organizaram a “I Bienal de Arquitetura de São Paulo”, abandonando a relação de mais de 20 anos com as artes plásticas e ligando-se à tradição de bienais e trienais que já aconteciam na Europa por esses anos. A primeira exposição sobre desenhos de arquitetura (“Os desenhos da arquitetura”) só aconteceria em 1995, sob a curadoria de Carlos Alberto Martins, Renato Anelli e Fernando G. Vázquez Ramos, na galeria paulista AS Studio. A história mais recente sobre este tema (dos anos 1990 até hoje) está narrada por Agnaldo Farias e

Renato Anelli, nos excelentes textos publicados neste mesmo número.

Voltando à Europa, é no panorama inglês que encontramos um dinamismo e uma criatividade imensa no imediato pós-guerra, com a formação de grupos de artistas que repensaram as questões mais importantes do debate moderno do entre guerras, de um ponto de vista ao mesmo tempo crítico e propositivo. O Institute of Contemporary Art (ICA), fundado por Roland Penrose, Herbert Read e E. L. T. Mesens, representou o ápice desse movimento de consolidação dos princípios modernos em cujo entorno gravitavam artistas e movimentos que transformaram o panorama cultural britânico e, por extensão, o ocidental. Um deles foi o Independent Group (Grupo Independente), fundamental para a reformulação das questões arquitetônicas do pós-guerra. A exposição que deu grande visibilidade ao grupo foi também a que abriu o caminho para a consagração de uma nova forma de expressão arquitetônica, o Brutalismo. Realizou-se em 1956, na Whitechapel Art Gallery, com o título “This is Tomorrow” (“Isto é o amanhã”), e contou com o apoio incondicional de Reyner Banham. É considerada o berço da arte pop (com o trabalho de Richard Hamilton) e também o ponto de partida do trabalho contestatório de Alison e Peter Smithson (Figura 8), que uniam forças conceituais e formais com vários outros artistas, pintores, escultores e fotógrafos, entre os quais devemos destacar as figuras de Nigel Henderson e Eduar-



Figura 8. Interior da exposição “This is Tomorrow”, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956. Estande do Grupo 6: Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson and Peter Smithson. Disponível em: <<http://grupaoak.tumblr.com/post/18921446230/this-is-tomorrow-group-6-nigel-henderson>>. Acesso em: 19 nov. 2017.



Figura 9. Montagem do Habitat’67, Montreal, 1967. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/404803/ad-classics-habitat-67-moshe-safdie/51e85669e8e44e33c300001d-ad-classics-habitat-67-moshe-safdie-image>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

do Paolozzi, que, com os Smithson, tinham realizado outra importante exposição, “Parallel of Life and Art” (“Paralelos entre Vida e Arte”), em 1953, reformulando as condições de vida da modernidade ligadas ao design em particular e à arte de massas em geral.

Nos anos 1970, as exposições se concentraram nas grandes feiras internacionais, seguindo a tradição dos pavilhões, que já haviam tido excelentes resultados arquitetônicos desde o alvorecer do século XX: o pavilhão para as indústrias do aço, de Bruno Taut e Franz Hoffmann (Feira da Construção, Leipzig, 1913); o Pavilhão de Cristal, de Bruno Taut (Exposição do Deutsche Werkbund, Colônia, 1914); o pavilhão Makhorka, de Konstantin Melnikov (Exposição Agrícola e Industrial de Todas as Rússias, Moscou, 1923); do mesmo arquiteto, o pavilhão da União Soviética na Exposição de Artes Decorativas de Paris, 1925, onde também foi construído o pavilhão de *L’Esprit Nouveau*, de Le Corbusier; o pavilhão alemão da Exposição Internacional de Barcelona, de 1929, de Mies van der Rohe; o pavilhão *Les Temps Modernes*, de Le Corbusier, na Exposição Internacional de Paris, de 1937, também com os pavilhões da República Espanhola, de Josep Lluís Sert e Luis Lacasa, e da Finlândia, de Alvar e Aino Aalto; o pavilhão do Brasil, de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Roberto Burle Marx (Exposição Universal, Nova York, 1939); o pavilhão Breda, de Luciano Baldessari (Feira Internacional de Milão, 1952); e o pavilhão Philips, *Le Poème*

Électronique, de Le Corbusier (Exposição Universal, Bruxelas, 1958).

Em 1967, se destaca a “World Exhibition” de Montreal, conhecida como “Expo’67”, que concentrou desde o pavilhão dos EUA, com sua enorme geodésica, obra de Buckminster Fuller e S. Sadao, até o Habitat’67 (Figura 9), um complexo habitacional projetado por Moshe Safdie, que se tornou o símbolo da mudança arquitetônica no âmbito experimental da modernidade e do abandono dos preceitos funcionalistas que haviam dominado a arquitetura até a Segunda Guerra. O auge dessa tradição de construções em feiras foi a Exposição Universal de Osaka 1970, onde se destacou o pavilhão do Brasil, obra de Paulo Mendes da Rocha, Flávio Motta, Júlio Katinsky, Ruy Ohtake e Jorge Caron e que contou com a colaboração dos artistas Marcello Nitsche e Carmela Gross.

Nos 1980, a atenção se volta novamente para as questões autônomas da disciplina; a preocupação não é tanto construir, mas pensar sobre arquitetura: não tanto nas realizações, mas nos projetos. Volta-se ao desenho, às propostas utópicas ou fantásticas; entra-se no ventre da baleia e se revisa o interior da arquitetura, tentando desvelar sua essência – no caso, uma essência que reivindica a história. O sinal de partida dessa reviravolta cultural é também uma exposição, a mostra da Bienal de Veneza (1980), a “Strada Novissima” (Figura 10), sob a direção de Paolo Portoghesi, cujo tema foi *La Presenza del Passato*

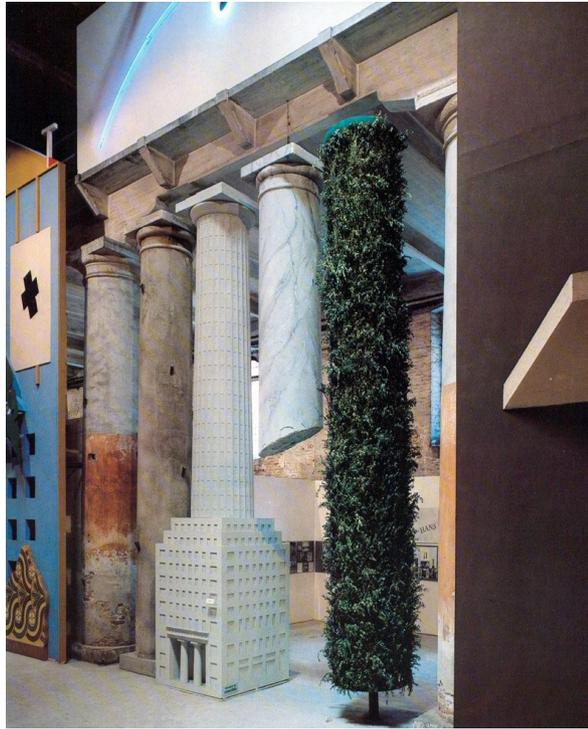


Figura 10. Interior da exposição “Strada Novissima”, Veneza, 1980. Detalhe da revista Domus, n. 605. Fachada de Hans Hollein. Disponível em: <<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

(A Presença do Passado). Essa exposição lançou ao debate global a questão do pós-modernismo e colocou em pauta os trabalhos de arquitetos como Robert A. M. Stern, Michael Graves, Oswald Mathias Ungers, Thomas Gordon Smith, Venturi, Rauch e Scott Brown, Stanley Tigerman, Franco Purini e Laura Thermes, Massimo Scolari, Arata Isozaki e Frank O. Gehry. Foi uma mostra gigantesca, que teve ainda a participação de críticos da envergadura de Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz e Charles Jencks (curiosamente, Kenneth Frampton, que foi convidado a participar, se retirou por discordar da abordagem pós-moderna). Exposições similares passaram a ser bastante comuns, ainda que nenhuma tenha repetido o impacto dessa.

Os anos 1980 foram pródigos em exposições de desenhos de arquitetura, que se popularizaram enormemente. Tanto que se cunhou a expressão “arquiteturas de papel” para designar o trabalho de caráter utópico, imaginativo ou inovador, nada apegado às práticas construtivas que a arquitetura desenvolveu desde sempre. Muitas vezes comparados com os dos arquitetos revolucionários (como Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux), os trabalhos exibiam uma enorme vitalidade de ideias e de crítica (ideológica, política, social, cultural etc.). Na Europa, nos EUA ou no Japão, galerias desenvolveram exposições de diferentes tamanhos e impactos para mostrar o trabalho desses arquitetos. Destacavam-se grupos que faziam furor nos anos 1960-70, como o

Superstudio ou o Archigram, mas também arquitetos que usavam o desenho como instrumento de crítica, como Peter Eisenman, Aldo Rossi ou John Hejduk, entre muitos. Não deixa de ser curioso que esse tipo de exposição se mantenha viva até hoje. (Para indicar apenas algumas exposições dos desenhos de Aldo Rossi, que continuam acontecendo até nossos dias, podemos citar: “Aldo Rossi. Architectural Drawings 1980-1996”, Antonia Jannone Gallery, 2012; “Aldo Rossi, Italian Architect”, Salomon Arts Gallery, 2013; e “Aldo Rossi and the City”, Pratt Institute, 2017, entre outras).

Mas, seguindo o rastro da formação de tendências inaugurada em 1922 pelo trabalho de Henry-Russell Hitchcock Jr. e Philip Johnson, *The International Style*, expressão que se tornou *brand* (marca) para uma geração que incluía arquitetos como Mies van der Rohe e Richard Neutra, outras exposições fizeram o mesmo na segunda metade do século XX. Um dos casos mais conhecidos, pelo impacto nas discussões disciplinares nos últimos 20 anos do século, foi a exposição “Deconstructivist Architecture” (“Arquitetura Desconstrutiva”) (Figura 11), no MoMA, em 1988, com curadoria de Mark Wigley e Philip Johnson. Superando a visão do pós-modernismo, oito anos depois da “Strada Novissima”, o MoMA lança uma nova safra de arquitetos: Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind e Bernard Tschumi, cujas obras retomam os trabalhos



Figura 11. Acesso à exposição “Deconstructivist Architecture”, Nova York, MoMA, 1988. Disponível em: <<https://aho.no/en/news/impact-deconstructivist-architecture>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

dos construtivistas russos e das axonometrias de Van Doesburg e deflagram uma aproximação fragmentada e não histórica da arquitetura.

Todas essas exposições foram pensadas por curadores, que às vezes foram o próprio artista, como em “De Stijl”, de Van Doesburg (Paris, 1923), às vezes curadores profissionais, como no MoMA, às vezes historiadores da arte, críticos ou especialistas de vários tipos, como no caso de Paolo Portoghesi e de Philip Johnson (com todas as nuances, pois Johnson foi muitas coisas além de especialista). Independentemente do tipo de curador, a tarefa é sempre a mesma: selecionar obras de um ou vários artistas (em nosso caso, arquitetos, paisagistas, urbanistas, *designers*) e expô-las para um público variado, composto, contudo, por um número importante de leigos. Ainda assim, faz diferença se a exposição é feita por uma importante instituição museológica, como o MoMA ou o Pompidou, por exemplo, ou por uma galeria de arte, por mais importante que seja. Normalmente, as instituições têm acervos específicos que podem usar (o caso de Mies van der Rohe no MoMA, que guarda seu arquivo, ou ainda o RIBA ou a Bauhaus, que também têm material sobre o arquiteto). Nesses casos, as exposições costumam ter um caráter museográfico abrangente e apresentam visões panorâmicas e educativas do artista ou do movimento de que tratam. As de galerias ou de pequenos centros de arte são quase sempre de dimensões mais modestas e tratam de questões pontuais; podem

ser educativas (embora não seja o comum), mas, geralmente, pretendem levantar alguma questão ou tema específico. Isso sempre depende do posicionamento do curador. Quando as exposições eram feitas pelos próprios artistas, esse aspecto era mais evidente: não há dúvidas sobre a intenção de Van Doesburg na exposição “De Stijl”, por exemplo, ou do Independent Group, na tentativa de situar “This is Tomorrow” como um ponto de inflexão na percepção e feitura das obras de arte. Mas, quando devemos atender e entender a intenção do curador, essa situação é mais obscura.

Algumas questões que surgem nesse caso dizem respeito ao posicionamento desses profissionais, e é importante entendê-las, pois, como vimos, as exposições de arquitetura podem ter um enorme impacto na formação disciplinar, em como vemos e entendemos a arquitetura e, por extensão, a cidade e a sociedade. Exposições tão próximas no tempo e de propostas tão diferentes como “Transformation in Modern Architecture” (MoMA, 1979) e “Strada Novissima” (Veneza, 1980) mostram, ao mesmo tempo, a vitalidade e a multiplicidade de posicionamentos que podem apresentar. Frutos de curadores inteligentes e muito bem informados, essas exposições perceberam (e apresentaram) o mundo (da arquitetura) de forma totalmente oposta, dando visões totalizadoras da realidade, consumidas assim pelos seus visitantes, mas que não necessariamente constituíam “a” realidade. A responsabilidade pela seleção da realidade é do curador, bem como a visão de

mundo que apresenta. O visitante aceita facilmente essa proposta institucionalizada.

Por essa razão, é importante saber como se chegou à definição do tema de uma exposição. Nas exposições mais antigas, dos anos 1920-30, a necessidade era propagandística. Assim como os manifestos, que foram as peças conceituais (ou dogmáticas) usadas pelos arquitetos (e artistas) vanguardistas para conquistar adesão às novas formas de compreender e assimilar a arte, as exposições eram manifestações formais e operativas de apresentação e convencimento. Eram *pièce de résistance*. A divulgação ideológica e o posicionamento político sempre acompanhavam essas formas de expor o trabalho artístico. A decisão passou a ser didática quando as grandes instituições culturais assumiram a iniciativa expositiva e a pura propaganda oficial tomou o lugar da definição do tema quando os estados promoveram as exposições e feiras universais. Mas hoje o mundo é extremamente diversificado; talvez o último grande evento internacional tenha sido Sevilha'92, ou Hannover'2000, mas as exposições não deixam de comparecer no espectro cultural mundial, e a transparência sobre as razões que levam uma instituição a realizar uma exposição de arquitetura são muito relevantes. Qual é o interesse em dar suporte ou em receber uma exposição com o tema dirigido ao campo da arquitetura?

Uma vez definido esse aspecto, surge a questão sobre como se chegou a um “conceito” a desen-

volver numa exposição sobre arquitetura, que é de caráter mais pessoal que institucional. Ainda que seja evidente que uma instituição convida um curador para realizar uma exposição considerando que suas características (todas elas, das políticas às estéticas, das profissionais às pessoais) condizem com as da instituição, há uma enorme margem que pode vir a afetar esse desenvolvimento, sobretudo porque, no decorrer do tempo, os curadores foram adquirindo enorme poder e peso nas decisões que afetam o resultado final de uma exposição, algumas delas transformadas em grandes espetáculos midiáticos por obra das intenções e do trabalho desses profissionais. Instituições também lucram com esse tipo de situação, pois eventos de forte cunho pessoal tendem a atrair bastante público.

Mas o que se pretende que esse público veja numa exposição de arquitetura? Quando se trata de obras construídas, que, como vimos, foram muitas desde o início das exposições, nos primeiros anos do século XX, e continuam importantes, a julgar, por exemplo, pelo êxito dos pavilhões das Serpentine Galleries, a experiência parece evidente e imediata. Mas o que acontece quando o público tem de lidar com representações da arquitetura? Será que reconhece em desenhos, fotografias, colagens, montagens, modelos físicos e hoje representações digitais e vídeos, as características determinantes do que é, ou deve ser, a arquitetura ou vê apenas fotos e desenhos? Salvo se for uma exposição didática, como as que o

MoMA promoveu com as Circulating Exhibitions, como conjugar o entendimento do leigo e o do especialista, o do arquiteto comum e o do crítico ou o do historiador? Quem é o verdadeiro alvo de uma exposição de arquitetura?

Essas perguntas – por que expomos? para que expomos? para quem expomos? – confrontam o curador com o mundo, posto que ele [curador] é o responsável pelo que se expõe e também pela forma como se expõe. Expõe-se porque o tema é importante ou porque o curador é importante? Importa o que se expõe ou o que pensa o curador sobre o tema? A exposição fala sobre o curador ou sobre seu tema? Quando se seleciona o material, evidencia-se uma opção interpretativa (Drexler vs. Portoghesi): trata-se de um curador construindo uma obra – a exposição – cujo tema claro pode ser muito importante, mas um tema recortado é uma opção política e estética que identifica a quem? Ao curador, à instituição promotora ou ao objeto da exposição?

Cada uma das exposições que mencionamos aqui adotou um posicionamento preciso, porque cada qual foi construída historicamente, à medida que o mundo das exposições se foi construindo. As primeiras eram de fato continuidade natural da produção do próprio artista; as institucionais se fizeram como construções ideológicas que ampararam a formação do entendimento cultural de uma sociedade, ou pelo menos de parte de uma sociedade – comumente, a que tinha acesso à cultura. As que

respondiam a interesses particulares quase sempre foram destinadas a usar de forma mais ou menos comercial um subproduto plástico, notadamente desenhos e representações similares, cuja finalidade era mais financeira que cultural.

Quais são, assim, os desafios enfrentados pelos curadores? Que tipo de material foi pesquisado, o que foi escolhido e o que se apresentou na exposição? Um curador é ou pode ser considerado um especialista no tema que expõe? Sua seleção do material que forma a base documental do tema da exposição é pertinente porque ele conhece tudo sobre o tema ou porque tem uma sensibilidade especial que o leva a encontrar peças determinantes da produção narrativa que vai montar?

Nós, o público, temos consciência de toda essa trama conceitual e política, educativa e propagandística, individual e pública, quando estamos numa exposição de arquitetura? Evidentemente não. Somos apenas consumidores de um produto cultural que, historicamente determinado, nos acompanha há mais de 100 anos e ao qual nos habituamos de forma resiliente, adaptando-nos sem muito pensar no que se nos apresenta. Vemos uma exposição de Peter Eisenman e pensamos estar vendo Peter Eisenman, mas esquecemos a mediação do curador. Por outro lado, vemos uma exposição cenograficamente montada por Bia Lessa, e é quase indiferente o que está sendo apresentado. As exposições (de arquitetura ou de qualquer outra coisa) são ações orquestra-

das e pensadas de forma precisa, profissional em quase todos os casos, destinadas a produzir efeitos bastante específicos. Não podemos pensar nelas como simples eventos culturais ingênuos. Elas nos obrigam – ou nos deveriam obrigar – a tomar posições, porque elas estão posicionadas, sempre historicamente posicionadas.

Hoje, diante de uma fúria conservadora irracional (porém politicamente dirigida, o que não é nada irracional), nosso foco nas exposições deveria voltar a ser autoconsciente, isto é, deveríamos prestar atenção no que elas nos propõe, no que elas induzem, ensinam ou provocam. A raiva conservadora joga luz sobre uma experiência cultural crucial da sociedade moderna. As exposições nasceram com esta sociedade, são parte

consustancial dos padrões e das necessidades da sociedade moderna, são aspectos libertários ou educativos, comerciais ou promocionais, enriquecedores ou empobrecedores, que nos acompanham na formação cultural. Ter consciência de suas dimensões histórica, política e cultural nos enriquece como cidadãos.

Por essas razões e sabedores da enorme importância das exposições de arquitetura e de tudo o que elas implicam (artistas, curadores, instituições e público) para o conhecimento e a percepção da arquitetura é que convidamos um importante grupo de curadores para expor o que pensam sobre o tema neste número especial da *arq.urb.*





Exposições de Arquitetura no Brasil, um breve balanço

Agnaldo Farias*

*É professor da FAUUSP. Atualmente se desempenha como Curador do Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba. Foi Curador Geral do Instituto Tomie Ohtake (2000/2012) e hoje é Conselheiro Curatorial da mesma instituição. Foi também curador do MAMRJ (1998/2000), e Curador de Exposições Temporárias do MACUSP (1990/1992). Foi Curador do Pavilhão Brasileiro da 54ª Bienal de Veneza (2011), Curador Geral da 29ª Bienal de São Paulo (2010), da Representação Brasileira da 25ª. (1992) e Adjunto da 23ª. (1996).

Resumo

A história das exposições de arquitetura no Brasil é permeada de movimentos erráticos, iniciativas no geral divergentes entre si, a maioria delas dotadas de originalidade e vigor iniciais, mas que rapidamente declinam. Poucas sobrevivem, e quando isso acontece caracterizam-se pela não linearidade, tanto no que se refere à periodicidade irregular das exposições, quanto pela oscilação dos resultados obtidos. Um quadro instável, já vê, em certa medida afinado com o que também acontece com as exposições de arte ainda que essas estejam bem mais consolidadas. O texto a seguir traz uma notícia concisa sobre a história recente dessas exposições, começando com a descrição do projeto fracassado de implantação de uma curadoria de arquitetura no Museu de Arte de São Paulo, no começo dos anos 1990. Prossegue mencionando uma excepcional iniciativa ocorrida no Rio de Janeiro na segunda metade da mesma década, até chegar ao Instituto Tomie Ohtake e Museu da Casa Brasileira, ambas instituições paulistanas, responsáveis por dois programas consistentes muito embora sensíveis às circunstâncias de um sistema fragilizado. Assinala-se também uma edição da Bienal de Arquitetura de São Paulo, cujo sucesso contrasta e reforça uma história marcada por atropelos.

Palavras-chave: Exposições. Montagens. Museografia.

Em 1992, o curador do Museu de Arte de São Paulo, MASP, Fábio Magalhães, que na década anterior havia sido professor de História da Arte no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, pretendendo ampliar o programa de exposições da instituição sediada numa das grandes obras de autoria de Lina Bo Bardi, convidou a arquiteta e professora universitária, Anne Marie Sumner, para criar um programa de exposições de arquitetura nesse que é o mais importante museu do país e que, como os demais museus de São Paulo e de outras capitais, não realizavam mostras de arquitetura. Já não era sem tempo, exposições de arquitetura possuem o indiscutível mérito de introduzir proposições emergentes, repassar produções históricas através de releituras variadas e, no caso brasileiro, fertilizar as intervenções num país dramaticamente vasto tanto na sua história quanto na sua geografia.

Sumner, que comandava um escritório muito ativo, pesquisadora séria, professora de universitária, autora de uma instigante pesquisa sobre as relações entre o Minimalismo e Arquitetura, entendeu que o melhor e mais impactante caminho seria realizar uma mostra dedicada à obra de Peter Eisenman.

Num país em que o pensamento moderno, até aquele momento, dominava a cena, em que se torcia o nariz para aquilo que genericamente era chamado de “pós-moderno”, etiqueta aplicada indiscriminadamente num arco que ia de Robert Venturi, Ricardo Bofill até Richard Meier e Zaha Hadid, a apresentação da obra de um arquiteto como Eisenman, cujo paradigma contrastava com a matriz corbusiana que no Brasil, ontem como hoje, continua em voga, era uma ousadia e tanto.

Anne Marie Sumner viajou para Nova Iorque, reuniu-se com Eisenman que, segundo ela, reagiu ao convite com um certo ceticismo. Contudo, movido pelo entusiasmo da colega curadora, sua destemida disposição em aceitar dele o projeto de uma retrospectiva montada nos mais altos padrões, e também porque não havia nada a perder senão o tempo dedicado a conceber a exposição, aceitou o desafio. Sumner não deixou por menos, empenhou-se em arregimentar junto ao museu as condições para realizar o empreendimento e, em 1993, abriu a impressionantemente impecável mostra retrospectiva “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman” (Figura 1), com maquetes requintadas, fotos e pranchas de toda a sorte. Acompanhando-a, vi-

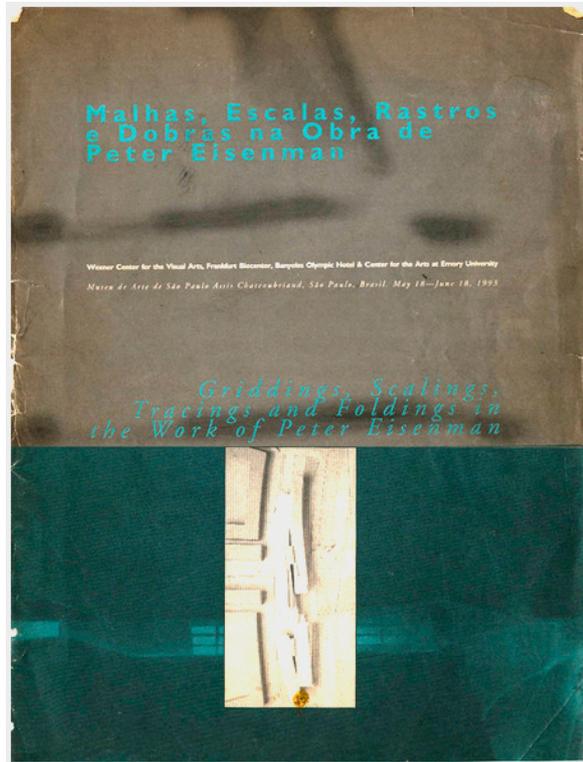


Figura 1. Capa do catálogo: “Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman / Griddings, Scalings, Tracings and Foldings in the work of Peter Eisenman”. Fonte: Sumner (1993).

nha um catálogo com o mesmo título, contendo o material exposto além de textos críticos de Otilia Arantes e Sophia Silva Telles, uma aguda entrevista do historiador da cultura Nicolau Sevckenko, todos eles na sequência de “O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim”, de autoria do arquiteto homenageado.

A exposição causou grande impacto na comunidade de arquitetos, desacostumada de mostras de arquitetura em geral, sobretudo daquela qualidade. A presença de Eisenman foi muito festejada, sua palestra concorrida; o programa de exposições de arquitetura do MASP inaugurava-se triunfalmente. Nesse êxito todo, entretanto, abriu-se uma rachadura: em conversa com Sumner, Eisenman, para surpresa dela, confessou que a exposição havia superado todas suas expectativas e que nunca, em lugar algum, houvera realizado uma exposição daquela qualidade (leia-se, tão completa e tão custosa). Uma ironia, já se vê. Afinal, como poderia um país onde o sistema de museus desde sempre vive num clima de instabilidade permanente, no qual a arquitetura está longe de possuir o carisma da produção artística em geral, dado que preferencialmente endereçada a uma categoria profissional, implantar um programa de exposições de arquitetura da magnitude da sinalizada pela mostra inaugural? Pois não só não poderia como até hoje não pode.

O desfecho dessa história não poderia ser mais irônico: a magnitude dos recursos envolvidos na produção de “Malhas, Escalas...” fez com que a primeira exposição do programa de arquitetura do MASP fosse a última.

A peculiaridade do fracasso daquele que teria sido o primeiro programa de exposições de arquitetura de um grande museu brasileiro serve para

introduzir a complexidade do nosso panorama. E para tanto convém refletir sobre algumas de suas causas, começando pela ausência de debates sobre a produção arquitetônica emergente nacional e internacional, aliado ao que se ensinava nas escolas, no geral o repasse acrítico de noções modernas. Curiosamente esse foi o efeito colateral da nossa exitosa modernidade, Niemeyer à frente: o reverenciamento catatônico de mestres como Sérgio Bernardes, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi, João Filgueiras, entre outros. Pensávamos honrar essas grandes contribuições, quando a rigor as empalhávamos. Nesse quadro provinciano, para os arquitetos mais estabelecidos somados às instituições que lhes eram coligadas, mostras internacionais de arquitetura com exemplares da produção recente, eram quase dispensáveis, ademais de dispendiosas e longe de atrair a atenção e recursos dos patrocinadores das artes plásticas.

Formada no final dos anos 1970, Anne Marie Sumner, como seus colegas de geração, acompanhou o barulho que a arquitetura fazia mundialmente no âmbito da cultura, especialmente a partir da eclosão do pós-modernismo, noção pletórica para o bem e para o mal. Assistiram à criação da Bienal de Veneza e dos museus de arquitetura, às publicações copiosas por toda parte, às intervenções urbanas em Paris, Londres, Buenos Aires etc. Isso para não falar na efervescência do meio editorial. Aliás, tomando-o como prova do nosso descompasso basta lembrar que dois dos clássicos dos 1960, “A arquitetura da cidade” e “Complexidade e Contradição em Arquitetura”, Rossi e Venturi, foram publicados aqui em 1995.

Os jovens arquitetos lutavam contra a lentidão do meio arquitetônico mas sem muitos resultados. E

na ânsia de engajamento nesse debate era previsível a decorrência de situações descalibradas, como a que foi descrita, típica de um ambiente confuso, onde não se avalia corretamente a conjuntura, as condições objetivas, as metas a serem perseguidas, as estratégias para tanto. Deficiência que, no caso do MASP, também pode ser imputada ao seu curador geral.

Descontando-se o sucesso bifurcado com o fracasso da mostra Eisenman, no final da década de 1990 seria criado no Rio de Janeiro, o Centro de Arquitetura e Urbanismo - CAU. Sua fundação, não por acaso, foi obra do único arquiteto que aquela grande cidade teve até hoje, Luiz Paulo Conde. Sob o competente comando de Jorge Czajkowski, montou-se um programa consistente de exposições, publicações e debates, alinhado com a expectativa da comunidade de arquitetos, a essa altura mais renovada e atenta, e ao mesmo tempo com relativa capacidade de atrair os leigos que começavam a entender a importância da arquitetura e do urbanismo em suas vidas. Aberto em 1997, o CAU durou até 2000, depois disso reduziu suas ações ao acanhamento de instituições públicas cujo grande objetivo parece ser o de seguir vivendo.

Em São Paulo, a maior cidade do Brasil, segunda da América Latina, o panorama seguiu e segue defasado, mesmo depois do revigoramento do Museu da Casa Brasileira - MCB, e da criação do Instituto Tomie Ohtake, ITO, ambos a partir do ano 2000. Dentro desse mesmo período, merece destaque no campo editorial a criação do site/revista Vitruvius, resultado do ingente esforço do arquiteto, crítico e curador Abílio Guerra, das editoras Martins Fontes e Cosac&Naify, sendo que esta, face à crise que o país atravessa, encerrou suas atividades em meados de 2016. Quanto ao

período recente, cumpre mencionar a X Bienal de Arquitetura de São Paulo, ocorrida em 2013, com curadoria de Guilherme Wisnik mas como se trata de uma ação tópica, sem a perspectiva de um programa a ser implantado ao longo de anos, deve ser analisada separadamente.

Em relação ao MCB e ITO, a partir de 2000, conseguiu-se implementar um programa razoável de exposições de arquitetura, dentro dos limites compatíveis com os orçamentos racionados, distribuídos com singular moderação pelos diretores de marketing das empresas patrocinadoras, sobretudo no caso do ITO que, ao contrário do MCB, estatal, é uma instituição privada sem fins lucrativos, o que a torna refém dessa situação. Os patrocinadores, na pessoa de seus diretores de marketing, veem com reservas mostras de arquitetura por entendê-las não tão atraentes e carismáticas quanto as de artes plásticas. As fatigantes negociações entre curadores e a gente responsável pelo dinheiro das empresas converteram-se no grande drama dos museus e centros culturais brasileiros, transformando sua grande maioria em guichês abertos à oferta de exposições de toda ordem, não só de arquitetura, exposições mais ou menos interessantes, mas que já chegam com as despesas pagas. Com isso, o que se mostra não é necessariamente o que se quer mostrar mas o que se tem para mostrar. O “como mostrar”, por sua vez, discute-se menos ainda, pois é frequente a exposição vir acompanhada por alguém responsável pelo cumprimento das diretrizes de montagem.

Quanto melhor, mais aparelhada e prestigiosa for a instituição, maior a chance de receber uma proposta de qualidade, eventualmente alinhada com seu próprio programa. Diante dessa passividade é o caso de se perguntar como fica o papel

do museu como um centro comprometido com a produção de conhecimento? Mais ainda, para que serve mesmo, um curador?

Tendo sido curador geral do Instituto Tomie Ohtake, instituição voltada à apresentação de arte contemporânea e seus referenciais modernos, ao longo dos seus primeiros dez anos da existência, seguindo hoje como conselheiro curatorial, vivi na pele, sempre com a cumplicidade de seu presidente, arquiteto Ricardo Ohtake, as dificuldades de implementar um programa de arquitetura coerente com o escopo da instituição, que não se pautasse apenas no recebimento de mostras produzidas externamente. Com muito esforço, quase que a razão de uma por ano, realizamos as exposições de Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, Alvaro Siza, SANAA, Steven Holl, entre outros, e criamos, em 2014, um prêmio de arquitetura, o Prêmio Akzo-Nobel, de caráter anual, e que traz consigo a realização de um simpósio.

Atualmente, a principal iniciativa da instituição vem sendo o programa dedicado a exposições sobre arquitetura brasileira. A primeira da série, com curadoria de Abilio Guerra, valendo-se de obras modernistas brasileiras significativas, reavaliou, por via de fotos, pranchas variadas e maquetes, a história das adaptações operadas pela arquitetura brasileira no paradigma arquitetônico europeu, o modo como considerou nos-

so clima, geografia e história. A segunda mostra coube a Julio Katinsky que, interessado em tratar de alguns dos nossos espaços de convivência, abordou o Parque Guinle e o Conjunto Habitacional de Pedregulho, ambos no Rio de Janeiro, o Conjunto Nacional, em São Paulo, entre outras produções basilares. A terceira mostra, de autoria de André Corrêa do Lago, enfrentou a relação entre arquitetura e fotografia, articulação que foi tratada em chave distinta pelo curador da mostra seguinte, Nelson Brissac Peixoto, ocupado em apresentar, através do convite a três grandes fotógrafos, “aquilo que a cidade não dá a ver”.

A predominância da fotografia nas exposições de Corrêa do Lago e Brissac Peixoto devem ser entendidas como um modo inteligente de contornar a falta de recursos, articular questões relevantes com uma mídia barata. Estamos em 2017 e ainda nos vemos diante da tarefa de construir e estabilizar aspectos elementares do meio arquitetônico, entre os quais a produção de exposições.

São Paulo, 2017

Referências

SUMNER, Anne Marie (org.). **Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman / Griddings, Scalings, Tracings and Foldings in the work of Peter Eisenman**. São Paulo: MASP, 1993. Catálogo de exposição. ■



Para interpretar a arquitetura: curadoria como prática formativa

Renato Anelli*

*É Professor Titular do IAU-USP em São Carlos. Atualmente é conselheiro do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Coordenador da Área de Arquitetura e Urbanismo da FAPESP. Foi Secretário Municipal de Obras, Transportes e Serviços Públicos de São Carlos (2001 e 2004). Presidente do Conselho Municipal de Desenvolvimento Urbano de São Carlos (2011 a 2013). Participou do Conselho Fiscal da ANPUR (2007/09) e foi Secretário Executivo (2007/10) e

membro do Conselho Fiscal (2011/12) da ANPARQ. Suas principais publicações são *Architettura Contemporanea: Brasile* (2008) e *Rino Levi: Arquitetura e Cidade* (2001). Livre Docente (Escola de Engenharia de São Carlos, 2001), Doutor (FAU_USP, 1995), pesquisas no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (apoio CNPq, 1994-1998), mestrado em História (Unicamp, 1990), Arquitetura (PUC-Campinas, 1982).

Resumo

Pouco comuns no Brasil, as exposições de arquitetura oferecem oportunidades de interpretação das obras específicas, que dependem da ação de curadoria. O artigo traça uma breve avaliação das condições de produção dessas exposições em grandes centros dos EUA com a precariedade brasileira, limite decisivo para que a capacidade intelectual aqui instalada possa produzir mostras de grande relevância. Destaca as reflexões do autor sobre sua prática na curadoria de exposições de arquitetura na Casa de Vidro, sede do Instituto Bardi, e os desafios de expor itens do acervo no interior de um espaço projetado e vivido pelo casal Lina e Pietro.

Palavras-chave: Exposições de arquitetura. Lina Bo Bardi. Casa de Vidro.

Apesar de vivermos em edifícios e espaços projetados por arquitetos, a compreensão da obra de arquitetura exige esforço intelectual interpretativo. Tal interpretação se dá através de operações que demandam conhecimento da cultura arquitetônica construída ao longo do tempo. Sem a capacidade de localizar a obra no espaço, no tempo e nas sociedades em que são produzidas, corre-se o risco da leitura ingênua. Minha atividade acadêmica está baseada na ideia de que a história pode evitar uma fruição *naïf* da densidade de conhecimentos acumulados que conformam a arquitetura. Contudo, apesar de ser imprescindível, uma história restrita ao campo disciplinar da arquitetura não basta pois a concepção e a produção da obra arquitetônica lança mão de conhecimentos oriundos de outras disciplinas. Assim, sua interpretação talvez seja a mais complexa entre as artes. Na ausência desse esforço intelectual, a arquitetura se presta facilmente à fruição sensorial das qualidades dos espaços vivenciados.

Assim como as produções bibliográficas, a curadoria de exposições é um exercício de interpretação da obra de arquitetura visando o seu entendi-

mento pelo público, leigo ou não. Nesse sentido, a extensão da minha atividade acadêmica para a curadoria de exposições foi uma decorrência das pesquisas e sua divulgação através de artigos, livros, websites, conferências e entrevistas. Ou seja, as exposições que mais me interessam são aquelas que promovem a formação e difusão do conhecimento de arquitetura.

As exposições apresentam especificidades que as distinguem desses outros meios, especialmente pela sua relação entre fruição e movimento do visitante através do espaço expositivo. A narrativa que constitui a interpretação da obra exposta pela curadoria não depende de sequências lineares como a de livros ou filmes. O espaço expositivo pode oferecer maior liberdade ao visitante, tanto de percurso quanto de relações entre itens expostos, permitindo que a fruição em uma exposição seja um exercício próprio de livre interpretação sobre uma pauta proposta pela curadoria.

Exposições de arquitetura diferem-se das de artes plásticas pela ausência da obra em si. Ao contrário do que ocorre nas exposições de pinturas ou esculturas, o edifício exposto comparece

apenas através de representações selecionadas e organizadas pela curadoria. Expõe-se tanto itens produzidos especialmente para facilitar o entendimento da obra, quanto itens originais, tais como desenhos, fotos, audiovisuais, modelos, móveis e objetos de artes aplicadas, fragmentos de construção, protótipos, que oferecem ao visitante o contato (quase) direto com objetos acessíveis apenas a pesquisadores.

Exposições de arquitetura, no Brasil e no exterior

Exposições de arquitetura são pouco comuns, principalmente no Brasil, e poucas apresentam abordagens de caráter formativo ou acadêmico, como as acima apresentadas de forma sintética. Das exposições que visitei no exterior desde minha primeira estadia na Itália em 1994, destaco duas curadas por Barry Bergdoll no Museum of Modern Art - MoMA de Nova York. “Latin American in Construction: Architecture 1955 1985” é um exemplo de curadoria investigativa, que explorou durante sete anos acervos em 10 países fora dos EUA, com apoio de dois co-curadores e de todo o Departamento de Arquitetura e Design do museu¹. Mais recentemente, Bergdoll se despediu do museu com a exposição “Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive”, dedicada a oferecer novas interpretações da obra do arquiteto a partir da transferência do seu acervo nos dois Taliesin para a Avery Architecture & Fine Arts Library da Columbia University e MoMA, iniciada em 2012.

Ambas as exposições fizeram uso de uma impressionante estrutura institucional apoiada na competência em levantar recursos vultosos que permitem alguma estabilidade para trabalhos de médio e longo prazo, sete anos na primeira, cinco na segunda. Mesmo que a capacidade intelectual existente na área de arquitetura no Bra-

sil possa ser equivalente àquela dos países do hemisfério norte ocidental, as condições institucionais e financeiras de produção de exposições são incomparáveis. Inteiramente dependente de recursos de programas de apoio à cultura através da renúncia fiscal, as poucas exposições brasileiras de arquitetura acontecem graças ao esforço isolado de curadores. Importantes museus não oferecem exposições de arquitetura, regularmente ou não. Quando muito abrigam exposições produzidas no exterior, ou aceitam propostas de *freelancers*, desde que contem com o apoio de algum patrocinador.

Nesse quadro brasileiro, é difícil encontrar exposições de arquitetura, independente de sua qualidade. O Rio de Janeiro chegou a ter poucos anos uma instituição dedicada a exposições de arquitetura, o Centro de Arquitetura e Urbanismo, Inaugurado em 1997 durante a gestão do prefeito arquiteto Luiz Paulo Conde, o CAU foi dirigido por Jorge Czajkowski, professor da UFRJ responsável por exposições importantes na valorização da arquitetura carioca². Fora dessa instituição podemos destacar ainda a “O Rio jamais visto”, de Ana Luiza Nobre no Centro Cultural Banco do Brasil em 1998, que apresentava diversos projetos não construídos, mas que teriam forte impacto na configuração da cidade. Observe-se que no Rio de Janeiro, o período dessas importantes exposições coincide com a promoção de obras de arquitetura e urbanismo relevantes, tais como os programas Favela Bairro e Rio Cidade. Exposições, publicações, pesquisas e projetos de qualidade implantados na cidade permitiram Roberto Segre falar em “Renascimento” da arquitetura do Rio de Janeiro nesses anos, o que não parecia então um exagero³.

Em São Paulo destaco a exposição “Arquitetura

1. Latin America in Construction: Architecture 1955-1985. Curador Barry Bergdoll, co-curadores Jorge Francisco Liernur e Carlos Eduardo Dias Comas, Patricio del Real, curador assistente do Department of Architecture & Design do MoMA.

2. Ver o necrológio escrito por Roberto Conduru, Jorge Paul Czajkowski, Drops 037.04, 2010. Acessível em < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/11.037/3630> >.

3. SEGRE, Roberto. Guias de Arquitetura Carioca. In Resenhas Online, 01.22, jan. 2002. Acessível em < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.001/3257> >.

Brasileira: Viver na floresta”, curada por Abilio Guerra em 2010 no Instituto Tomie Ohtake e as exposições comemorativas do centenário de Lina Bo Bardi realizadas entre 2014/ 2015, tais como “Maneiras de expor: Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi”, de Giancarlo Latorraca no Museu da Casa Brasileira e a “Arquitetura Política de Lina Bo Bardi”, de André Vainer e Marcelo Ferraz no SESC Pompeia, todas em São Paulo. Em todas elas o papel do curador é claramente o de informação do público e de proponente de uma linha interpretativa.

Uma instituição que concentrou um relevante conjunto de mostras de arquitetura produzidas no Brasil foi a Bienal de Arquitetura de São Paulo, retomadas em 1993 após 20 anos da realização da primeira⁴. Mostras especiais apresentavam obras de arquitetos já consagrados, tais como Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, ao lado de outros praticamente desconhecidos pelas novas gerações, tais como Rino Levi, Victor Dubugras, Abrahão Sanovicz, Jorge Machado Moreira, Fernando Chacel. Surgiram mostras temáticas tais como a “Construir a Escola, Construir a Cidade. A experiência do Convênio Escolar em São Paulo: 1948-54”, “Cidades Jardins: a busca do equilíbrio social e ambiental 1898-1998”, “Arquitetura e Habitação Social em São Paulo: 1989-1992”, entre outras. Mostras que levaram a um público amplo pesquisas que vinham sendo desenvolvidas em cursos de pós-graduação das principais universidades do país.

Todavia, as mostras sempre tiveram de enfrentar as dificuldades em atender à necessidade do promotor, o Instituto de Arquitetos do Brasil, em promover a divulgação da produção projetual dos seus filiados. Resultou sempre tenso o equilíbrio entre a celebração corporativa da classe dos arquitetos e a promoção das exposições investigativas.

Até mesmo a figura do curador de exposições de arquitetura é pouco presente nas mostras de arquitetura, basta lembrar que até hoje o Instituto de Arquitetos do Brasil reluta em denominar como curadores os responsáveis pelas Bienais de Arquitetura de São Paulo, substituídos pelo título de diretor de conteúdo em algumas edições. Aliado do prédio da Fundação Bienal no Ibirapuera, já há quase uma década, a Bienal de Arquitetura vaga pela cidade à procura de uma maior integração com a sociedade. Desterrada de uma base física de referência dilui-se de modo aparentemente irreversível em um processo fora do alcance de qualquer curador, por mais competente e dedicado que seja.

A Casa de Vidro como espaço expositivo.

Nesse quadro um tanto quanto desolador, surgiu a ideia de organizar exposições de arquitetura na sede do Instituto Bardi, a Casa de Vidro. Dono de um dos maiores acervos privados de arquitetura do país⁵, é coerente que o Instituto Bardi promova exposições a partir de projetos curatoriais apoiados em pesquisas temáticas. A realização dessas exposições dentro da própria Casa de Vidro, por sua vez, decorre do espaço criado na sala de estar em razão da partilha da herança de Pietro Maria Bardi depois de sua morte em 1999⁶. A partilha resultou na remoção de mobília histórica, quadros, esculturas, objetos decorativos e tapetes, desconfigurando a integridade do ambiente que se formara ao longo da vida do casal.

Na impossibilidade de restaurá-la integralmente, a opção de utilizar a sala como espaço expositivo é também pertinente com sua história. As fotos do interior da casa recém-construída em 1951 demonstram que ela foi espaço de ensaio para a museografia que seria criada na nova sede do MASP

4. Este artigo é escrito às vésperas do lançamento do livro *Arquitetura em Retrospectiva*, organizado por Elisabete França.

5. O acervo é composto por cerca de 7 mil desenhos originais de projetos, 15 mil fotografias, documentos textuais, obras de arte, mobília, audiovisuais, acondicionados de modo profissional com apoio de recursos da Petrobras, Fapesp e Caixa Econômica Federal.

6. O casal Lina e Pietro não tiveram filhos e doaram todos seus bens ao Instituto Bardi. Contudo, Pietro teve filhas no primeiro casamento, herdeiras que reclamaram sua parte da herança quando da sua morte.



Figura 1. Detalhe da exposição “Anhangabaú, Jardim Tropical”. Casa de Vidro, São Paulo, 13 out. - 24 nov., 2013. Fonte: acervo do autor.

7. “Anhangabaú, Jardim Tropical”, exposição curada por Renato Anelli, patrocínio Papaiz e maquete produzida pelo arquiteto José Renato Dibo no Laboratório de Modelos do IAU USP – São Carlos. 8. O centenário de Lina Bo Bardi foi comemorado em 5 de dezembro de 2014. O Instituto Bardi constituiu uma coordenação das atividades comemorativas, procurando

otimizar o material do acervo. Foi definido um período de 12 meses, iniciados em agosto de 2014, para a promoção das exposições, que ocorreram em São Paulo, Munique, Zurique e Roma. A exposição “Lina em Casa: Percursos” teve curadoria de Anna Carboncini e Renato Anelli, com patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, de abril a julho de 2015.

na Avenida Paulista alguns anos mais tarde.

Tive a oportunidade de curar quatro exposições na sede do Instituto Bardi. As três primeiras tiveram como objetivo a apresentação de itens do acervo, enquanto a quarta propôs um estudo comparativo da obra de Lina Bo Bardi com obras estrangeiras contemporâneas a ela. Painéis e palestras complementaram as iniciativas. Situação muito específica de curadoria associada a um acervo e um espaço projetado e vivido pela própria arquiteta objeto das exposições.

“Anhangabaú, Jardim Tropical”

Um desafio especial foi encontrar um sistema expositivo com suportes compatíveis com a Casa de Vidro. A primeira, “Anhangabaú, Jardim Tropical”, foi composta por uma grande maquete da proposta de Lina Bo Bardi para o concurso de projetos promovido pela Emurb em 1982 e pelos desenhos originais, croquis e pranchas técnicas, todos expostos em suportes semelhantes a pranchetas⁷. A exposição foi complementada por dois dias de debates com convidados, na sala transformada em auditório, que propiciou novos olhares sobre a arquiteta e essa obra peculiar de urbanismo. (Figura 1)

“Lina em Casa: Percursos”

No início de 2015 organizamos a exposição “Lina em Casa: Percursos” como parte das comemorações do centenário da arquiteta⁸. O objetivo dessa exposição foi apresentar registros da transformação intelectual e política de Lina Bo Bardi nos anos em que viveu no Brasil, quando evoluiu de uma posição eurocêntrica para um entendimento especial da cultura brasileira, em especial o valor da cultura popular. Trechos de correspondências

até então inéditos foram revelados ao público ao lado de documentos que os contextualizaram como momentos especiais de sua vida. Fotos, desenhos, vídeos e maquetes compuseram a mostra que se distribuiu por vários setores da Casa de Vidro. (Figura 2)



Figura 2. Detalhe da exposição “Lina em casa: Percursos”. Casa de Vidro, São Paulo, 12 abr. - 19 jul., 2015. Fonte: acervo do autor.

O projeto expográfico da arquiteta Marina Correia criou planos expositores verticais e horizontais estruturados por delgados tubos pretos, formando as arestas de paralelepípedos transparentes. Além de painéis simples para serem coladas aos banners com reproduções, alguns expositores permitiram a apresentação de peças originais, planas ou volumétricas, protegidas por caixas de acrílico. O caráter abstrato e transparente dos expositores delimita sutilmente o espaço dos painéis, tornando-os excepcionalidade no ambiente da sala envidraçada, mas sem grande contraste. Afirma sua condição de intervenção nova, mas de modo delicado, sem obstruir a continuidade do espaço. Configurou-se então um sistema



Figura 3. Detalhe da exposição “Lina em casa: Percursos”. Casa de Vidro, São Paulo, 12 abr. - 19 jul., 2015. Fonte: acervo do autor.

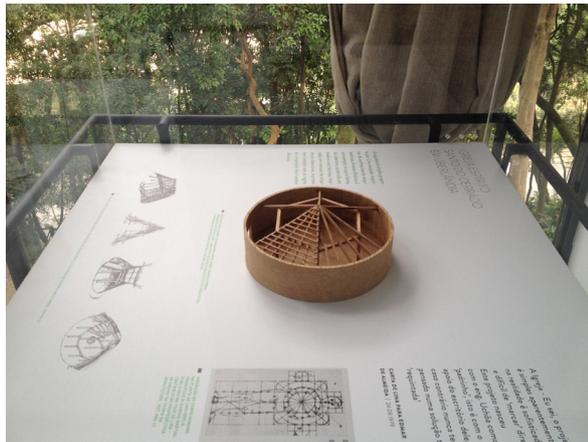


Figura 4. Detalhe da exposição “Lina em casa: Percursos”. Casa de Vidro, São Paulo, 12 abr. - 19 jul., 2015. Fonte: acervo do autor.

9. “O Impasse do Design. Mobiliário de Lina Bo Bardi: 1959 – 1992”. Curadoria de Renato Anelli e patrocinada pelo PRO-NAC – Ministério da Cultura. Entre maio e julho de 2016.

10. “Casas de Vidro”, curado-

ria de Renato Anelli, Ana Lúcia Cerávolo e Sol Camacho. Patrocínio da AGC indústria de vidro através do PROAC estadual. De outubro de 2017 a Março de 2018.

expositivo bastante adequado à casa e flexível, tendo sido utilizado em outras exposições com diversos conteúdos. (Figura 3)

Sempre que possível buscamos estabelecer relações entre alguns dos conteúdos expostos e a própria casa. Nas três últimas exposições foram selecionadas publicações da coleção do casal Bardi e expostas junto à biblioteca. Na exposição “Lina em Casa: Percursos”, um expositor foi posicionado no piso de concreto junto ao forno e churrasqueira, apresentando um foto da sua situação original, com a arquiteta entre vegetação e animais de estimação. Um desenho de um gato feito por ela no concreto ainda fresco do piso representa afetuosamente seu marido Pietro, conforme se constata em croquis nas cartas trocadas pelo casal. Itens da exposição e a casa interagem, reverberando a forte presença dos registros da vida do casal Bardi. (Figura 4)

“O impasse do Design”

A exposição “O impasse do Design”⁹, realizada entre maio e julho de 2016 apresentou os projetos de mobiliário de Lina Bo Bardi realizados a partir de sua estadia em Salvador (1959 e 1964). Tratou do momento de início da inflexão crítica de Lina Bo Bardi, decorrente do seu engajamento no projeto nacional-popular em ascensão durante os governos de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart. Nele, o desenvolvimento regional da Bahia constituía uma situação efervescente. A pesquisa etnográfica e a exposição “Nordeste”, conduzidas por Lina deram subsídios para a formação de uma escola de Desenho Industrial concebida para transformar o artesanato regional em um sistema de indústrias de baixa tecnologia e uso intensivo de mão de obra. Após a interrupção desse projeto pelo golpe de 1964, Lina renega a

produção serial industrial, pensando a produção de mobiliário como parte do projeto de arquitetura. Após a “Cadeira de Beira de Estrada”, resolvida com quatro pontaletes amarrados, viriam os móveis em madeira laminada do SESC Pompéia e as cadeiras e mesas produzidas no seu retorno a Salvador em 1986. (Figura 5 e 6)



Figura 5. Detalhe da exposição “O Impasse do Design. Mobiliário de Lina Bo Bardi: 1959 – 1992”. Casa de Vidro, São Paulo, 28 mai. - 31 jul., 2016. Fonte: acervo do autor.

A exposição apresenta os principais elementos da atuação da arquiteta nesse contexto: textos, desenhos e fotos de época ao lado dos móveis da coleção do Instituto Bardi e do SESC Pompéia. Ao contrário do que é mais comum em museus, incentivou-se que as pessoas sentassem em algumas delas. (Figura 7 e 8)

“Casas de Vidro”

A última exposição “Casas de Vidro” diferenciava-se das anteriores pela expansão do tema para a comparação com outras três casas com características de transparência semelhantes à casa Bardi: A casas Farnsworth, de Mies van der Rohe (Plano, Illinois, 1945-1951), a Glass House de



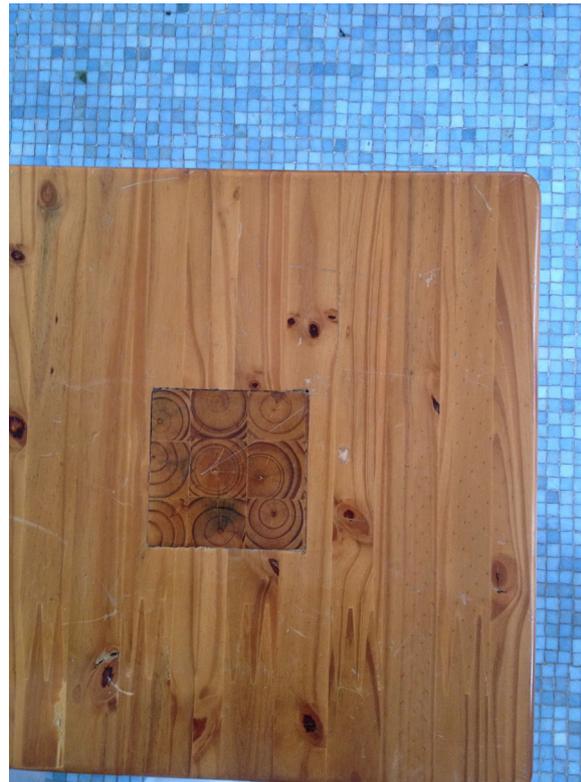
Figura 6. Folder da exposição “O Impasse do Design. Mobiliário de Lina Bo Bardi: 1959 – 1992”. Casa de Vidro, São Paulo, 28 mai. - 31 jul., 2016. Fonte: acervo do autor.

11. Os desenhos e fotos da Glass House de Philip Johnson estão na Avery Library, Columbia University e na Getty Foundation. Os desenhos da Farnsworth estão no MoMA NY e os desenhos e imagens da casa Eames estão na Getty Foundation em Los Angeles.

Figura 8. Detalhe da mesa em laminado da exposição “O Impasse do Design. Mobiliário de Lina Bo Bardi: 1959 – 1992”. Casa de Vidro, São Paulo, 28 mai. - 31 jul., 2016. Fonte: acervo do autor.



Figura 7. Detalhe da exposição “O Impasse do Design. Mobiliário de Lina Bo Bardi: 1959 – 1992”. Casa de Vidro, São Paulo, 28 mai. - 31 jul., 2016. Fonte: acervo do autor.



Philip Johnson (New Canaan, Connecticut. 1946-1949) e a Casa Ray e Charles Eames (Pacific Palisades, Califórnia. 1945-1949). Pela diversidade dos acervos, optamos por não apresentar itens originais e sim reproduções autorizadas¹¹. Entre 2015 e 2017 foi realizada ampla pesquisa nos acervos em Nova York e Los Angeles, além de visitas às casas nos EUA, que permitiram a elaboração das principais hipóteses de comparação.

Os painéis apresentam as casas em seus sítios, desenhos de desenvolvimento de projeto e fotos atuais e de época. Além de seus projetos e características técnicas construtivas, a exposição apresenta registros da vida nas casas até sua transformação em casa museu.

Cada casa teve três maquetes em diferentes escalas¹². Uma em escala 1:200 para explicitar a sua estratégia de implantação; outra em 1:100, destacando a estruturação do espaço interno, e por fim a maquete em 1:5 de uma esquina, onde o sistema estrutural e a vedação transparente é reproduzida em detalhes. Desse modo os visitantes podem interpretar o relacionamento das casas com a paisagem envoltória, as operações necessárias para permitir a transparência dos limites externos e as inovações técnicas para permitir a fachada de aço e vidro. (Figuras 9, 10 e 11)

A exposição procura ampliar as possibilidades de entendimento, pelo visitante, da arquitetura que ele visita. Oferece a experiência de estar em uma casa de vidro no momento que uma exposição revela o significado da arquitetura de vidro através da comparação de quatro exemplares. Uma linha do tempo situa temporalmente as casas na história da arquitetura de vidro desenvolvida nos cem anos depois do Crystal Palace de Londres (1851). As representações da arquitetura se mis-



Figura 9. Modelo 1:200 da Casa de Vidro na exposição “Casas de Vidro”. Casa de Vidro, São Paulo, 12 out. - 04 mar., 2017. Fonte: acervo do autor.



Figura 10. Modelo 1:100 da Casa de Vidro na exposição “Casas de Vidro”. Casa de Vidro, São Paulo, 12 out. - 04 mar., 2017. Fonte: acervo do autor.



Figura 11. Modelo 1:5 da Casa de Vidro na exposição “Casas de Vidro”. Casa de Vidro, São Paulo, 12 out. - 04 mar., 2017. Fonte: acervo do autor.

12.A pesquisa de identificação dos detalhes técnicos foi realizada por Roberto Leggeri, as maquetes foram produzidas pelo arquiteto José Renato Dibo no Laboratório de Modelos do IAU USP – São Carlos, com apoio dos estudantes Luiana Carolina Cardozo, Aluisio Teles e Isadora Romano Leoncio.

turam com a própria obra, criando uma instigante ressonância entre exposição e espaço expositivo.

Lembremos que a melhor configuração da sala seria aquela existente nos últimos anos de vida do casal Bardi. Se fosse possível sua recomposição, exposições como estas não seriam pertinentes. Por ora, é necessário encontrar pontos de equilíbrio entre o que restou da sala vivida pelos Bardi e o uso expositivo atual. Estas exposições são apenas parte dessa procura.

As considerações apresentadas acima conformam uma posição clara frente à atividade de curadoria de exposições de arquitetura, na qual defendo o seu caráter formativo de um público capaz de interpretá-la. Além desse caráter formativo, as exposições são também instrumentos de atribuição de valor, pois selecionam e hierarquizam as obras. Considero que a formação de público capaz de interpretar e valorizar a arquitetura onde vivem é essencial para que se possa ter uma elevação da sua qualidade. Sem apreciados-

res leigos não se tem bons clientes para demandar projetos de qualidade. No entanto, as exposições de arquitetura se destinam também para um público especializado, podendo contribuir para seu amadurecimento como profissionais.

Para superar a inconstância das condições institucionais que permitam a promoção de exposições desse tipo no Brasil seriam necessários esforços conjuntos do meio acadêmico, cultural e profissional. Pautar um número especial da revista *arq.urb* sobre o tema é um passo importante. ■



A curadoria de exposições de arquitetura

Marcelo Carvalho Ferraz*

*Formado pela FAU-USP em 1978, foi colaborador de Lina Bo Bardi de 1977 a 1992. É fundador do escritório Brasil Arquitetura (1979), com projetos premiados no Brasil e no exterior, dentre eles o Bairro Amarelo, em Berlim, o Museu Rodin Bahia, em Salvador, o Museu do Pão, em Ilópolis, a Villa Isabella, em Helsinque, e a Praça das Artes, São Paulo

– Prêmio APCA 2013 e Icon Awards como Edifício do Ano 2013. É também fundador da Marcenaria Baraúna (1986), onde projeta e produz móveis de madeira. Autor dos livros *Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira* (São Paulo: Empresa das Artes, 1992), e *Arquitetura Conversável* (São Paulo: Azougue Editorial, 2011)

Resumo

O artigo apresenta de forma conceitual e poética as questões mais sensíveis que podem ser determinantes para enfrentar o desafio da concepção e execução de uma exposição em geral, e de uma de arquitetura em particular. A questão política se apresenta como o tema principal, mas não por isso deixam-se de lado os outros aspectos significativos, como o tema, o significado do que se expõe e como se expõe. As questões plásticas e também técnicas que são imprescindíveis para que uma exposição chegue a tocar o público ao qual está destinada.

Palavras-chave: Exposições. Montagens. Museografia.

Eu gostaria de começar a reflexão sobre o tema deste artigo justamente pelas perguntas já colocadas pelos proponentes como provocação: por que expomos? Para quem expomos? Expomos pelo tema ou por nós, para nós? A seleção de material (inclusive do tema) é uma interpretação (livre) ou o resultado de uma análise (restrita, racional)?

São perguntas muito boas que deveriam comandar todo impulso na construção de uma exposição. Aliás, recomendo sempre a meus companheiros e colaboradores no estúdio de arquitetura que reflitam, logo no início do trabalho, sobre o *porquê* de cada projeto em pauta. Perguntas “fundacionais” sempre ajudam a não nos perdermos no sinuoso caminho de um projeto arquitetônico que, apesar de livre, tem enormes compromissos com a realidade: compromissos sociais e econômicos, éticos e estéticos.

Projetar ou construir uma exposição é um ato

fortemente político. Importa o público que queremos tocar, o “recado” que queremos dar, seja informativo ou indagativo, e importa muito a pequena pedra que estamos colocando nessa gigantesca construção de uma nação que queremos mais justa, livre e feliz (porque não dizer?). Uma exposição deve ser sempre um libelo contra a mediocridade.

Todo este preâmbulo é importante porque, em meu ponto de vista, sem nos situarmos politicamente, na mais rica e profunda acepção do termo política – do exercício da vida pública – estaremos fadados ao fracasso ao apresentar exposições como animações culturais que nada acrescentam à vida das pessoas, sem ressonância no intelecto e na vontade de poesia que habita todo ser humano.

Acreditando então que toda exposição (projeto) é um gesto político, uma manifestação de ideias num quadro sociocultural, já partimos de uma

base firme de apoio. No nosso caso, o Brasil, sempre cabe perguntar “o que somos? O que queremos ser? “

As marcas da escravidão – longa e tardia - deixaram profundas sequelas que são fortes entraves em nosso duro caminho na construção de um país mais justo. São sentidas em todo ato, gesto ou manifestação nas mais variadas formas e contextos sócio culturais brasileiros. A arquitetura das cidades – verdadeiros mapas da desigualdade social - são espelhos contundentes dessa herança. Uma espécie de guerra surda (às vezes nem tanto) habita nossas vidas atuais, mais de cem anos após a abolição da escravatura.

Vale lembrar Darcy Ribeiro:

O Brasil foi o último país do mundo a acabar com a escravidão. As atuais classes dominantes brasileiras, feitas de filhos e netos dos antigos senhores de escravos, guardam, diante do negro, a mesma atitude de desprezo vil. Para o senhor, o negro escravo, o forro e o mulato eram mera força energética. Para seus descendentes, o negro livre, o mulato e o branco pobre são também o que há de mais reles, pela preguiça, pela ignorância, pela criminalidade inatas. Todos são tidos como culpados por sua própria desgraça, explicada como características de raça e não como resultado de séculos de escravidão e exclusão...

Estas questões, colocadas aqui como espécie de advertência, ganham sentido quando voltamos às perguntas iniciais: exposições para quê, para quem? São perguntas que, se bem refletidas, trazem em si parte das respostas e dos caminhos a serem trilhados em nossos e projetos. Voltando ao nosso tema, podemos nos perguntar: afinal, o que é, para que serve uma exposição de arquitetura? Por que exercitamos a arquitetura continuamente na história da humanidade? O que nos move constantemente na busca de um habitat melhor? O que pode falar pela arquitetura?

Bem, em arquitetura, arquitetura é tudo! Desenhos, fotografias, maquetes físicas e eletrônicas, textos e até filmes, muitas vezes quase chegam a representar o objeto tridimensional de múltiplas relações físicas e psicológicas que é a arquitetura. Mas não, não conseguem. Nada substitui a vivência e a experiência do espaço no tempo, ou seja, o desfrute individual que faz da arquitetura “uma roupa que nos veste”. E mesmo em coletividade, a arquitetura é percebida diversamente por cada indivíduo como experiência psíquico/corporal captada pelos cinco sentidos. Como bem definiu o arquiteto Steven Holl, “arquitetura é o recipiente da existência”.

O espaço físico muda comportamentos, altera humores, conforta, incomoda, alegre ou entristece, tudo em um feixe de relações e reações que escapam às ferramentas intelectuais de outras disciplinas e linguagens interpretativas alheias



Figura 1. Vista geral da exposição “Brasil Arquitetura: a tradição do novo”, Tokio Art Museum, 2009. Montagem Brasil Arquitetura.

à própria experimentação do espaço no tempo. Mesmo as abordagens fenomenológicas, que mais próximo chegam nas narrativas da experiência do espaço, não substituem a própria vivência da arquitetura.

Ao dizer tudo isso, posso estar aqui parecendo um descrente da eficiência comunicativa de uma exposição de arquitetura. Mas não. O que quero é reforçar a diferença da natureza desta disciplina, se assim podemos nomear. E isso aumenta o desafio de representar arquitetura, sem dúvida. Falar de arquitetura em uma exposição é como falar de um barco fora d’água, fora de seu fundamento, de sua função em seu habitat de ação, que é o embate com as águas. Assim como o barco fora d’água, uma exposição de arquitetura já sai na largada com certa desvantagem. (Figura 1)

É preciso então encontrar na linguagem expositiva suas próprias formas de comunicação com o espectador de passagem, “de passeio” por um tempo de visita que se esgota, como a paciência se esgota. (Figura 2) Numa exposição, os chamados insights – estímulos que nos movem sem que saibamos exatamente de onde vêm – são fundamentais. No nosso caso – arquitetura – precisamos encontrar formas de comunicação que nos transportem ao máximo para a vivência do “barco navegando”, sem caricaturas e malabarismos extremos, claro. Aí, a poética é grande parceira.

Uma exposição de arquitetura é, antes de tudo,



Figura 2. Detalhe da exposição de mobília produzida pelo escritório e pela marcenaria Baraúna. Exposição “Brasil Arquitetura: a tradição do novo”, Tokio Art Museum, 2009. Montagem Brasil Arquitetura.

uma exposição, ainda que contenha sua própria arquitetura. Assumir esta verdade pode ser uma luz libertadora na criação e realização de exposições e espaços de exibição. A partir daí todas as disciplinas complementares e linguagens de comunicação são válidas. (Figura 3) Podemos ter boas ajudas da literatura, do cinema (documental ou não), da fotografia, da cenografia (incluindo aí a iluminação), da música (incluindo aí os ruídos e barulhos), e lançar mão dos mais variados meios, técnicas e suportes na construção de nossa “história”, ou seja, da exposição.

A magia dos originais (croquis, anotações, fotos de época, maquetes de estudo etc.) que geram e são testemunhos de um importante projeto arquitetônico, sem dúvida pode, numa exposição,



Figura 3. Detalhe do painel central. Exposição “Brasil Arquitetura: a tradição do novo”, Tokio Art Museum, 2009. Montagem Brasil Arquitetura.



Figura 4. Vista geral da exposição “À Flor da Pele”, de fotografias do Bob Wolfenson, Praça das Artes, São Paulo, 2015. Montagem Marcelo Carvalho Ferraz.

ultrapassar o sentido documental - que é importantíssimo. Certos documentos e objetos, quando expostos de certa forma, relacionados em novo contexto que não o de sua origem, podem iluminar o passeio do espectador criando uma nova realidade, a chamada realidade expositiva. Algo novo. (Figura 4)

Reforço: é importante ter sempre em mente que ao fazer uma exposição de arquitetura estamos tratando do tema fora de seu contexto de origem. A possibilidade de se tocar em alguns objetos, como simplesmente sentar numa cadeira exposta – o que nem sempre é possível numa exposição por variados motivos – pode acrescentar muito à experiência. (Figura 5) Mas sempre é bom termos em conta que uma exposição não é um livro, um filme, uma aula, um culto religioso ou um show, e nem deve “querer” sê-lo, apesar de poder ter disso tudo um pouco. A gramática expositiva é própria e, para complicar ainda mais, varia de acordo com os temas tratados e com as abordagens que se quer construir. Além disso, essa gramática é definida ainda pelos recursos humanos e materiais disponíveis. Assim, cada história contada por uma exposição é única. Bastam duas pessoas para termos duas abordagens diferentes do mesmo tema.

Portanto, exposições são cortes interpretativos, criações individuais únicas, mesmo que realizadas por um grupo de curadores.



Figura 5. Detalhe da cadeira “Girafa” (Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki), no centro do salão. Exposição “Brasil Arquitetura: a tradição do novo”, Tokio Art Museum, 2009. Montagem Brasil Arquitetura.

Uma exposição tem independência, luz própria e, em muitos casos, mais encantos do que muitos dos temas ou projetos nela apresentados ou tratados. Não precisa mimetizar e nem querer “passar por” para navegar nestas águas turvas e agitadas da arquitetura.

Voltamos então à estaca zero do nada pode e tudo pode? Mais ou menos. Continua valendo a máxima “cada caso é um caso”. Isto é, os recursos e circunstâncias definem e ajudam no “desenho” de uma exposição, dando dicas, abrindo trilhas e caminhos. Mas sempre sem prejuízo do protagonismo do tema, que deve, este sim, ser

a fonte a irradiar todas as soluções expográficas na construção da história que se quer contar. Como em toda criação (e fazer uma exposição é criar), a medida é arbitrária, é a não medida, que pode funcionar muito bem, mas pode também ser um grande desastre.

Ficam aqui uns lembretes: uma exposição é uma exposição e deve procurar falar sua língua, pura ou de Babel; uma exposição é sempre um gesto político.

Outubro de 2017. ■



Arquitetura latino-americana no MoMA

Carlos Eduardo Dias Comas*

*Professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenador do PROPARG-UFGRS (2005 a 2008). Coordenador do DOCOMOMO Núcleo-RS (2012-2017). Coordenador geral do DOCOMOMO Brasil (2008-2011). Coordenador do DOCOMOMO Núcleo-RS (2005-2007). Integra o conselho editorial de vários periódicos especializados da

Área. Membro do CICA (Comité Internacional dos Críticos de Arquitetura) da União Internacional de Arquitetos. Doutor em Projet Architectural et Urbain (Université de Paris VIII, 2002), mestre em Planejamento Urbano e mestre em Arquitetura (University of Pennsylvania, 1977), arquiteto (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1966).

Resumo

O artigo descreve pormenorizadamente o caminho de ideação e construção da exposição “Latin America in Construction: Architecture 1955–1980”, MoMA (29 mar.-19 jul., 2015), organizada por Barry Bergdoll (Curador) e Patricio del Real (Assistente Curatorial) do Departamento de Arquitetura e Design, que contaram com a assistência curatorial de Jorge Francisco Liernur (Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires, Argentina) e Carlos Eduardo Comas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil). Ainda, a exposição contou com a assistência de um comitê consultivo integrado por especialista de toda a América Latina. A exposição apresentou desenhos arquitetônicos, modelos, fotografias e vídeos da importante arquitetura moderna produzida na região entre 1955 e 1980.

Palavras-chave: Arquitetura Latinoamericana. Curadoria. Exposição.

Bem-vindo, o convite recebido da arq.urb me permite lembrar seis anos e meio de trabalho como curador convidado de exposição sobre a arquitetura latino-americana realizada pelo MoMA- Museum of Modern Art of New York, uma instituição cujo sentido de oportunidade cultural iguala o seu poder de fogo. No novo século, o Norte voltou a interessar-se pela arquitetura moderna do Sul. Em 2000, o congresso do DOCO-MOMO Internacional em Brasília foi um sucesso, repetido em 2003 com a mostra *Utopie et cruauté: villes et paysages d'Amérique Latine* no CIVA-Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage de Bruxelas, organizada pelo arquiteto Jean-François Lejeune, professor da Universidade de Miami, da qual participei como empresário de material e autor de ensaio no catálogo de mesmo título (Bruxelas: CIVA, 2003). A exposição se repetiu em Miami e ganhou versão em inglês, *Utopia and cruelty: cities and landscapes of Latin America* (New York: Princeton Architectu-

ral Press, 2005), que recebeu em 2005 o Prêmio Julius Posener para o melhor catálogo de exposição do CICA- Comité International de Critiques d'Architecture da UIA.

O MoMA considerou associar-se ao Wolfsonian Museum da Florida International University, que publica excelente revista, o *Journal of Propaganda and Decorative Arts*. Em outubro de 2008, Barry Bergdoll, historiador de arte e professor da Columbia University, então curador-chefe de arquitetura e design do MoMA, Lejeune e Marianne Lamouca do Wolfsonian organizaram *The modern spirit in Latin America Colloquium*, para o qual eu fui convidado, junto com os arquitetos Jorge Francisco (Pancho) Liernur da Argentina, Silvia Arango da Colômbia, Louise Noelle do México, Enrique Fernández-Shaw da Venezuela e outros. Contudo, as tratativas não prosperaram. O MoMA resolveu seguir sozinho. Barry, Pancho (professor da Universidad Torcuato di Tella) e eu

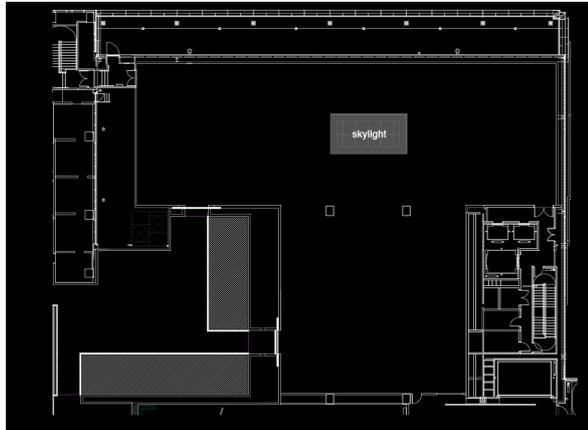


Figura 1. MoMA, planta do 6º andar. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, desenho digital (2013).

(professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul) discutimos uma possível exposição em vários encontros nos dois anos subsequentes, no Rio, São Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires, México e New York. Imaginávamos então cobrir meio século de arquitetura na América Latina, reconhecendo ao mesmo tempo a conveniência da designação geográfica e a diversidade das manifestações arquitetônicas na região dos 1930 aos 1980. Céticos quanto à existência de um “espírito do lugar” comum à arquitetura da região e em consórcio com um “espírito da época” universal, acordamos quanto ao interesse em expor o SESC Pompéia (1977-86) de Lina Bo Bardi.

Por ironia, foi durante outro seminário acadêmico na University of Miami, *Latin American architecture: now and then*, em fevereiro de 2012 que formalizamos o nosso trabalho, e o local do seminário era o auditório Jorge Perez, projeto pós-moderno de Leon Krier. Mas a ocasião teve uma atração extra, a longa visita ao 1111 Lincoln Road de Jacques Herzog e Pierre de Meuron, evidenciando que o interesse do Norte pela arquitetura moderna do Sul não era só de historiadores: o DNA brasileiro foi confirmado pelo proprietário, Robert Bennett. A data de inauguração da exposição se marcou para abril de 2015. Na galeria mais importante de exposições temporárias do MoMA, acima, sexto piso, teríamos à nossa disposição um foyer com dois vazios mais 1200 m² em duas salas separadas por dois pilares, a primeira de 19x19m, e a outra de 16x42m, com uma

grande clarabóia central. (Figura 1) Barry deixou claro que a exposição deveria se fazer primariamente com material de arquivo, incluindo desenhos, fotografias, maquetes, e filmes da época, com o mínimo de material novo: umas poucas maquetes de situação, outras tantas mostrando edifícios em corte, fotografias mostrando a situação atual de alguns edifícios para comparação, a compilação em vídeo daqueles trechos de filme.

Não tínhamos dúvidas quanto ao valor e extensão da qualidade da produção arquitetônica latino-americana no período. Mas as visitas a arquivos feitas até 2012 não tinham sido muito animadoras. Embora não pudessem se considerar exaustivas, estávamos conscientes de embarcar numa aventura. Não se tratava somente encontrar material em quantidade suficiente, mas também de qualidade suficiente para conquistar o público do MoMA, cultivado mas não restrito a arquitetos. Cruzamos os dedos e fomos em frente, com reforços. O arquiteto Patricio del Real foi contratado em julho pelo MoMA como curador assistente; ele tinha acabado de se doutorar em Columbia, defendendo tese intitulada *Building a continent. The idea of Latin American Architecture in the early postwar*. A cineasta Joey Forsythe recebeu o encargo da pesquisa e compilação em vídeo do material fílmico; Joey trabalhara em “Home Delivery”, exposição anterior de Barry no MoMA. O fotógrafo brasileiro Leonardo Finotti embarcou em ensaio cobrindo Argentina, Brasil, Caribe, Chile, Colômbia, México, Peru, Uruguai e Venezuela. Os

diretores de Constructo, ONG parceira do MoMA no programa Young Architects, Jeannette Plaut e Marcelo Sarovic, articularam-se com a Escuela de Arquitectura da Universidad Católica de Chile para a execução das maquetes em corte. A University of Miami se responsabilizou pela execução das maquetes de situação, sob a direção de Lejeune. Em termos práticos, e por razões óbvias, a coordenação de atividades foi dividida em três blocos geográficos: Barry e Patricio responsáveis pelo México, Caribe e Venezuela; Pancho, pelo Cone Sul e Peru; o autor, pelo Brasil. A curadoria, porém, era trabalho de equipe, responsabilidade compartilhada no plano conceitual. Não se exporia documento que ao menos dois curadores não tivessem visto ao vivo e aprovado.

Do ponto de vista do conteúdo, a decisão crucial tomada nesta reunião de 2012 foi de concentrar a exposição no período 1955-80, considerando que o espaço era grande, mas não ilimitado, e o conteúdo das exposições anteriores de arquitetura moderna latino-americana no MoMA. Uma, datada de 1943, tinha foco na arquitetura brasileira, *Brazil Builds: New and Old, 1652-1942*. A outra, *Latin American architecture since 1945*, datada de 1955, cobrindo Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Puerto Rico, Panamá, Peru, Uruguai, Venezuela, era o único antecedente real da nossa exposição no museu: um testemunho crítico pessoal de Henry-Russell Hitchcock com o apoio dos grandes painéis fotográficos de Rosalie McKenna considerando a produção de uma só década, a do

triunfo da arquitetura moderna em toda parte no pós-guerra, e enfatizando rasgos formais comuns de uma arquitetura moderna latino-americana. A exposição de Hitchcock era simpática à arquitetura latino-americana, como o fora *Brazil Builds* em relação à arquitetura brasileira. Hitchcock ignorou o desprezo de Bruno Zevi, promotor da arquitetura orgânica, pela arquitetura moderna brasileira, de raiz corbusiana. Desconsiderou as críticas à mesma feitas em 1953 por Max Bill, recém-nomeado reitor da Hochschule für Gestaltung Ulm, que se dizia herdeira da Bauhaus, e pelo próprio ex-diretor da Bauhaus, Walter Gropius, então decano da Graduate School of Design de Harvard. E tampouco se importou com as críticas à arquitetura moderna mexicana feitas no mesmo ano pela viúva de outro luminar da Bauhaus, Sibyl Moholy-Nagy. Mas a opinião de Hitchcock passou a contar pouco na década de 1960. Na primeira metade dos 1970 se podia aprender de Las Vegas com Robert Venturi e Denise Scott Brown. Mas não de Brasília, demonizada pela crítica de ponta europeia e americana. Na segunda metade dos anos 1970, a mesma crítica decretava a morte da arquitetura moderna e a reabilitação da Beaux-Arts. Quanto à arquitetura latino-americana, era totalmente irrelevante, como se pode ler em Manfredo Tafuri e Francesco dal Co (*Architettura Contemporanea*. Milano: Electa. Milano 1976, traduzido em inglês em 1979), ou Kenneth Frampton (*A critical history of modern architecture*. London: Thames and Hudson, 1980). A exceção confirmando a regra era Luis Barragán, que expôs no MoMA em 1977 e ganhou o Pritzker em 1980.

Assim, nosso período ficou reduzido a um quarto de século, estendendo-se de um momento em que a arquitetura moderna feita na América Latina ainda era referência, apesar de críticas fortes, a um momento em que os novos manuais a condenaram ao esquecimento, apesar de algum elogio isolado. No máximo, expressão regional. Nós não íamos falar de pós-modernismo (e não falamos mesmo), mas tão plausível era 1955 como entrada em cena quanto 1980 como saída de cena: período de reelaboração formal dentro de uma arquitetura moderna hegemônica mas fragmentada pela competição aberta entre grupos distintos, que se estendeu da dissolução dos CIAM (1956) até a Primeira Bienal de Arquitetura de Veneza, triunfo do neo-historicismo com *La presenza del passato* e a *Strada Novissima* de Paolo Portoghesi (1980), passando pela demolição de Pruitt Igoe (1972). Sem rigorismo excessivo, considerando obras em construção após 1955, como a Cidade Universitária de Caracas (1940-60), de Carlos Raul Villanueva, e obras de projeto iniciado antes dos 1980, como o SESC-Pompéia (1976-86) e a Cidade Aberta em Ritoque (1972-xx), da Cooperativa Amereida.

Esse quarto de século foi conturbado. Foi tempo de Guerra Fria persistente e medo da bomba atômica, satélite terrestre (1957) e homem na lua (1969), Glasnost (1956) e instauração da Comunidade Econômica Europeia (1957), escalada da Guerra do Vietnam (1954-75), Revolução Cubana (1959), Aliança para o Progresso e invasão de

Playa Girón (1961), e Crise dos Mísseis em Cuba (1962), Martin Luther King (1968) e Watergate (1974). Não menos importante, foi tempo de desenvolvimentismo, a teoria de Raul Prebisch pautando ações de organismos internacionais como a CEPAL- Comissão Econômica para a América Latina, criada em 1948, antes de se popularizar a ideia de um globo dividido em Três Mundos, verbalizada pelo historiador Alfred Sauvy (1952). E foi tempo de ditaduras na Venezuela (1952-58), Argentina (1955-58, 1966-73, 1976-83), Brasil (1960-1985), Peru (1968-75), Uruguai (1973-85) e Chile (Pinochet, 1973-1990). E mais, tempo de revolução sexual e contracultura, de crescimento econômico, até um milagre por aqui, e logo crise energética (1973), uma crise minimizada no Brasil até 1980 pela substituição de gasolina por álcool (1976), mas que minou por aqui e alhures a confiança no estado poderoso, empreendedor e benevolente, abrindo caminho para as políticas neoliberais de Ronald Reagan (1981-89) e Margaret Thatcher (1979-1990). Nós lembramos que desenvolver, industrializar, modernizar e urbanizar eram sinônimos para Juscelino Kubitschek, o construtor de Brasília (1957-60) ou para Fernando Belaunde, o presidente-arquiteto peruano que patrocinou o projeto PREVI- Proyecto Experimental de Vivienda (1969) em Lima, marco no trato dos problemas de habitação e da urbanização econômica em países subdesenvolvidos, em certo sentido a contrapartida do concurso Peugeot em Buenos Aires (1962) para o que seria então o maior arranha-céu de escritórios do mundo.

À medida que a pesquisa em arquivo avançava, e as dúvidas sobre a quantidade e qualidade do material disponível para a exposição se dissipavam, a ideia de desenvolvimento crescia em importância para nós, em um duplo sentido. De um lado, como desenvolvimento econômico da região com o qual sua arquitetura moderna estava comprometida, considerando que a dependência dos países latino-americanos em relação ao mundo desenvolvido não impossibilitava um certo grau de autonomia cultural. De outro, como desenvolvimento da sintaxe e do vocabulário da arquitetura moderna entendida como sistema formal, considerando que a dependência da criação arquitetônica em relação a fatores sociais, econômicos e políticos não é nunca absoluta. Daí surgiu um título provisório, *The poetics of development. Architecture in Latin America, 1955-80*. Não era unanimidade- Pancho o achava muito artístico, e estávamos já em 2013, mas outras decisões tinham prioridade.

Para felicidade nossa, as dúvidas quanto à existência de material de época aproveitável tinham então desaparecido. O problema era agora de excesso e não escassez. A primeiríssima ideia a respeito da exposição considerava um número seleto de obras marcantes amplamente documentadas, organizadas por um número restrito de centros irradiadores. A organização por cidades foi logo descartada. A ideia de uma seleção inclusiva apareceu mais lentamente, e contribuiu para desarmar eventuais conflitos de opinião entre os

curadores. Apostamos então numa exposição panorâmica incluindo projetos e obras, valorizando a quantidade e a qualidade, num total de quinhentos documentos: uma exposição antes sugestiva que exaustiva, enfim, e aí estávamos já na metade de 2014, uma exposição antes exploratória que argumentativa. Ou melhor, o argumento era muito simples, tendo em vista o público estadunidense e europeu, e o público latino-americano demasiado dependente da opinião do público anterior.

De um lado, o objetivo era mostrar que a arquitetura moderna feita na América Latina não é cópia derivativa ou degenerada da arquitetura feita nos centros desenvolvidos, mas um capítulo crucial da história da disciplina: expande suas fronteiras em diversas direções, visando diversidade de expressão dentro de um sistema formal consistente, informado pela lógica da estrutura, da construção, dos materiais e pelo sentimento de suas potencialidades expressivas. De outro, o objetivo era estimular a discussão das relações complexas entre essa arquitetura e o meio físico, político, social e econômico que ela reflete e transforma com visão majoritariamente desenvolvimentista, e escopo majoritariamente dependente da ação do estado.

Mas não queríamos ser didáticos. Queríamos deixar os documentos falarem por si mesmos, reduzindo ao mínimo os textos explicativos; em retrospectiva, talvez pudéssemos ter sido mais explícitos, dada a riqueza e a novidade do material exposto. Confesso que fiquei chateado quan-

do a direção do MoMA vetou o título provisório, porque achou que “development” se confundiria com negócio imobiliário, e quando a alternativa, *Architecture for Progress. Latin America, 1955-80*, apresentada por Pancho, foi vetada pelas alusões políticas. Acatamos a contragosto a sugestão da direção, mas acabamos por achá-la pertinente. *Latin America in Construction. Architecture 1955-1980* tinha menor carga semântica e condizia com o tom exploratório que a exposição tomara. Como nada se perde, tudo se transforma, usei *The poetics of development* no título do meu ensaio no catálogo, e Pancho usou *Architecture for Progress* no título do seu.

Algumas ideias quanto ao projeto da exposição se delinearam entre janeiro de 2013 e setembro de 2014. Queríamos poder ler as duas galerias como espaços não interrompidos por paredes até o teto, como usual; o foyer teria o texto introdutório em uma de suas paredes, e algum volume construído de forma a organizar claramente os fluxos de entrada e saída de visitantes. Nesse volume se afixaria a caixa do uruguaio Carlos Gomez Gavazzo, com o sugestivo título de *Ecuación del desarrollo* (1960). Barry sugeriu que a primeira galeria, quase quadrada deveria comportar três salas acessadas linearmente e uma saleta independente. A primeira sala abrigaria um prelúdio, recordando eventos e projetos do quarto de século anterior ao período em foco com material essencialmente disponível no MoMA, mais a projeção de vídeo contextualizando a modernização

das capitais latino-americanas. A segunda sala, ainda de transição no que se refere à cronologia, seria dedicada às cidades universitárias, em especial as de México e Caracas, a construção da última se estendendo até o nosso período. A terceira sala, já no período, se dedicaria à Brasília. Com o título sugestivo de “Em casa com os arquitetos”, a saleta mostraria casas de arquitetos para suas próprias famílias ou familiares próximos; combinando documentos de época com recursos digitais para multiplicar o número de casas, aí ficariam os catálogos para manuseio dos visitantes. A galeria retangular maior teria dois setores diferenciados no fim do percurso, um chamado de Exportação, com trabalhos de arquitetos latino-americanos fora de seus países de origem, e outro de Utopia, onde a Cidade Aberta achava o seu lugar.

Pancho propôs um partido rizomatoso, quase um labirinto, com circuitos aleatórios. (Figura 2) Eu pensava em expor as casas de arquitetos no foyer, e em algo mais estruturado para a galeria maior, tendo subjacente a ideia de fazer das quatro funções urbanas da Carta de Atenas a base de referência da montagem: a habitação coletiva em suas distintas formas tomaria a parede do fundo, comprida de 42 m., sem distinguir entre habitação de pobre e de rico, mas respeitando a cronologia, começando em 1955 e fechando em 1980; os lugares de trabalho ocupariam parte da parede comprida oposta, a que fecha a galeria menor; o Parque do Flamengo seria ân-

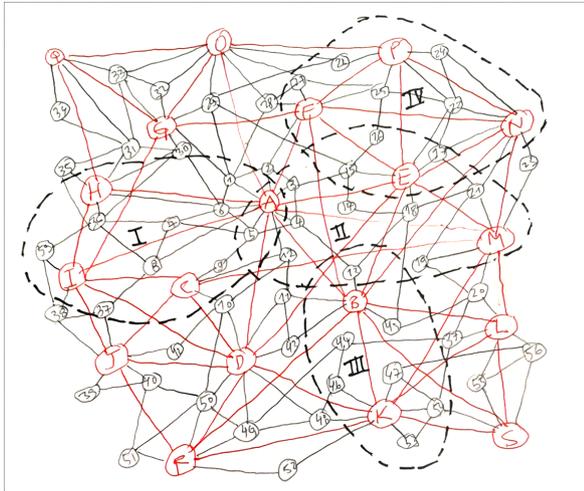


Figura 2. Estudo para o projeto da exposição. Jorge Francisco Liernur. Fonte: arquivo do autor, desenho (2013).

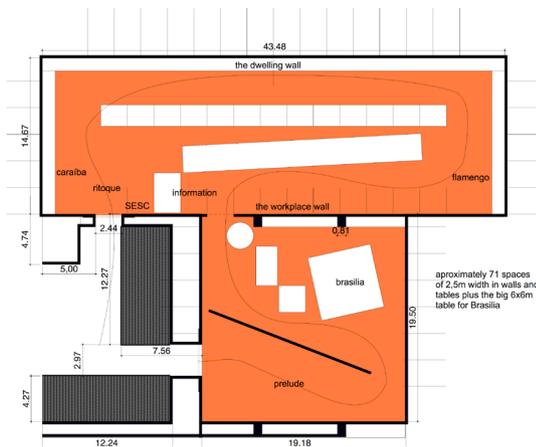


Figura 3. Estudo para o projeto da exposição. Carlos Eduardo Comas. Fonte: arquivo do autor, desenho (2013).

cora na parede transversal vizinha, xxx projetos que envolvessem autopistas, circulação urbana; o centro ocupado com o cultivo do corpo e do espírito, com o SESC Pompéia ao final; a parede transversal perto da saída com a Cidade Nova de Caraíba de Joaquim Guedes (1976-1982) e a Cidade Aberta. (Figura 3) Custou-me um tempo entender que um Espaço de Exportação era uma boa ideia, já que muitos desprezavam a arquitetura moderna na América Latina por considerá-la importação. Outro tanto para aceitar que um Espaço da Utopia (implicando dialeticamente a Distopia) poderia, com alguma latitude, abrigar projetos tão antirretóricos, ou culturalistas, quanto a Cidade Aberta- ou Caraíba, em contraste com as posições progressistas dominantes no período.

Em setembro de 2014 fechamos a relação de todos os documentos que constariam da exposição, o *checklist*, com atraso de um ano. A seleção final, feita em conjunto pelos quatro curadores, considerou relevância e disponibilidade, não representando necessariamente a seleção que cada um faria sozinho. No caso brasileiro, as perdas consensuais a lamentar incluíram a grande maquete de Brasília no Espaço Lucio Costa da Praça dos Três Poderes, que mede 13x13m, e só poderia ser exposta no hall de pé direito triplo do MoMA, abaixo de nosso foyer, com o qual se comunica através dos vazios já mencionados. Infelizmente, o espaço não estava disponível para as datas da exposição. Mais triste, porém, em função de custo de empréstimo só definido em

julho de 2014, foi não termos podido levar a maquete original e fazer fac-símile do corte estrutural do MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy (1953-67), assim como não termos Caraíba na mostra em função da inexistência de documentos adequados, mesmo caso do Conjunto Residencial Cafundá (1977-82) de Sérgio Magalhães e equipe, do Edifício do DNIT (1972-79) de Rodrigo Lefèvre em Brasília, entre outros. Vale lembrar que parte dos esforços da curadoria foi gasto em tarefas logísticas, em função do grande número de instituições e pessoas envolvidas no empréstimo de documentos. Em 2013, o MoMA apresentou *Le Corbusier: an atlas of landscapes* no mesmo local e com o mesmo número de documentos. Mas 95% do material vinha de uma só fonte, a Fondation Le Corbusier. No nosso caso, lidamos no Brasil com quinze fontes em três cidades distintas, a maioria das quais sem experiência anterior de empréstimo similar. Despendemos uma quantidade considerável de tempo para entender e harmonizar entre si as burocracias locais e a burocracia do MoMA.

Em setembro de 2014, recebemos ordem de apertar cintos. O MoMA é rico, mas gasta mais do que recebe, e nem sempre os fundos que arrecada chegam em tempo hábil. Barry teve então a ideia de deixar aparentes, em distintas alturas, os trechos finais dos montantes metálicos das paredes de gesso, reforçando a ideia de construção em curso, como solução de compromis-

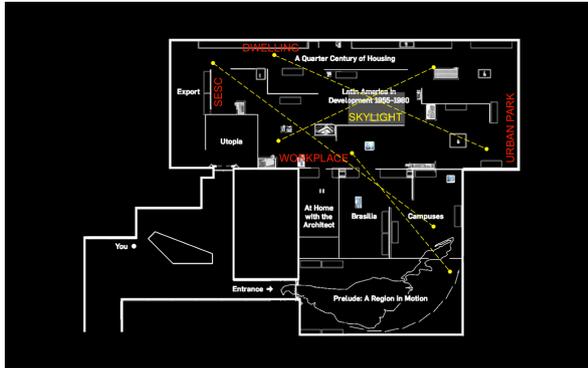


Figura 4. Plano da exposição *Latin America in Construction*, com ênfase nas vistas diagonais e na organização das partições em relação à clarabóia da sala “Latino América em Desenvolvimento”. Carlos Eduardo Comas. Fonte: arquivo do autor, desenho digital (2015).



Figura 5. Foyer, com o modelo “Ecuación del Desarrollo” e Cidade Tietê. Fonte: Thomas Griesel / Arquivo do Museu de Arte Moderna, fotografia (2015).

so que não interromperia de toda a continuidade da grande galeria. A solução final, desenvolvida sob a direção de Barry e Patricio pelos hábeis arquitetos do Department of Exhibition Design and Production do museu, resultou numa síntese bem-sucedida das sugestões anteriores, tendo por expositores paredes, mesas, consolas, monitores e *iPads*. (Figura 4) Algumas fotografias ampliadas eram películas aplicadas à parede, às vezes em painéis de grande dimensão, que chamamos coloquialmente de papel de parede. Os desenhos se expuseram emoldurados, caso as especificações de empréstimo requeressem, ou chapados entre uma superfície opaca imantada em pontos e uma placa de acrílico. As maquetes seccionais, na escala 1:50, se pintaram de cinza chumbo; as de situação, em 1:200, se deixaram na madeira clara.

No foyer, foi num prisma pentagonal que se afixou a *Ecuación del Desarrollo*, ao lado da maquete em bronze do projeto da Cidade do Tietê (1980) de Paulo Mendes da Rocha, cujo propósito era ligar São Paulo ao Prata. (Figura 5) Como alegorias em escola de samba, os dois documentos falavam de desenvolvimento e urbanização, de desbravamento de território e esforço tecnológico. A inclinação da caixa pentagonal apontava para a passarela de entrada entre os vazios do foyer, ressaltando a ponta correspondente à Patagônia no mapa da América do Sul desenhado no chão que se estendia pela Sala do Prelúdio (tratando de uma região em movimento), e terminava na Sala das Cidades Universitárias.

A distinção entre essas duas salas se acentuou com a cor das paredes, pretas na primeira e brancas na segunda. A linearidade dos percursos se manteve. A defasagem entre as divisórias da Sala das Cidades Universitárias e a Sala de Brasília igualmente branca definia uma diagonal com o vão entre as duas galerias; as salas apareciam como dois L imbricados. Os montantes aparentes deixavam entrever a Saleta das Casas de Arquitetos, pintada de amarelo, acessível pela galeria maior.

O Prelúdio evocava as visitas de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright à América do Sul, a Arquitetura Técnica de Juan O’Gorman no México, um hospital uruguaio, a exposição da Casa Modernista de Warchavchik e a conversão de Lucio Costa, o sucesso dos pavilhões latino-americanos na Feira Mundial de Nova York de 1939, *Brazil Builds* (com a maquete do Ministério da Educação em destaque), propostas vanguardistas de Gavazzo e do argentino Amancio Williams, jardins de Luis Barragán e Roberto Burle Marx, *Latin American Architecture since 1945*, e Bienais de Arquitetura de São Paulo no Parque do Ibirapuera. Como foco, Barry concebeu a ideia de sete filmes eventualmente sincronizados mostrando o processo de modernização no entre guerras em sete cidades (Buenos Aires, Montevidéu, São Paulo, Rio de Janeiro, Caracas, Havana, México- resquício de uma primeira ideia de organização da exposição por cidades), projetados em monitores suspensos do teto e dispostos em arco. (Figura 6)



Figure 6. Exhibition entrance. Drawing of Latin America on the floor. Source: Thomas Griesel/The Museum of Modern Art Archives, photography (2015).

O extremo mexicano do mapa da América Latina desenhado no chão adentrava a Sala das Cidades Universitárias, México e Caracas, os campi da Universidad Autónoma de México e da Universidad Central de Venezuela, ressaltando-se a apresentação por primeira vez do anteprojeto de Teodoro González de León (1940). Na Sala de Brasília, destacava-se o relatório de concurso de Lucio Costa (1957), acompanhado de lâminas dos projetos de Vilanova Artigas e Rino Levi. Completando as referências aos mestres precursores, tinha foto de Lucio com Mies van der Rohe sorridente examinando maquete de superquadras. Analisando o Plano Piloto como implantado na inauguração, croquis de aula de Villanueva aludia às trocas entre a Hispano-América e a arquitetura famosa no exterior desde *Brazil Builds*. Tinha mais: plantas das ferragens da laje apoiando as cúpulas do congresso, fotos clássicas da construção das cúpulas por Marcel Gautherot, e maquete de época do Instituto Central de Ciências da UnB (1963-71) construído com elementos pré-fabricados. Assim como maquete do setor monumental já com os anexos dos ministérios. Junto às fotos novas dos palácios por Finotti e a vídeo-montagem de Forsythe, se insinuava uma noção da cidade como artefato em evolução. O vão com a galeria maior emoldurava num lado a foto imensa do Eixo Monumental e no outro a maquete antiga do MASP (1957-68) de Lina Bo Bardi. (Figura 7)

A galeria maior se dividiu em três salas. A primeira era um salão que tinha acesso pela Sala de Brasília



Figure 7. Sala de Brasília. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).

e dava acesso à Saleta das Casas de Arquitetos, tendo por limite maior, ao fundo, a Parede da Habitação proposta antes. Considerando que as Salas das Cidades Universitárias e a de Brasília se poderiam dizer Salas do Desenvolvimento, batizei-o a *posteriori* de Salão do Desenvolvimento. Ele ficava separado, ao longo de tramo transversal extremo à esquerda, do Corredor da Exportação e da Sala da Utopia, de onde se saía para o foyer. A circulação era linear entre o salão, o corredor e a sala, e duas das paredes entre a sala e o salão se estendiam até o teto. A Parede de Habitação era pintada de amarelo, como a Saleta das Casas de Arquiteto. As paredes do salão eram brancas, como a Sala das Cidades Universitárias e a Sala de Brasília.

Temática e cronologia organizavam a setorização do Salão. Como sugería uma linha do tempo disposta no alto ao longo da Parede de Habitação, à direita de quem entrava na galeria estavam em

regra as realizações mais antigas, e à esquerda - próximas da saída - as mais novas. Num primeiro lançamento, a parede oposta entre as galerias recebeu lugares de trabalho, e a faixa intermediária se destinou a realizações envolvendo o cultivo do corpo e do espírito e a circulação urbana, para usar o jargão do CIAM.

Na sequência, o limite lateral à direita ficou definitivamente vinculado ao Parque do Flamengo do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx (1962-65), incluindo autopistas urbanas, passarelas pedestres e edificações, o MAM-Rio de Reidy assim como as duas contribuições de Lucio, as rampas do Outeiro da Glória (1960-69) e o Monumento a Estácio de Sá (1969-73). O trecho adjacente da parede entre galerias se destinou a projetos em Valparaíso, a proposta da Escuela de Arquitectura da Universidade Católica local para a Avenida del Mar (1969) e a de Francisco Mendes Labbé para o concurso da Escuela Naval (1956-57) em um promontório açoitado pelos ventos. O limite lateral à esquerda recebeu o SESC-Pompéia, afinal uma espécie de parque de bolso coberto com espaços importantes ao ar livre. Reforçando a correspondência entre um limite e outro, divisória perpendicular trazia desenhos da Estação de Transbordos da Lapa (1979-82) em Salvador, de João “Lelé” Figueiras Lima.

Dada a destinação do trecho extremo da parede entre galerias, os documentos de lugares de trabalho deslizaram ao longo dessa parede e

avançaram pelas divisórias com a Sala da Utopia. Os vãos com a Sala de Brasília e a Saleta das Casas de Arquitetos definiam três trechos, um destinado a edifícios de uso misto no centro urbano ocupando quarteirão inteiro ou constituindo recheio de quarteirão perimetral, os outros recebendo edifícios de escritórios. À direita do vão com a Sala de Brasília, o edifício do Jockey Club Brasileiro (1956-72) flanqueia o Centro Cultural San Martin (1960-70) em Buenos Aires de Mario Roberto Álvarez; naquele Lucio atualizou o quarteirão perimetral com edifícios de escritórios e sede social do clube rodeando garagem de onze andares, tampada por equipamento recreativo e terraços. FIG.11. Precedido por imagens do Helicóide da Rocha Tarpeya (1956-61) em Caracas, de Neuberger, Bornhost e Gutiérrez, outro empreendimento de uso múltiplo constituindo edifício quarteirão, e pelo Mercado de la Merced (1957) na Cidade do México de Enrique del Moral, o estudo para o edifício de escritórios Jaysour (1961-64) na Cidade do México de Augusto H. Álvarez é o destaque no trecho entre os dois vãos, com corte que remete às colunas do Palácio da Alvorada. Logo à direita se dispunham as imagens e maquete de época de vários projetos enviados ao concurso Peugeot (1961), incluindo prismas torcidos estranhamente proféticos dos edifícios icônicos do século XXI. A quina interna com a divisória da Sala da Utopia recebia a maquete seccional do Edifício Celanese (1966-68) do mexicano Ricardo Legorreta, estrutura híbrida de lajes suspensas assegurando o enorme

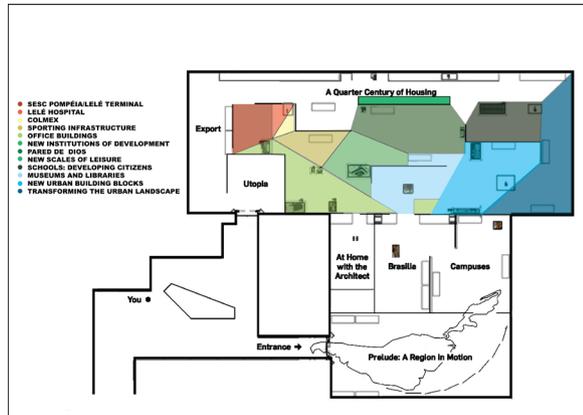


Figura 8. Plano da exposição *Latin America in Construction* com zoneamento de cores. Carlos Eduardo Comas. Fonte: arquivo do autor, desenho digital (2015).



Figura 9. Estudo das elevações das paredes da exposição. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, desenho digital (2015).

balanço sobre o piso térreo. Na quina seguinte, externa, ficava a maquete seccional da sede da Corporación Venezolana Guayana (1967-68), em Ciudad Guayana, de Jesus Tenreiro-Dengwitz, pirâmide escalonada em aço e tijolo proposta como arquitetura tropical. Entre as duas maquetes novas se expunham documentos de edifícios de escritórios na Colômbia, México e Argentina, entre eles o Sena de German Samper (1958-60), o Conurban (1969-73), de Ernesto Katzenstein, e o Las Palmas (1975) de Juan Sordo Madaleno; as maquetes originais dos Seguros Orinoco (1971) e do Banco Metropolitano (1976), em Caracas, de José Miguel Galia se soltavam à frente.

As divisórias internas no Salão do Desenvolvimento se fixaram à volta da claraboia constituindo esquadros, reiterando a ênfase nas vistas em diagonal e permitindo múltiplos circuitos que recuperavam a aleatoriedade de percursos proposta por Pancho. Uma quase-simetria disfarçada e correspondências temáticas organizavam sua setorização, resultando em corredores com bolsões e espaços virtuais de limites esconsos. (Figuras 8 e 9)

Em frente do Parque do Flamengo ficou o Hotel Humboldt (1956) em Caracas, de Tomás Sanabria, no cume de cerro, com o funicular San José e suas estações implantados simultaneamente. Ao lado do Parque, as calçadas de Copacabana (1970) de Burtle Marx vizinhavam com a Praça do Cigarro (1956) de Barragán, atração de seu loteamento residencial Jardines del Pedregal (1945),

já na Parede da Habitação. No bolsão entre essa parede e a do Parque, as atrações eram a maquete seccional da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (1961-69) de Vilanova Artigas e a maquete de implantação da Escuela Nacional de Ballet (1961-65) em Havana de Vittorio Garatti, âncoras do setor de escolas, com documentação gráfica e fotográfica desses e outros projetos nas paredes adjacentes. (Figura 10) Na contrapartida do lado oposto do Salão, à esquerda, estava o Colégio de México (1976), de Teodoro González de León e Abram Zabludovsky, junto ao Hospital de Doenças do Aparelho Locomotor (1976), em Brasília, de Lelé como a Estação de Transbordos vizinha.



Figure 10. Vista da sala "Latino América em Desenvolvimento" com o modelo FAU-USP no primeiro plano à esquerda e a parede sobre "Habitação" à direita. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).

Ao lado das escolas, o ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958-61) de Paulo Mendes da Rocha exemplificava as "novas escalas de lazer", e encavava o centro da Parede de Habitação. Sua con-



Figure 11. Vista da sala “Latino América em Desenvolvimento” com o modelo do MASP no primeiro plano. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).’



Figura 12. Maquete do columbário do Cemeterio del Norte em primeiro plano. Edifícios de escritórios à esquerda. No centro, na parede de trás, trecho de SESC Pompeia. Concurso PREVI à direita. Fonte: Laura Krebs, fotografia (2015).

trapartida ficava mais à esquerda no lado oposto. Batizada como Sporting infrastructure, continha o Estádio Olímpico de Cartagena (1956) de Samper, o Palácio de Esportes (1968) de Felix Candela, e a maquete original do Estádio de Mendoza (1976) de MSGSSV- Manteola, Sanchez Gomez, Santos, Solsona, Viñoly. (Figura 11) Vizinho ao ginásio, à direita do centro da Parede da Habitação, ficava o bolsão destinado ao Projeto Previ, com material cedido por Peter Land, organizador do concurso, em correspondência com o espaço dedicado ao Concurso Peugeot mais abaixo.

O miolo, sob a clarabóia, correlacionava religião e instituições para o desenvolvimento. (Figura 12) Num dos extremos da que chamamos informalmente de Parede de Deus, paralela à Parede de Habitação, destaque para a Igreja do Cristo Operário (1958-60) de Eladio Dieste, da qual se expõem pranchas de cálculo e maquete original de estudo de forças. Em frente ficava a maquete de situação do Urnário (columbário) do Cemitério do Norte (1960-62) de Nelson Bayardo, surpreendente prefiguração de temas do brutalismo paulista. No outro extremo, na parede perpendicular, a maquete seccional da Capela do Mosteiro Beneditino de Los Domínicos (1963-64) em Santiago de Chile, dos Padres Martin Correa e Gabriel Guarda. Ao lado da igreja chilena ficava a maquete nova do Banco de Londres (1959-66), Mammon ao lado de Deus. Contraposta à essa maquete, à esquerda, e igualmente visível desde o vão de entrada da galeria, surgia a maquete

seccional da CEPAL (1960-66) de Emilio Duhart. Berço do discurso desenvolvimentista, tinha documentação gráfica na parede oposta à Parede de Deus, com dobra junto à maquete. De novo recorrendo à alegoria, o equipamento cultural vinha flanqueado pela agência intergovernamental e pela banca privada.

O trecho extremo direito dessa parede mostrava a Biblioteca Luis Angel Arango (1956-59) em Bogotá, de Esguerra Saézn Urdaneta & Suarez, que integrava o setor à frente de quem entrava na galeria desde a Sala de Brasília, chamado simplesmente de “Museus e bibliotecas.” A maquete do MASP já mencionada era âncora, de novo o equipamento cultural entre a agência intergovernamental e a banca privada. No verso daquela parede e sua dobra se incluem vídeo mostrando a inauguração do museu paulista por Elizabeth II, e um pioneiro desenho de computador da Biblioteca Nacional Argentina construída, de Clorindo Testa, além de desenhos do Museu de Antropologia (1964) Mexicana de Pedro Ramírez Vázquez. Desgarrada, no lado direito do vão de entrada da galeria se afixava a maquete original do projeto de concurso de MSGSSV para a mesma Biblioteca Nacional. Recheando lote de esquina de quarteirão perimetral de uso financeiro, o Banco de Londres tinha a documentação gráfica paralela à dos edifícios quarteirão ou recheio de quarteirão de uso misto no centro urbano; uma maquete de situação aparecia de permeio, a do Centro Administrativo de Santa Rosa (1955-63) do mesmo



Figura 13. Concurso da PREVI e parede da “Habitação”. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).

Testa, notável pela integração entre estrutura e ductos de serviço.

A Saleta das Casas de Arquitetos tinha papel de parede ao fundo, mostrando a casa de Henry Klumb em Puerto Rico, o pátio em frente com cadeiras BKF. Um estrado acolhia uma BKF real e a Puzzle Chair desmontável do chileno Juan Inacio Baixas. Algumas cadeiras Paulistano, de Paulo Mendes da Rocha, para uso do público, mobiliavam a Saleta. Amarela como a Saleta, a Parede de Habitação era o limite de um corredor que se alargava para abrigar o Projeto Previ. (Figura 13) Junto ao teto se dispuseram imagens de projetos paradigmáticos: o Conjunto Habitacional 23 de Enero (1955-57) de Villanueva e a equipe do Banco Obrero; o COPAN (1952-66) de Niemeyer; La Habana del Este Housing (1959-61) de Hugo d’Acosta e equipe; o Conjunto Habitacional Tlatelolco (1960-64) de Mario Pani; o Conjunto Residencial San Felipe (1962-69) em Lima, de Enrique Ciriani, Mario Bernuy, Jacques Crousse, Oswaldo Nunez, Luis Vázquez, Nikita Smirnoff; o Conjunto Habitacional Rioja (1969) em Buenos Aires de MSGSSV; o Bulevar Artigas Housing Complex (1971-74) em Montevidéu de Ramiro Bascans, Tomás Sprechmann, Héctor Viglicca, Arturo Villaamil; o Parque Central Housing Complex (c. 1971) em Caracas de Daniel Fernández-Shaw e Enrique Siso. Abaixo, uma linha do tempo registrava os principais acontecimentos políticos do período na região. Da altura dos olhos para baixo, o vi-

sitante encontrava mais material sobre os projetos mencionados e outros projetos relevantes. Assim, Barragán estava representado por seus projetos imobiliários: Jardines del Pedregal, Las Arboledas (1957-61), Ciudad Satélite (1957). Em Montevidéu, o Edifício Panamericano (1958-64), de Raul Sichero. De Caracas vinham o Edifício Palic (1956) de Federico Guillermo Beckon e o Edifício Altolar (1965) de Jimmy Alcock, em tijolo e concreto. A pele de tijolo à vista distinguia o trio de casas Calderon, Wilkie e Santos (1963) de Fernando Martínez Sanabria, assim como os apartamentos El Polo (1959-62), o conjunto habitacional de San Cristobal (1963) para a Fundación Cristiana e as Torres do Parque (1964-70) de Rogelio Salmona, as últimas ganhando maquete de implantação na metade da parede. O Chile comparecia com o Conjunto Habitacional Salar del Carmen (1960) em Antofagasta, de Mario Rodríguez de Arce; Diego Portales (1955-68) em Santiago, de Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro, e o Edifício Plaza de Armas (1955) de Sergio Larrain. Do Brasil, além do COPAN, fotografias do Conjunto Residencial da Gávea (1952-57) de Reidy. Num monitor central, vídeo registrando o discurso de Jacqueline Kennedy em espanhol quando do lançamento da Aliança para o Progresso (1961).

Independentemente da renda da população alvo dos empreendimentos lembrados na metade direita da Parede de Habitação, a abordagem era em princípio totalizadora, e na medida do pos-

sível, visava a completude, com a separação marcada entre a moradia e seus complementos correspondendo a fontes de financiamento separadas, e nem sempre igualmente efetivas. Na metade esquerda, na direção da saída, a exemplificação registra o aparecimento do incrementalismo como alternativa, frequentemente implicando o aperfeiçoamento de técnicas de construção tradicionais, e a valorização de soluções de baixa altura e alta densidade utilizando padrões tradicionais de subdivisão territorial. O projeto pioneiro é La Fragua (1958-61) do colombiano Samper, autoconstrução dirigida com esforço próprio e ajuda mútua. O Módulo de Habitação em Amianto (1964-68) de Hugo d'Acosta e Mercedes Alvarez, o Multiflex housing system (1965-70) de Fernando Salinas mostravam o interesse cubano em alternativas aos sistemas pesados de pré-fabricação e a Experimental sliding framework (1967) de Antonio Quintana

Taipa, em Cajueiro Seco, distrito de Recife (1963), de Acacio Gil Borsoi, era tão notável pela pré-fabricação dos painéis de barro armado quanto pela trama xadrez. Experiência pioneira de requalificação de favela pela modificação de seu sistema viário com permanência e participação dos moradores no redesenho de suas moradias, foi Brás de Pina (1969), Rio de Janeiro, dirigida por Carlos Nelson Ferreira dos Santos; o material exposto incluía plantas de casas desenhadas pelos próprios moradores. O projeto para o concurso de requalificação da área de Alagados

(1973), em Salvador da Bahia, de Mauricio Roberto e Associados, marcava a oficialização no Brasil do incrementalismo como política pública alternativa. Ao lado, o projeto de Lina Bo Bardi para realocação da comunidade operária sergipana de Capumirim (1975), por causa das inundações planejadas para construção de barragens hidroelétricas no rio São Francisco.

A separação do Corredor de Exportação se acentuava pela sua posição e a configuração retangular retomando a linearidade do percurso. Numa parede se colocaram os Pavilhões em certame internacionais, como os do Brasil na XIII Trienal de Milão (1964), de Lucio Costa, e na Feira Mundial em Osaka (1970), de Paulo Mendes da Rocha; o do México na XIV Trienal (1968), de Eduardo Terrazas; na Expo 1967 em Montreal, o da Venezuela, de Villanueva, e o de Cuba, de Vittorio Garatti. Na parede em frente destacavam-se o Colégio Paraguay-Brasil (1962-66) em Assunção, de Reidy, o Parque del Este (1956-61) em Caracas, de Burle Marx. Um monitor passava vídeos mostrando as Aula Casa Rural pré-fabricada mexicana (1958) de Pedro Ramírez Vázquez, vendida para dezessete países, incluindo Itália e Iugoslávia na Turquia. Numa quina externa, a maquete de época do Partido Comunista Francês (1965-80), de Oscar Niemeyer, participava ao mesmo tempo do Corredor da Exportação e da Sala da Utopia- ou Distopia. Pintada de preto, como o Prelúdio, incluía L'Unitor (1981), do uruguaio



Figura 14. Maquete do projeto do edifício do Partido Comunista Francês, entre o corredor e a sala da “Utopia”. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).



Figura 15. A caixa com fotos do projeto #ArchiMoMA no Instagram. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, fotografia (2015).

Justino Serralta, o Cemitério da Cidade Aberta (1976), de Juan Inacio Baixas, os Transformadores de Cuerpos (1966) dos argentinos Marta Minujin e Mario Gandelsonas, e as fotocollagens inquietantes de Jorge Rigamonti, com ar de ficção científica, como Caracas Transfer Node 2 (1966-76). O tom era sombrio, noturno, como no Prelúdio, mas enquanto este apontava para o amanhecer com os seus sete monitores, a Sala da Utopia sugeria fim de festa. (Figura 14) De volta ao foyer, porém, as paredes terracota enquadravam, no volume triangular, a exposição mutável de milhares de fotos atuais de alguns dos edifícios em exposição, fruto de acordo entre a Instagram e o MoMA, ideia de Barry, consumado *showman*. (Figura 15)

O catálogo complementou a exposição, elaborado durante 2014 para poder ser lançado na inauguração. Compreende quatro partes. Um ensaio fotográfico de Finotti precede três longos ensaios panorâmicos dos curadores, abordando todo o período. Em “Learning from Latin America”, Barry situa nossa exposição no contexto das exposições do MoMA sobre a região. Em “Architecture for Progress”, Pancho considera a produção arquitetônica do período à luz das distintas posições políticas possíveis. Em “The poetics of development. Notes on two Brazilian schools”, eu falo das contribuições brasileiras ao desenvolvimento do sistema formal da arquitetura moderna no período, e das relações nesse sentido entre São Paulo, Rio e

Brasília. Diferente da exposição, onde a organização do material não é geográfica, e ambicionando converter-se em obra de referência, a seção seguinte do catálogo divide-se por países, reproduzindo documentos de época junto a pequenos históricos de mesmo tamanho, encomendados a estudiosos reconhecidos de cada país. Note-se que os edifícios citados em texto e/ou imagem nos ensaios e nos históricos não coincidem necessariamente com aqueles presentes na exposição. O catálogo se remata com um ensaio sobre a bibliografia em inglês sobre a arquitetura moderna na América Latina por Patricio, seguido de pequenos textos comentando a bibliografia específica por país acompanhada de uma seleção de vinte títulos básicos igualmente por país. A bibliografia expandida e uma antologia de textos traduzidos para o inglês de arquitetos latino-americanos ficaram em projeto. A exposição foi acolhida positivamente por jornais e periódicos como The Guardian, The New York Times, The Los Angeles Times, Architectural Record, The Architectural Review, Summa+, Arquine, The Wall Street Journal, Domus, Cuban Art News, the Architect Magazine, JSAH e JAE, e o catálogo recebeu o Philip Johnson Award 2017 da SAH para o melhor catálogo de exposição do biênio 2015-2017.



A colmeia radical: experimentos em habitação social e urbanismo na América Latina

Marilys Nepomechie* e Eric Goldemberg**

Tradução: Fernando G. Vázquez Ramos

*Decano adjunto, Arquiteta e Professora da Universidade Internacional da Flórida. Seus projetos profissionais e acadêmicos foram homenageados com mais de 40 prêmios de design e pesquisa, exibição e publicação nacional e internacional. Marilyns é membra da CINTAS em Arquitetura e co-curadora das exposições Miami | La Habana: Magic City | Novia del Mar; MIAMI 2100: Envisioning Second Second Resiliente; La Habana Moderna 1902-1959; e The Radical HIVE: Social Housing + Urbanism in Latin America. É autora do livro Building Paradise: An Architectural Guide to the Magic City e editora da Bienal

Miami + Beach 2001-2005: A retrospective.

**Co-fundador da MONAD Studio, é professor associado na Florida International University, em Miami. Eric é o autor do livro Pulsation in Architecture. Suas obras foram publicadas no The New York Times, BBC, The Guardian, Le Monde, Forbes Magazine e Architectural Record. Também trabalhou para: FOX News, CNBC, The Discovery Channel e National Geographic. Participou de exposições no Museu de Arte Moderna em Nova York (MoMA), no Centro de Arte Contemporânea P.S.1 e no Museu Judeu da Flórida - FIU entre outros.

Resumo

Este ensaio descreve e comenta o processo de pesquisa e organização de uma exposição focada na habitação social na América Latina, especialmente durante o século XX, intitulada “The Radical Hive: Twentieth Century Experiments in Social Housing and Urbanism in Latin America” (“A colmeia radical: experiências do século XX na habitação social e urbanismo na América Latina”). A exposição foi montada na primavera de 2016 (janeiro a maio) no Miami Center for Architecture + Design, em Miami, Flórida. Posteriormente, um simpósio homônimo realizado na Universidade Internacional da Flórida, Miami Beach Urban Studios, reuniu especialistas internacionais, além de acadêmicos e curadores, de modo a realizar uma reunião pautada por uma discussão animada sobre o tema da habitação social.

Palavras chave: Exposições de arquitetura. Arquitetura latino-americana. Habitação de interesse social.

Introdução

O projeto efetivo e a produção de habitação de interesse social representam um dos desafios mais importantes que a nossa sociedade enfrenta atualmente. Provavelmente, o tema é o “elefante na sala” das profissões que se dedicam ao projeto: insuficientemente reconhecido, o assunto propõe uma dimensão profunda da arquitetura, enquadrando sua importância como um agente e um motor sociocultural. Enquanto as recentes gerações de arquitetos se desviaram deste programa crítico e de suas experiências, as atuais pressões socioeconômicas, ambientais, políticas e urbanas conspiraram para trazê-lo novamente ao centro da atenção disciplinar. Sendo recentemente avaliada em conjunto com a incrementada capacidade da profissão para repensar a habitação no contexto de um arsenal tecnológico e de material aprimorado, o tema da habitação de interesse social tem sido reformulado como objeto de relevância acadêmica e profissional nos campos da arquitetura e urbanismo.

“The Radical Hive¹: Twentieth Century Experiments in Social Housing and Urbanism in Latin America” (A colmeia radical: experimentos do século XX em habitação social e urbanismo na América Latina) (Figura 1) foi uma exposição estruturada na primavera de 2016 (janeiro a maio) no Miami Center for Architecture + Design, em Miami, Flórida. Foi organizada, precisamente, com o objetivo de convocar e promover uma discussão crítica sobre habitações de interesse social, que, social e economicamente, são acessíveis a um público amplo. Entre os seus membros, destacam-se a comunidade local, as profissões de projeto e planejamento, as indústrias de desenvolvimento e construção imobiliária, políticos eleitos e especialistas em políticas públicas, financiadores, advogados e, obviamente, colegas acadêmicos e estudantes, cujos ensinamentos irão delimitar as condições de necessidade que definem o tema.

1. Usaremos o termo “The Radical HIVE”, sem tradução, para nos referir à exposição. A tradução “A colmeia radical” nos pareceu menos adequada para usar no decorrer do texto.



Figura 1. Vista geral. Dia da inauguração da exposição. Fonte: Eric Goldemberg, fotógrafo.

Ao longo de quatro meses, em uma localização privilegiada no centro da cidade de Miami, a habitação de interesse social chamou a atenção de um público acadêmico, profissional e leigo. Em uma cidade com evidentes e reconhecidas disparidades de renda e escassez de habitação à preços acessíveis, o nível de conscientização resultante serviu como um lembrete do poder das exposições arquitetônicas para visualizar realidades alternativas e, nesse processo, sugerir estratégias com potencial de fazer nossas cidades passarem a ser entendidas enquanto uma totalidade.

Habitação de interesse social na América Latina: um legado do pós-guerra

“The Radical Hive” e a programação concomitante se centraram em projetos paradigmáticos de habitação urbana realizados na América Latina desde meados do século XX até a atualidade. As correspondentes linhagens europeias e asiá-

ticas, das quais esses projetos surgiram através dos legados do pós-guerra, entre outros, o Team X e sua crítica ao CIAM, focalizaram os esforços de pesquisa, análise e documentação incorporados à exposição. Através de representações bidimensionais e tridimensionais, acompanhadas de uma ampla gama de maquetes, a exposição destacou múltiplas facetas dos processos que, no período tratado, produziram terreno fértil à experimentação. Entre estes, cita-se o trabalho do primeiro Archigram, os Metabolistas japoneses, o trabalho de Alison e Peter Smithson, de John Habraken e da SAR, de Moshe Safdie, entre muitos outros, e cada um atuando em ressonância com o trabalho de Le Corbusier na Unité de Habitation.

O foco, posteriormente, voltou-se para os desafios e oportunidades históricas e atuais, inerentes ao projeto, construção e entrega de habitação urbana acessível, social e economicamente viável, nas Américas. Na Argentina, no Brasil e em muitos outros países latino-americanos, identificaram-se desenvolvimentos notáveis em relação aos produzidos na Europa do pós-guerra. Não obstante as suas raízes, claramente rastreáveis, os exemplos latino-americanos foram relevantes por sua capacidade de expandirem as propostas desenvolvidas por esses precedentes. Através da incorporação de particularidades da cultura local, esses projetos articularam efetivamente a intenção de forjar uma identidade poderosa e única à América do Sul.

Em relação à prática contemporânea, a implicação do número substancial de projetos de planejamento urbano e habitação de interesse social produzidos na América Latina durante esse período implicou o estabelecimento de legados discerníveis que impactaram o urbanismo, o acesso – social e econômico – à moradia, os sistemas e processos de fabricação, os sistemas de construção e montagem, as práticas de construção e desenvolvimento incrementais e participativas; as estratégias de flexibilização social e planejamento comunitário, e, em suma, a sustentabilidade social, econômica e ambiental que os arquitetos contemporâneos devem abordar na criação de um ambiente construído de forma equitativa.

Reexaminando os componentes da habitação

Uma linha paralela de investigação e análise centrou-se na história da inovação tecnológica na produção de habitação de interesse social. Os avanços em processos de construção e sistemas de montagem têm sido alavancados de forma a facilitar a eficiência, a velocidade e as economias de escala. Os pesquisadores envolvidos documentaram e analisaram a evolução das estratégias de entrega em grande escala, que se estendem desde o início do século XX até o presente momento.

A produção de um número considerável de unidades residenciais envolve a necessidade de sistemas múltiplos e conjuntos de operações projetadas para enfrentar os desafios da repetição e variação

na busca da eficiência, economia, identidade, caráter, e, finalmente, a durabilidade e habitabilidade. Uma parte importante do trabalho dos pesquisadores e organizadores da exposição foi alavancada por processos avançados de modelagem em 3D, além da fabricação digital para replicar vários dos componentes de construção empregados nos projetos em questão, avaliando elementos de produção em série, modularidade e adaptação rítmica. O trabalho desenvolvido nessas atividades de produção, combinadas às estratégias de pesquisa e criação, permitiu uma compreensão polivalente das questões sociais, econômicas, ambientais e urbanas envolvidas no desenvolvimento de projetos de moradia multifamiliar.

Temas, Estratégias e Táticas:

“The Radical Hive” privilegiou a documentação, análise e representação de uma gama específica de temas, diretrizes de projeto operacional e estratégias de construção. Entre elas, pode-se citar as propostas urbanas e de infraestrutura, inclusive as programáticas, espaciais, veiculares, pedestres, ambientais e sociais. Outros temas críticos incluídos foram: abordagens e desafios, metas e táticas para agregação de unidades residenciais, organização operacional, orientação (geográfica) e habitabilidade. Esses temas foram colocados em relação à: escala e identidade do projeto; aos processos de construção e inovação no uso de materiais, montagem e na (pré) fabricação; os respectivos papéis - adequados

e/ou participativos - do arquiteto, do construtor profissional e do proprietário, do usuário final, do residente, sempre direcionado na perspectiva do projeto e de sua construção. Foram também abordados os problemas relacionados à viabilidade de empregar concursos de projeto, como os instrumentos de realização dos encargos; a compreensão dos projetos como laboratórios para a “experimentação” arquitetônica/tecnológica, metodológica, econômica e social; e, finalmente, a avaliação pós-ocupação dos projetos através das experiências vividas e registradas de seus residentes de longa data em todo o mundo.

Um Estudo de Caso: Projetos de habitação de interesse social: Estudio STAFF, Buenos Aires, Argentina

Na exposição “The Radical Hive”, foram apresentados projetos e obras de habitação de interesse social relacionadas às várias práticas seminais da arquitetura latino-americanas da segunda metade do século XX. Entre elas, o trabalho do Studio STAFF, que teve um impacto significativo no campo disciplinar desde o final da década de 1960 até meados de 1980, um período particularmente fértil à arquitetura latino-americana, objeto de uma pesquisa de 2015 realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York².

Fundado em 1964 por Teresa Bielus, Jorge Goldemberg e Olga Wainstein-Krasuk na Argentina, o Estudio STAFF optou por esse nome de maneira a

reforçar o primado da “equipe” em relação à contribuição de cada membro individual. Seu nome também refletiu a atitude do escritório no que diz respeito à compreensão do primado da cidade: a arquitetura foi entendida em seu verdadeiro significado, como uma forma de expressão dada através de temas e projetos urbanos abrangentes, que substituem episódios isolados e espetaculares da arquitetura. Desinteressados em projetar criações de objetos singulares, o escritório entendeu essas obras como oportunidades de concretização parcial de um grande tema urbano, ou como uma síntese de fenômenos urbanos complexos e intrincados. O Estudio STAFF definiu a tarefa do arquiteto como a integração de princípios sociológicos, antropológicos e neotecnológicos articulados através de sistemas de engenharia.

A produção profissional deste escritório concentrou-se em projetos de habitação de interesse social em larga escala, realizados no contexto do PEVE (Plano de Erradicação de Villas de Emergência), um programa financiado pelo Estado argentino baseado em concursos nacionais de arquitetura que reformulavam a habitação de interesse social para diversos locais em toda a Argentina, nos quais apenas existiam condições precárias de vida. Três projetos nos arredores de Buenos Aires caracterizam os resultados desse processo. Todos foram construídos na década de 1970, e permanecem em uso hoje. Os modelos e análises de dois projetos (Ciudadela e Soldati) foram incluídos na exposição:

2.Eric Goldemberg é filho dos fundadores do Estudio STAFF, Teresa Bielus e Jorge Goldemberg. É atualmente curador do acervo.



Figura 2. Vista geral. “Conjunto Habitacional Moron”. Fonte: acervo do Estudio STAFF².



Figura 3. Edifícios altos e baixos, com detalhes da circulação vertical. “Conjunto Habitacional Ciudadela I”. Fonte: acervo do Estudio STAFF.

3. Um vídeo com vista aérea do complexo pode ser visto no link: <https://www.facebook.com/alejandro.goldemberg/posts/10213055817504185?pnref=story>.

4. Um vídeo com vista aérea do complexo pode ser visto no link: <https://www.facebook.com/alejandro.goldemberg/posts/10213055817504185?pnref=story>.

“Conjunto Habitacional Moron” (concurso: 1970), localizado na parte ocidental da cidade de Buenos Aires, foi o resultado de um plano de financiamento do Estado para erradicação de favelas, sendo realizado através de concursos públicos de projeto. O complexo foi projetado para fornecer habitação social para 7.000 pessoas, e organizado através de uma série de estruturas de quatro andares de concreto armado, interligadas por escadas e pontes de concreto e aço de forma a enquadrar uma série de pátios comunitários. (Figura 2)

“Conjunto Habitacional Ciudadela I y II” (concurso: 1971) combinou a tipologia de edifícios de quatro níveis e grandes pátios, com torres de treze andares. Localizados na interseção dos edifícios baixos, as torres formam uma organização de “nós” que pontuam a montagem. O projeto incorporou o uso inovador de cores variadas e padrões gráficos complexos para fornecer variação e um senso de identidade ao sistema organizacional. Construído em duas etapas, entre 1973 e 1978, o complexo foi projetado para abrigar 17.000 habitantes. Ademais, ele também incluía escolas, um centro comercial e serviços comunitários que ocuparam espaços públicos no nível do solo. (Figura 3)

“Conjunto Habitacional Soldati” (concurso: 1972), o maior e o mais complexo dos projetos, foi idealizado para 17.800 habitantes e organizado por uma série de “nós” que combinam

edifícios lineares de três e quatro andares com torres residenciais de oito e dezesseis andares. Ao longo do projeto, pontes, escadas e terraços funcionam como conectores sociais e espaços comunitários. A disposição volumétrica brincalhona dos edifícios multicoloridos cria um perfil variado que é destinado a ecoar o horizonte de Buenos Aires e a contrariar a sensação de anonimato, que é típica dos grandes projetos de habitação de interesse social. (Figura 4)



Figura 4 Vista aérea. “Conjunto Habitacional Soldati”. Fonte: acervo do Estudio STAFF⁴.

Foram quatro estratégias urbanas que definiram o quadro teórico e formal do escritório, como evidenciado em seus projetos: densidade, complexidade, ambiguidade e sistematização. Evitando soluções monolíticas, top-down [estratégias hierarquizadas de cima para baixo], uma estratégia de densidade procurou alcançar riqueza de projeto em larga escala através da superposição de camadas sequenciais de dados sobre estru-

turas entrelaçadas, uma tentativa de contrariar a monotonia nascida da repetição infinita. O tema da densidade estava diretamente relacionado à complexidade e à teatralidade. Os arquitetos procuraram preservar a complexidade da cidade em seus projetos, desafiando definições normativas de tipologia com vistas a fornecer configurações autênticas à vida urbana. Interligado com essas estratégias, deu-se o desejo de alcançar uma ambiguidade multivalente. Através da implantação de múltiplos padrões de cores, em arranjos volumétricos ricos, o Estudio STAFF procurou recuperar o poder do prazer arquitetônico, que foi deixado de lado pelo Movimento Moderno. Essas estratégias foram integradas através de sistemas ordenados, concebidos para salvaguardar as aspirações e intenções complexas dos projetos, facilitando o ajuste às suas realidades práticas.

Os projetos da exposição

Os 30 projetos a seguir, listados em ordem alfabética, foram selecionados para, primeiramente, traçar as linhagens arquitetônicas europeias e asiáticas do pós-guerra das principais construções de habitação de interesse social do século XX e, depois, para seguir as estratégias de projeto e construção que emergiram desses trabalhos seminais, particularmente na América Latina. Os trabalhos selecionados foram mapeados, pesquisados, documentados e analisados no contexto dos temas em questão. Modelos analógicos e digitais foram criados para cada projeto, e os resul-

tados foram formatados, montados e exibidos no Miami Center for Architecture + Design [MCAD].

Barbican Estate, Bouca Housing Complex, Brazil Box House, Brazil 44, Carabanchel Social Housing, Casa Bloc, Casa Urbanization Canaveral, Conjunto Habitacional Ciudadela I y II, Corviale Social Housing, Conjunto Habitacional Soldati, Gavea, Habitat 67, Ivry de Sienne, La Fundación, Lafayette Park, Mirador, Nakagin Capsule Tower, Piedrabuena, PREVI Experimental Social Housing Projects, Robin Hood Gardens, Reidy, Unidad Vecinal Portales, Unidad Residencial Presidente Suarez, Unite d'Habitacion Berlin, Urban Think Tank Venezuela, Villa Nueva El Paraiso, Villa Verde, Walden 7.

Créditos do Simpósio e da Exposição:

Curadores e pesquisadores:

Marilys Nepomechie, Eric Goldemberg. Florida International University Department of Architecture. College of Communication, Architecture + The Arts, Miami, FL.

Equipe de pesquisa e de fabricação:

Mohammed Aljehani, James Allen, Tatiane Almeida, Andres Barros, Marco Campa, Christopher Centeno, David Ciambotti, Brandon Cummings, Jessica Dickinson, Jihan El Abadi, Carlos Fernandez, Sara Garaulet, Valentina Garibello, Richard Gomez, Alejandro Gutierrez, Kevin Hutchinson, Sonia Jaramillo, Apoorva Varum Kulkarni, Adan

Quesada Matute, Tara Mazloomi, Jorge Martinez, Branco Micic, Mark Miglionico, Manuel Menoya, Ricardo Miranda, Carolina Papale, Maria Pegue-ro, Alejandro Reyes, Marvin Rodriguez, Adriana Rojas, Fiorella Salamanca, Daniel Salazar, David Santana, J. Turner, Oscar Vanegas, Eduardo Vera, La Shai Waterman

Participantes convidados do Simpósio:

Umberto Bonomo, Pontificia Universidad Católica, Santiago, Chile; Alastair Gordon, Florida International University, Miami, EUA; Ana Paula Koury, Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, Brasil; Margi Nothard, Glavovic Studio, Ft. Lauderdale, EUA; Patricio del Real, Museum of Modern Art, New York, EUA.

Financiamento de projetos:

As fundações Cejas Family Foundation, Andrew W. Mellon Foundation e Wolfsonian-FIU, generosamente, financiaram a exposição e o simpósio. Contribuíram ainda com suporte adicional: The Miami Center for Architecture + Design, Florida International University School of Architecture e o Miami Beach Urban Studios.





Passeando pela Praça¹: Mies van der Rohe e James Stirling.

Exposição no Royal Institute of British Architects (RIBA), Galeria de Arquitetura, 66 Portland Place – de março a agosto de 2017. Curadoria de Marie Bak Mortensen (Chefe de Exposições) e Victoria Wilson (Curadora Assistente).

Victoria Wilson*

Tradução: Revistoteca Serviços de Tradução

Notas de Tradução e revisão: Fernando G. Vázquez Ramos

*Até recentemente, foi curadora assistente do Instituto Royal Institute of British Architects (RIBA), assim como dos Acervos de Arquivos e Desenhos. Foi co-curadora, junto de sua colega Marie Bak Mortensen (Chefe de Exposições) da exposição “Circling the Square: Mies van der Rohe and James Stirling”. Também atuou como co-curadora da Exposição “Estilo Palladiano: o bom, o ruim e o inesperado”, no RIBA, em 2015-2016. Atualmente, trabalha no Ramsbury Manor, em Wiltshire, Inglaterra, como Gerente de Acervos.

1.Nota do Tradutor. O título em inglês, “Circling the Square”, é realmente um jogo de palavras entre o termo círculo (Circling) e o termo quadrado (Square) que em inglês significa também praça, assim para qualquer tradução literal seria impossível manter esse sentido, razão pela qual optamos por um título diferente, ainda que dentro do espírito do texto que propõe um passeio histórico crítico pelos projetos da praça, desde Mies até Stirling. Mas, aos efeitos de manter o sentido original, no corpo do texto usaremos o título em inglês.

Resumo

Este artigo discute a recente exposição do RIBA, “Circling the Square: Mies van der Rohe and James Stirling”, a qual oferece uma análise renovada de dois projetos arquitetônicos icônicos propostos para o mesmo local na cidade de Londres: o projeto não realizado de Mies van der Rohe, a Mansion House Square, e o seu projeto sucessor, Number One Poultry, o qual foi construído, sendo projetado por James Stirling, e ambos comissionados pelo desenvolvedor e patrocinador arquitetônico Lord Peter Palumbo, o que representa uma oportunidade única para estabelecer comparações entre os métodos de design e as soluções de dois dos mais conceituados arquitetos do século XX. A história do planejamento desses dois projetos abrange mais de cinco décadas, de 1960 até 1990, proporcionando uma visão fascinante de um período de transição complexo na história da arquitetura britânica, que viu a sucessiva ascensão e queda do modernismo e pós-modernismo e o posterior crescimento de um influente movimento de conservação. Destinado a substituir um bloco eclético de edifícios vitorianos, ambos os projetos foram rejeitados por grupos patrimoniais e submetidos a consultas públicas de grande importância que visavam decidir o destino deles. O debate sobre o valor do patrimônio arquitetônico da Grã-Bretanha no final do século XX continua até a atualidade, com a recente e controversa listagem do Number One Poultry.

Introdução

“**C**ircling the Square” é a história de um local notável no coração da cidade histórica de Londres, que esteve em primeiro plano no debate arquitetônico na Grã-Bretanha há mais de cinquenta anos. No início da década de 1960, Peter (mais tarde Lord) Palumbo se aproximou de Mies van der Rohe a fim de projetar um novo ícone para o primeiro distrito financeiro de Londres, perto do Bank of England e em frente à residência do Prefeito, na Mansion House. O que se seguiu foi uma batalha de planejamento de trinta anos, inicialmente para garantir a permissão para a torre clássica-modernista de Mies somada à proposta da praça, e, mais tarde, depois que esse projeto foi finalmente recusado em 1985, a sua substituição pelo Number One Poultry, projetado por esse exuberante arquiteto da geração pós-moderna, James Stirling. Os ataques contra ambos os projetos foram ferozes, com campanhas altamente organizadas por um consórcio de grupos patrimoniais que tentavam salvar da demolição o bloco de

edifícios de escritórios vitorianos que estavam no local, além do clima instável do gosto arquitetônico na Grã-Bretanha no final do século XX.

A exposição (Figuras 1 e 2) surgiu graças à generosidade de Lord Palumbo, que abriu seu arquivo pessoal sobre a Mansion House Square aos curadores do RIBA em 2015. Lord Palumbo já havia doado um material relacionado ao inquérito público da Mansion House Square ao RIBA na década de 1980, bem como aos historiadores de arquitetura Robert Thorne e Gavin Stamp, representando a oposição. Inicialmente, nossa intenção era curar uma exposição focada na proposta não realizada de Mies, convidando à comparação com a controvérsia atual sobre o impacto dos edifícios altos nas ruas e na linha do horizonte de Londres. No entanto, no verão de 2016 surgiu a emocionante descoberta de que os desenhos originais do Number One Poultry não haviam acabado no Centro Canadense de Arquitetura (Canadian Centre of Ar-



Figura 1. Exposição Transitando pela Praça. Fonte: Francis Ware, Coleções RIBA.



Figura 2. Exposição Transitando pela Praça. Fonte: Francis Ware, Coleções RIBA.

chitecture) junto do resto dos arquivos de Stirling, como imaginávamos, mas ainda estavam em Londres, aos cuidados do arquiteto do projeto do edifício, Laurence Bain. Com a ajuda do conhecimento ímpar do Sr. Bain sobre o projeto e o arquivo, foi possível incluir uma amostra fascinante do material de design e de desenvolvimento do escritório de Stirling, revelando como o Number One Poultry foi moldado desde o início a partir de um olhar atento e consciência aguda sobre o projeto de Mies e os motivos de ele ter falhado com os planejadores.

Nós fomos apresentados a uma oportunidade rara e irresistível de comparar lado a lado as soluções de design de dois arquitetos altamente renomados apresentados no mesmo local, ao mesmo cliente e orçamento - arquitetos que, se julgados pela aparência de seus edifícios sozinhos, não poderiam ser tão diferentes. Mas nós não quisemos usar a exposição para proclamar qual é a escolha “melhor” ou “mais apropriada” para a construção em uma localização tão prestigiada, cercada por ícones de épocas passadas por todos os lados – Igreja de St. Stephen Walbrook (concluída em 1679), projetada por Christopher Wren, Mansion House (concluída em 1752), do arquiteto George Dance, e o Midland Bank (projetado em 1924), de Edwin Lutyens. Ao contrário disso, queremos traçar a continuidade de propósito e abordagem que une essas duas criações tão diferentes, ambas com valor próprio, que, somadas, juntam-se ao patrimônio arquitetônico da cidade.

Esta expansão do foco da exposição provou ser estranhamente oportuna, com a recente listagem do Number One Poultry, que indica uma aparente mudança na percepção da arquitetura pós-moderna - de uma moda extinta voltou-se a um patrimônio ameaçado que merece proteção. No início do século XX, a arquitetura vitoriana, bem como a modernista, sofreu transformações semelhantes na percepção e do status quo, e, de construções desagradáveis, finalmente chegou às construções que inspiram apreciação e afeição renovada.

Avaliando em sua totalidade, a história do local da Mansion House pode ser vista como um fascinante microcosmo das atitudes cambiantes da Grã-Bretanha voltadas à arquitetura histórica e contemporânea ao longo dos últimos cinquenta anos.

Mansion House Square: 1962 a 1985

Os anos 50 e 60 marcam o apogeu dos edifícios de escritórios modernista em Londres. A arquitetura de arranha-céu havia assumido liderança na América desde o final do século XIX até meados do século XX, com construções notáveis, como a Sede da Organização das Nações Unidas, projetada por Oscar Niemeyer e Le Corbusier (finalizada em 1952), a Lever House, por Skidmore, Owings e Merrill, (também concluída em 1952), e o edifício Seagram, arquitetado por Mies van der Rohe (1958), todos em Nova Iorque, e servindo como modelos que foram imitados e copiados em todo o mundo (WRIGHT, 2006).

Peter Palumbo descobriu o trabalho de Mies van der Rohe ainda quando jovem, no início da década de 1950, pouco depois da conclusão da casa Farnsworth (que Palumbo compraria em 1972). Ao final da década, Palumbo e seu pai (o promotor imobiliário Rudolph Palumbo) compraram o primeiro de treze terrenos livres e 348 propriedades arrendadas que constituíam o que seria conhecido como o lugar da Mansion House Square (MANSION HOUSE SQUARE SCHEME, 1981). Em 1962, Palumbo encontrava-se em condições para oferecer a Mies van der Rohe sua primeira comissão britânica (PALUMBO, 1984).

Neste momento, Mies estava no auge de sua carreira internacional. Ele tinha começado a trabalhar em sua terra natal, Alemanha, na virada do século, projetando residências convencionais na tradição clássica à classe média alta alemã. No entanto, a partir de 1920, Mies mudou drasticamente sua direção, passando a buscar uma arquitetura que fosse mais representativa de seu próprio tempo. Seus experimentos com arranha-céus de vidro futurista e expressionista estavam, de fato, décadas à frente de seu tempo, enquanto que as casas de campo de tijolo e concreto introduziram radicalmente os planos abertos livres. Esta mudança de abordagem de Mies culminou em duas construções, que são consideradas as suas primeiras obras-primas: o Pavilhão Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929, Espanha, e a casa Tugendhat, em Brno, [antiga] Checoslováquia, de 1930.

Em 1938, depois de fugir da Alemanha nazista rumo à América, Mies reinventou-se novamente, propondo uma nova linguagem arquitetônica de vidro, tijolo, concreto e aço, refletindo as realizações e a materialidade da era moderna e tecnológica. A partir da década de 1940, Mies foi aplicar esta nova linguagem a infinitas variações em dois arquétipos principais: a estrutura de pavimento único e de espaço livre, vista em forma pequena e doméstica na casa Farnsworth (1951), mas também empregado para edifícios universitários como o Crown Hall (1956) e o monumental e não construído Chicago Convention Hall (1953), e a torre de vários andares, aperfeiçoada no Edifício Seagram (FRAMPTON, 2007).

A influência duradoura de uma geração mais antiga de classicistas sobre Mies (em particular, do arquiteto e planejador do século XIX, Karl Friedrich Schinkel) é evidenciada por esta abordagem racional e sistemática dos projetos, pela qual as construções são consideradas como problemas a serem solucionados. Uma vez que a fórmula fosse aperfeiçoada, Mies percebeu que não era necessário desenvolvê-la ou reinventá-la; o modelo poderia ser adaptado e reutilizado repetidas vezes.

Foi apenas uma variação do tipo de torre clássica de Mies que foi proposta para Londres - um edifício de escritórios revestido de uma pele composta por perfis revestidos em alumínio bronze e de vidro tingido na mesma tonalidade, seus dezoito andares de salas de escritório eleva-

dos sobre finas colunas também revestidas em alumínio bronze, ao redor de um lobby de vidro com pé-direito duplo, com um interior revestido de mármore. Mas a torre representa apenas um componente de um esquema composto por três elementos inter-relacionados – uma galeria comercial subterrânea, adaptado do projeto contemporâneo de Mies no Toronto Dominion Centre (1969) (CARTER, 1984a), para fornecer acesso livre do tráfego à torre e às estações de metrô locais, enquanto que acima do solo setenta e oito por cento do local foi entregue a uma praça pública limpa e organizada que se estende da torre de Mies até ao lado da Mansion House (MANSION HOUSE SQUARE SCHEME, 1981).

O projeto foi desenvolvido a partir de 1962, e estendeu-se até a morte de Mies, em 1969. Como Mies estava nos Estados Unidos, o escritório de Londres foi estabelecido sob a supervisão do Arquiteto de Projetos Peter Carter, enquanto que o neto de Mies, Dirk Lohan, atuou como Arquiteto de Projetos para o escritório de Chicago. Além disso, o planejador e arquiteto britânico, Lord William Holford, foi contratado para aconselhar sobre as complexidades dos regulamentos de trânsito e de planejamento de Londres.

Muito pouco material de design original sobrevive a respeito da Mansion House Square e nenhum desenho na mão de Mies é conhecido (embora vários arquivos privados ainda não tenham sido totalmente explorados e publicados). Isso forne-

ceu munção para críticas posteriores que acusaram Mies de deixar o desenvolvimento do projeto a sua equipe, assumindo pouca responsabilidade pessoal. No entanto, nesta fase tardia de sua vida, Mies sofria de artrite e falta de visão, de modo que os modelos de estudo, sempre importantes, agora se tornaram a principal ferramenta de design. Somente quando um projeto tivesse sido satisfatoriamente desenvolvido em três dimensões, progredindo de modelos em pequena escala para maquetes em tamanho real de componentes individuais, um conjunto de desenhos seria preparado (CARTER 1984a).

O modelo de estudo mais antigo conhecido da Mansion House Square está disponível apenas em fotografias (Figura 3), pois o original foi descartado ou perdido. Encontrado por volta de maio de 1967, apenas os componentes básicos do projeto estão inseridos, sendo que os detalhes e o acabamento ainda estavam para serem finalizados. Não está claro quando surgiu esta configuração da praça e do bloco de escritórios, colocando a torre modernista de Mies em um relacionamento formal com seus vizinhos clássicos e majestosos. No dia 1 de fevereiro de 1963, Lord Holford escreveu a Mies que esperava que o projeto consistisse essencialmente de “um grande bloco de escritórios de frente para um espaço aberto” (HOLFORD PAPERS, folder D147/C39/1(ii)), mas um memorando posterior de Holford sugere que foi apenas em 1967 que a localização da torre foi fixada no extremo oeste

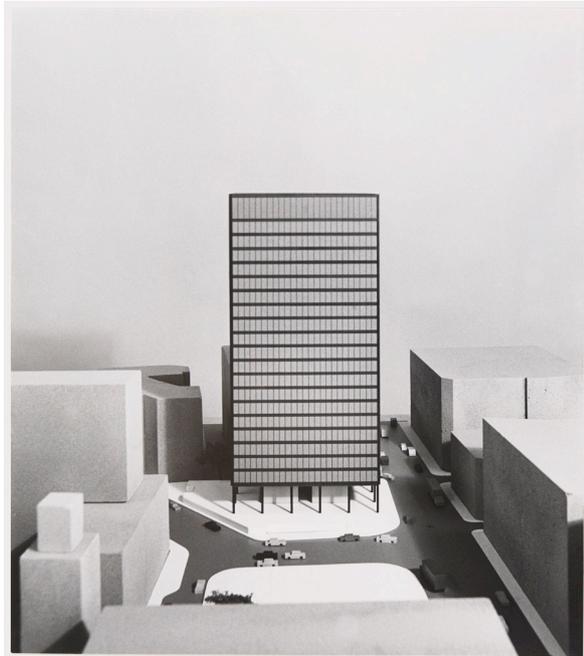


Figura 3. Primeiro modelo de estudo conhecido de Maio de 1967 (aprox.). Fonte: Francis Ware, RIBA Collections.



Figura 4. Estudo de Viabilidade B de um conjunto de oito estudos, c.1963-4. Fonte: Francis Ware, Coleções RIBA.

do local, permitindo espaço suficiente e proporcional à praça. (HOLFORD PAPERS, folder D147/C39/6). De fato, um conjunto anterior de estudos de viabilidade (Figura 4) mostra que uma série de configurações muito diferentes para o local foram inicialmente consideradas pelo escritório de Mies, muitas das quais não se assemelham em nada com o arranjo equilibrado alcançado no projeto final. As considerações práticas eram tão importantes quanto o efeito arquitetônico a ser obtido pela abertura da praça; a presença de estação ferroviária subterrânea e túneis de pedestres no Bank Junction exigiu que o edifício fosse posicionado o mais longe possível, evitando possíveis complicações. (CARTER 1984b).

Nesta versão inicial do projeto, a torre era composta por cinco vãos estruturais por três, com todos os vãos constituídos por cinco módulos de cinco pés cada [1,52m]. Posteriormente, foi alterado para um módulo mais generoso de seis pés e seis polegadas [1,98m], com três vãos de seis módulos cada um nos lados longos, e três vãos de quatro módulos nos lados curtos. Mies aparentemente sentiu que este ajuste das proporções da edificação a colocava mais de acordo com a escala monumental dos edifícios vizinhos. À medida que o projeto se desenvolveu, e depois que Mies teve a oportunidade de visitar Londres em 1964, vendo o local por si mesmo, ele incorporou muitas outras concessões igualmente sensíveis ao contexto histórico do lugar. Enquanto o projeto para Mansion House Square

certamente adere ao vocabulário de design típico de Mies (com a torre re-aparecendo de forma contemporânea ao projeto, também não realizado, para o King Broadcasting Studios, no estado de Washington, 1967-1969) (CARTER 1984c), Mies não se opôs à ideia de modificar seu modelo para contextualizar seu projeto ao cenário de Londres. O mais óbvio é a altura da própria torre, oitenta e oito metros e meio, que é significativamente menor que as construções de Mies na América. O alto do saguão do piso térreo está alinhado à altura das construções vizinhas, estabelecendo um diálogo direto entre a nova estrutura e as já existentes. No plano interno, Mies também quebrou com suas próprias convenções no tratamento dos dois núcleos de circulação vertical, realocando-os de sua posição habitual, no centro da planta, para recuá-los contra a parede oeste. Esta modificação permitiu aos trabalhadores de escritório uma visão desobstruída sobre a recém-criada praça, numa direção, e, na outra, um vislumbre igualmente impressionante da Catedral St Paul, pois poderia ser apreciada com prazer enquanto espera-se pelo elevador [no hall de cada andar]. Como acontece sempre com a arquitetura de Mies, os recursos externos da construção atuam como expressões de sua estrutura interna e da malha modular do projeto; assim, na elevação da parte de trás, duas bandas verticais de painéis tipo louvre [grades de ventilação de abas inclinadas] representam a presença incomum desses núcleos de serviço na fachada (CARTER 1984a).



Figura 5. Cinzeiro em mármore de travertino. Fonte: Coleções RIBA.

Mansion House Square proporcionou a Mies o seu maior e mais custosa encomenda desde o Seagram (SCHULTZ E WINDHORST, 2012) e ele se entregou generosamente a seus materiais favoritos – com seus componentes de revestimento de bronze nas fachadas, a praça, a cobertura da torre e o shopping estavam todos pavimentados em granito da Cornualha. As principais paredes interiores deveriam ser revestidas em mármore travertino [romano] e até mesmo os cinzeiros belamente projetados (Figura 5) deveriam ser fabricados com este valioso material.

Existem outros indicadores de que a Mansion House Square representou um encargo especial para Mies, pelo qual ele teve um interesse profundo. Uma carta inicial de Mies para Lord Holford, datada de 15 de fevereiro de 1963, expõe suas expectativas sobre seu trabalho:

[...] Como em todos os meus projetos, insisto no controle arquitetônico durante todo o trabalho [...] Estou mais interessado neste projeto desde que o Sr. Palumbo se mostrou desejoso de fazer uma construção extremamente fina, e construir um edifício desse tipo em Londres seria, de fato, uma honra (HOLFORD PAPERS, folder D147/C39/1[ii]).

Curiosamente, mais tarde, Holford expressou a Palumbo seu desapontamento de agir meramente como um “arquiteto de articulação” (HOLFORD PAPERS, carta datada de 14 de fevereiro

de 1963, folder D147 / C39 / 1 [ii]) junto às autoridades importantes, e esperava claramente por uma colaboração mais significativa no projeto. O arquivo na Universidade de Liverpool também inclui alguns projetos alternativos fascinantes projetados desenvolvidos pelo próprio Holford posteriores à designação de Mies como arquiteto principal (HOLFORD PAPERS, folder D147/C39/3). A praça levantou uma questão particularmente contenciosa, e Holford ficou desapontado, pois os regulamentos de trânsito obrigavam que a praça fosse separada da base da torre, re-direcionando-a à Rua Queen Victoria em frente a ela. Durante o outono de 1967, ele trabalhou arduamente por uma solução, que envolveu pegar a torre de Mies, girando-a noventa graus, e fazendo correr uma rua abaixo dela!

O primeiro conjunto oficial de desenhos não foi produzido antes de setembro de 1967, e uma cópia desse conjunto está agora nos acervos do RIBA. Mies normalmente projetou espaços de escritórios vazios e flexíveis para atender às necessidades de ocupantes variados, muitas vezes desconhecidos; esses desenhos, portanto, representam uma concessão exclusiva de Mies, pois indicam layouts detalhados para cada piso, refletindo os requisitos específicos esperados pelo único inquilino do momento, [os escritórios centrais da] Lloyd’s International (CARTER, 1984b). De acordo com Peter Carter, em seu depoimento no inquérito público de 1984, Mies, perto de sua morte em agosto de 1969, ainda supervisionou a preparação

de mais dois conjuntos de desenhos, incluindo um conjunto completo de desenhos de trabalho preliminares e especificações de materiais. Carter também lembrou sua conversa final com Mies, quem lhe transmitiu instruções detalhadas sobre o posicionamento exato e o perfil do mastro de bronze na praça. Carter pontuou que a Mansion House Square era realmente um projeto genuíno e completo de Mies van der Rohe – [rechaçando as críticas de que eram] um produto pronto para o uso na prateleira do escritório de Mies, ou [ainda] o resultado do trabalho de uma equipe “interpretando uma coleção de esboços grosseiros” deixados para trás, depois de sua morte.

No entanto, o projeto não foi um passeio fácil através do processo de planejamento, mesmo na era relativamente moderna e de arranha-céus da década de 60. O limite de trinta metros de altura, estabelecido em 1894 pelo London Building Act, foi alterado em 1954, e os empreendedores imobiliários não perderam tempo em explorar as vantagens econômicas de projetarem construções mais altas. Bucklersbury House (construída em 1954-58, por Owen Campbell Jones & Sons), formando o lado menos distinto da Mansion House Square, foi um dos primeiros edifícios altos e modernistas, com a altura de 51 metros. No final da década de 50, vários edifícios que alcançariam os 100 metros de altura já estavam em construção (WRIGHT, 2006).

Na década de 1960, no entanto, mais e mais obstáculos estavam sendo colocados no ca-

minho de projetos como os da Mansion House Square, e as atitudes em relação aos edifícios de escritórios modernistas já estavam começando a mudar. Em 1965, o governo de Harold Wilson introduziu o Office Development Permits (ODP)² com o objetivo de obter mais controle sobre as atividades de especulação dos investidores imobiliários (WRIGHT, 2006). A equipe de Palumbo não conseguiu adquirir um ODP até abril de 1968 (CARTER 1984a), e isso ainda não foi o suficiente para garantir o alvará de construção para o desenvolvimento do projeto. A proposta de manter a altura estipulada para a construção abaixo dos noventa metros é uma prova do grande obstáculo [que era a altura] para garantir a aprovação do Greater London Council (GLC, que substituiu o Conselho do Condado de Londres em 1964) e da *Royal Fine Arts Commission* [RFAC], um órgão consultivo do governo que detinha significativa influência sobre as decisões de planejamento. No mesmo tempo em que a proposta para Mansion House Square estava sendo debatida por esses órgãos, o GLC estava desenvolvendo sua nova Política de Edificações em Altura (High Buildings Policy), definindo que um edifício deveria ser considerado alto quando ultrapassasse a altura de 150 pés (47,5 metros); e para os edifícios da City, qualquer edifício “que ultrapassasse a altura geral da área de intervenção circundante” (HASKELL, 1966). Graves preocupações foram expressas sobre o potencial de impacto da torre nas vistas da Catedral St Paul e na ampla linha do horizonte da cidade. A equipe de Palumbo

2. Nota do Tradutor. O ODP é o órgão administrativo da prefeitura que interpreta a legislação autorizando ou não novos empreendimentos na cidade.



Figura 6. Exposição pública na Royal Exchange, outubro de 1968. Fonte: John Donat, RIBA Collections.

precisou fazer grandes esforços para persuadir o GLC a fazer uma concessão excepcional imediata, relevando a sua nova política, considerando o “mérito arquitetônico excepcional” do projeto (PALUMBO, 1968), incluindo na negociação o fundador da British PR, Tim Traverse-Healy, e organizando uma generosa exposição pública no *Great Hall* do Royal Exchange em outubro de 1968 (Figura 6). Depois de manterem-se firmes no embate sobre o problema da altura da edificação, em maio de 1969, apenas três meses antes de Mies morrer, a equipe finalmente conseguiu uma promessa de permissão do planejamento [para ir adiante com o projeto].

Contudo, houve condições para a efetivação dessa promessa que eventualmente puseram à prova a possibilidade de realização dos projeto para Mansion House Square. Para contornar o longo contrato de arrendamento do Bank of New Zealand (o edifício triangular que se situava no meio da área proposta para a nova praça), a equipe de projeto propôs construir o empreendimento em duas fases, que foram ilustradas através de um modelo especialmente concebido, com duas seções intercambiáveis (Figura 7). A primeira fase envolveria demolir, em forma de cunha, as construções vitorianas do local, onde a Queen Victoria Street encontra a Poultry, e, logo em seguida, construir a torre e o centro de compras. A segunda fase seria adiada até que o Bank of New Zealand pudesse ser adquirido, e também demolido, para abrir caminho à construção da praça.

Embora a praça tenha sido proposta e difundida como um bem cívico único, Holford, depois de uma reunião com o RFAC em 14 de fevereiro de 1968, percebeu que vários membros expressa-



Figura 7. Modelo que mostra a fase 1 do desenvolvimento de duas fases, 1968. Fonte: Coleções RIBA.

ram uma aversão à ideia de um amplo espaço aberto no meio da cidade, de modo que favoreceram a primeira fase em detrimento da segunda (HOLFORD PAPERS, folder D147 / C39 / 1 (i)). Por conseguinte, foi bastante surpreendente que, quando o alvará de construção foi finalmente prometido, deu-se com o condicionamento de que a construção só poderia começar quando Palumbo tivesse efetuado todas as compras dos terrenos livres e arrendados, ou seja, quando tivesse controle suficiente sobre todo o local da construção, de modo que garantisse que a torre e a praça fossem completadas dentro de uma única fase de desenvolvimento (CORPORATION OF LONDON, 1969). Como resultado, apenas depois de janeiro de 1982, quase vinte anos depois, a equipe (menos Mies e Holford, o último morto em 1975) estava pronta para reenviar seus planos para a execução do projeto.

Nos onze anos que se passaram, as atitudes modernas em relação às construções de grande porte sofreram um declínio constante após o fracasso ideológico generalizado (e com o colapso literal do edifício Ronan Point³, em 1968) dos edifícios em altura residenciais voltados a fornecer habitação social segura e conveniente. A isso, somou-se a crescente percepção de que a arquitetura comercial contemporânea não oferecia nada mais que uma série repetitiva de caixas de vidro alinhadas. Para muitos, a nova arquitetura brutalista da década de 70 foi tão cinza e deprimente quanto à situação econômica advin-

da após a Crise do Petróleo de 1973. A recessão exigia reformar e atualizar, atitudes que foram cada vez mais aceitas como as opções mais viáveis frente à ideia de uma remodelação completa, essas atitudes foram reforçadas ainda mais pelo aumento de um movimento de preservação [e conservação] que fazia campanhas por proteção e restauração de paisagens urbanas e construções históricas arruinadas (WRIGHT, 2006).

A Victorian Society, fundada em 1958, constitutiva de uma clara reviravolta no interesse acadêmico e popular pela arquitetura da segunda metade do século XIX, entretanto, uma arquitetura muito denegrida desde o fim da era vitoriana. E não foram apenas ameaças à arquitetura notável, majestosa ou religiosa que provocou os militantes, mas também contra o patrimônio comercial e industrial representado pelos edifícios ecléticos de lojas e escritórios vitorianos na Mansion House (GLEN-DINNING, 2013). O projeto mais conceituado [defendido] foi o edifício neogótico [da loja] Mappin & Webb de 1870, projeto de John Belcher, com a sua marcante torre com cúpula no ápice da Poultry e Queen Victoria Street (Figura 8). As demolições de grande importância realizadas no início de 1960 do Euston Arch⁴ e do London Coal exchange⁵ apenas aumentaram o apoio ao movimento e, como resultado, muitas das construções no local da Mansion House Square foram tombadas durante a década de 70 e início dos anos 80. A área em torno da Bank junction também foi designada como uma área de conservação sob a Lei dos serviços civi-

3.Nota do Tradutor. Ronan Point foi um edifício de 21 andares em Canning Town, East London, que ruuiu em 16 de maio de 1968, apenas dois meses depois de ter sido inaugurado.

4.Nota do Tradutor. Referese à porta monumental que dava entrada à estação de Euston, Londres, construído em 1837 foi demolida quando a estação foi reconstruída na década de 1960.

5.Nota do Tradutor. Referese ao um edifício situado na Thames Street dedicado ao comércio do carvão, construído em 1847-49 foi demolido em 1962. A Victorian Society fez campanha para salvar o edifício sem consegui-lo.



Figura 8. Edifício Mappin & Webb, ilustrado no *Builder*, 1871. Fonte: Coleções RIBA.

cos (Civic Amenities Act) de 1967. Talvez o golpe mais duro para o projeto de Mansion House Square deu-se em 1975, com a formação do grupo de conservação *SAVE Britain's Heritage*, que liderou o agrupamento de organizações preservacionistas que se opunham ao projeto, quando se iniciou o inquérito público em 1984.

Em 1982, toda essa atividade obrigou a Palumbo e sua equipe a enfrentar uma tarefa formidável para fazer com que o projeto para Mansion House Square saísse do papel e fosse finalmente construído. Os planos do projeto que foram reenviados mudaram pouco desde o tempo em que Mies estava envolvido nele; contudo, sempre consciente de que o projeto iria sobreviver após sua morte, Mies garantiu a ele suficiente flexibilidade para que pudesse acomodar novos serviços de construção, tecnologias e regulamentos que pudessem surgir no futuro. A esperança era que a *City Corporation* iria honrar sua promessa de 1969; na verdade, demorou apenas 17 minutos de discussão para o Subcomitê de Planejamento recusar o projeto em julho de 1982, citando inúmeros motivos, sendo o principal esse que implicaria a demolição de edifícios recentemente tombados (CARTER, 1984a).

Depois que Palumbo apelou contra esta decisão, as linhas de ação foram desenhadas, tendo o Greater London Council e o *SAVE* anunciando a intenção de lutar contra a apelação. Em maio de 1984, definiu-se uma data para uma consulta pública, e a partir daí um dos maiores dramas

da arquitetura britânica começou a se configurar (Figura 9). A revista *Building Design* cobriu os eventos em uma coluna semanal como um desdobramento de uma novela, com Jan Burney descrevendo a abertura como “um casamento real ou, mais precisamente, um funeral de Estado” (BURNEY, 1984). A lista de testemunhas que desejavam provar os méritos do projeto era realmente formidável, incluindo Sr. John Summerson, Richard Rogers, Berthold Lubetkin, o presidente do RIBA, Michael Manser e até James Stirling, felizmente ignorante de que também lutaria pelo seu próprio projeto dentro de mais alguns anos.



Figura 9. O tribunal de Guildhall durante o inquérito público de 1984 sobre Mansion House Square. Fonte: John Donat, RIBA Collections.

Os oponentes do projeto se orgulhavam também por terem apoiadores de alto perfil. Philip Johnson, um pioneiro do movimento pós-moderno, mas anteriormente um dedicado discípulo de Mies, que trabalhou junto dele como arquiteto associado no Seagram, escreveu ao historiador Gavin Stamp que ele considerava

uma má ideia para um dos maiores arquitetos do século XX ser representado [...] por um pedaço póstumo e insignificante de sua arquitetura. O continente americano está sobre representado por estes “filhos do Seagram” mais atrasados [...] Tanto Mies, quanto Londres, merece melhores monumentos. (JOHNSON, 1984)

Os comentários de Johnson foram repetidos por muitos oponentes ao projeto, que viram, em sua estrita adesão ao cânone Miesiano da arquitetura da torre, uma falta total de originalidade, ou sensibilidade, quando contraposta ao tecido histórico excepcional da cidade. O oponente mais notório de todos era, sem dúvida, o Príncipe de Gales. O ano de 1984 foi muito significativo, quase distópico, à arquitetura moderna na Grã-Bretanha. Não só a Mansion House Square e o modernismo Miesiano foram julgados, mas enquanto o inquérito ainda estava sendo realizado, o Príncipe, no dia 30 de maio, proferiu o seu famoso discurso no Palácio de Hampton Court. Essa foi a noite de gala do 150º aniversário do RIBA e também a ocasião em que o arquiteto indiano Charles Correa recebeu a Royal Gold Medal. Entretanto, a noite foi dominada pelo ataque sem precedentes do príncipe à arquitetura moderna e ao avanço acelerado que tinha arruinado tantas vilas e cidades históricas desde o fim da Segunda Guerra Mundial. O Príncipe censurou particularmente várias construções, incluindo a mais famosa ampliação da National Gallery, [projeto do escritório] ABK⁶, que posteriormente foi desmantelada; por

sua vez, a Mansion House Square foi duramente criticada como um “gigante toco de vidro mais adequado ao centro de Chicago do que à cidade de Londres”.

A ideia de uma praça aberta, como um produto do sistema de arruamento americano, era estranha ao padrão das ruas históricas e irregulares da cidade antiga, e esse estranhamento perdurou desde as críticas do RFAC ao projeto em 1960. Foi considerada uma proposta alternativa, encomendada pela SAVE e elaborada por Terry Farrell⁷. Este relatório não oficial apresentou o argumento baseado na remodelação de todas as oito construções tombadas a fim de proporcionar uma combinação de instalações envolvendo escritórios, shoppings e restaurantes, enquanto que os pequenos pátios públicos ofereciam um contraste direto com a vasta praça de Mies, “aberta ao estreito eixo de edifícios e ruas no cruzamento do Banco” (TERRY FARRELL PARTNERSHIP, 1984, 41).

Apesar dos extraordinários esforços deles para defender o projeto, com a produção de alguns dos mais detalhados modelos de apresentação arquitetônica já feitos (que foram restaurados e reunidos cuidadosamente para formar os elementos centrais da exposição), a equipe de Palumbo foi derrotada. O veredito foi dado no mês de maio de 1985; Patrick Jenkin, secretário de Estado do Meio Ambiente, elogiou o projeto como um “esforço arrojado e imaginativo para alcançar um avanço de real valor”. No entanto, a

6. Nota do Tradutor. Refere-se ao escritório Ahrends, Burton and Koralek, fundado em 1961 e autor da premiada Hampton Extension (ampliação da National Gallery), em 1982, que o Príncipe Charles definiu como um “monstrous carbuncle on the face of a much-loved friend” (um monstruoso carbúnculo na cara de um amigo muito querido).

7. Importante arquiteto representante do pós-modernismo, autor, junto com Quinlan Terry, da proposta para a reforma de Paternoster, uma praça ao lado da Catedral St. Paul, em estilo neoclássico, em 1991.

dimensão e a natureza da praça e da torre eram inadequadas, de maneira que não teriam qualquer harmonia com o entorno. Contudo, Jenkin argumentava, com propriedade, que não acreditava que as construções vitorianas fossem tão importantes ao ponto de recusar qualquer proposta futura que fosse substituir tais construções em alguma medida, afirmando que “seria errado tentar congelar o aspecto exterior da cidade de Londres para sempre” (JENKIN, 1985). Assim, novamente havia possibilidade para novos desdobramentos, e a porta estava aberta para outra tentativa.

Após o investimento de muito tempo, energia e dinheiro, não seria uma surpresa se Peter Palumbo tivesse decidido vender suas propriedades na Mansion House em maio de 1985, e partido para outra [operação imobiliária]. Porém, para Palumbo, o projeto sempre foi muito mais uma questão de estabelecer um patrocínio a um excelente projeto arquitetônico, do que sobre os lucros. Alguns meses depois, ele considerou as palavras de Jenkin e nomeou outro grande arquiteto de renome internacional, James Stirling, para começar a trabalhar em uma nova proposta, na esperança de que esta fosse mais “aceitável”.

Number One Poultry: 1985 – 1998

Quando Mansion House Square estava em sua fase agônica, Stirling consolidava seu primeiro grande sucesso em muitos anos com o projeto

para a Neue Staatsgalerie, em Stuttgart, Alemanha, finalizada em 1984. Ele deveria seguir com uma série de edificações de caráter cultural, marcadas por um estilo distinto frequentemente identificado (para incômodo de Stirling) ao crescimento do movimento pós-moderno. Ao contrário da trajetória de produção de Mies, Stirling esteve mais sujeito às influências modernistas no início de sua carreira, tornando-se conhecido com o trabalho estilisticamente ousado do Edifício de Engenharia [da Universidade de] Leicester (1963), projetado em parceria com James Gowan. No entanto, as influências e os interesses de Stirling são diversos: através das construções britânicas tradicionais, passou pelo estilo arquitetônico *Beaux-Arts* na Escola de Arquitetura de Liverpool, onde estudou no período de pós-guerra, até chegar à adoração inicial por Le Corbusier. Sua produção arquitetônica inspirou-se por estímulos ecléticos em graus variados ao longo de sua carreira, mas suas construções posteriores trouxeram à tona uma preocupação crescente por uma proposta que fosse mais dirigida ao seu contexto, frequentemente utilizando referências históricas de modo mais animado (BAKER, 2011). Certamente, Stirling foi o arquiteto ideal para abordar as preocupações daqueles que condenaram a Mansion House Square como um projeto descontextualizado?

Desta vez, a área de intervenção apresentava muitas mais restrições que aquela enfrentada pela equipe de Mies. A questão do New Zealand



Figura 10. Número de aves de capoeira. Fonte: Richard Bryant 1997.

Bank permaneceu sem resolução; assim, a equipe de Stirling foi obrigada a encontrar uma solução mais integrada para se adequar aos mesmos elementos programáticos do escritório, do estabelecimento comercial e do espaço público, que agora se configuravam como uma estrutura estranha em forma de cunha. Edificações altas, no entanto, não eram mais uma opção viável. Os arranha-céus da cidade, pelo menos por enquanto, cederam lugar a uma nova configuração de escritórios de porte médio, projetados para maximizar a capacidade do comércio, com menos andares e dispostos verticalmente em uma área mais ampla (WRIGHT, 2006). Em sua forma final, Number One Poultry atinge apenas cinco andares acima do solo e três abaixo. Um jardim público e um restaurante estão inteligentemente comprimidos junto à cobertura e um saguão atravessa por todo o caminho, no centro do prédio, para iluminar os andares de escritórios, um pátio no piso térreo e um saguão de compras abaixo do solo. Outros estabelecimentos comerciais estão dispostos no piso térreo, juntamente com uma passagem pública ligando a rua Poultry à rua Queen Victoria. O mais impressionante é a disposição das cores, uma marca do trabalho de Stirling, com os tons mais suaves e naturais das pedras e tijolos contrastados às cores primárias e brilhantes usadas para expressar os materiais manufaturados. A fachada do Number One Poultry é finalizada com faixas alternadas de arenito rosa-suave e arenito cor de areia, um efeito realmente singular, mas abafado em relação à

consideração de seu entorno histórico. Em suas áreas menos visíveis, no entanto, a construção mostra-se com um turquesa atraente no telhado, azulejos roxos esmaltados nas paredes internas do átrio, que são entrecortadas por molduras de janelas em amarelo, rosa e azul, e, na elevação da parte posterior, uma única coluna amarela brilhante interrompe a parede de vidro do Green Man pub. No projeto, a construção é composta por uma série complexa de formas geométricas interligadas e dispostas, que são simetricamente distribuídas sobre um eixo Leste-Oeste. As aberturas triangulares sobrepostas na volumetria recortam o vasto cilindro do átrio central, que se enquadra perfeitamente dentro da dominante planta triangular. Esta geometria formal continua na cobertura, com um jardim de *parterre* projetado por Arabella Lennox-Boyd (Figura 10).

Enquanto Mies gastou uma vida inteira ajustando uma abordagem sistemática e objetiva para projetar, garantindo que a produção de seu escritório obedecesse a uma linguagem arquitetônica homogênea, os métodos de Stirling eram mais intuitivos, produto da interação criativa da equipe. No entanto, existe uma metodologia definitiva do escritório de Stirling que é ilustrada claramente através do material de design para o Number One Poultry. Quando se tratou de selecionar o material para a exposição, nós, como curadores, ficamos com dificuldades em relação à escolha, visto que o arquivo do projeto era tão inusitadamente completo. A consciência de Stirling de

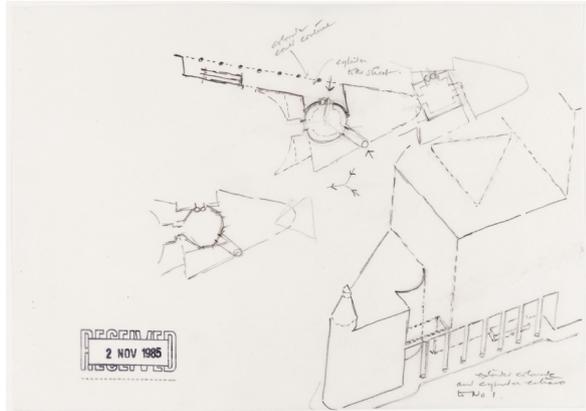


Figura 11. Esboço de Stirling para o Esquema A que incorpora a colonata, novembro de 1985. Cortesia de Laurence Bain.

que seu projeto estava susceptível a enfrentar a mesma avaliação minuciosa que o de Mies talvez o tenha feito superar a tendência habitual de descartar o material quando este não era mais necessário.

Stirling começou por enviar sua equipe para pesquisar minuciosamente o local, documentando, através de fotografias, os detalhes da arquitetura circundante em grande escala. A influência de seu trabalho com pedras de cantaria rústica, as fachadas ondulantes de curvas e arcos, os ritmos clássicos dos compartimentos horizontais e verticais podem ser todos constatados nas duas propostas que se seguiram.

O próprio processo de projeto iniciou-se com a equipe tentando descobrir meios de ajustar os elementos necessários ao local; o arquivo contém centenas desses desenhos iniciais, e cada ideia resultava em um nome descritivo intrigante para o projeto, como por exemplo, o projeto “Dart”, o projeto “Temple” ou o projeto “House within a house”. Stirling entrou em cena como uma espécie de colecionador compulsivo de pequenezas [*magpie*], selecionando e editando as soluções que lhe gostavam, e remodelando-as de modo a incorporarem suas próprias ideias ou combinando as soluções para formar novos projetos híbridos (GIROUARD, 1998).

Novamente, ao contrário de Mies, Stirling continuou a projetar através de desenhos até o final

de sua vida, embora, nesta fase, ele geralmente apenas contribuísse com esboços no início de um projeto, deixando o característico desenho do axonometrixado [*worm’s eye’ axonometrics*] a sua equipe, que foi rigorosamente treinada para reproduzir minuciosamente este estilo de escritório preciso e refinado (GIROUARD, 1998). Modelos foram apresentados, mas apenas como instrumentos para explicar os conceitos em evolução aos planejadores [urbanos]. A exposição incluiu uma série de esboços sofisticados a lápis e tinta de Stirling para o Number One Poultry (Figura 11), pelos quais é possível perceber Stirling brincando com as ideias introduzidas nos projetos programáticos iniciais produzidos no escritório, e que foram aperfeiçoados até se transformarem em duas propostas alternativas, conhecidas como projeto A e projeto B.

Curiosamente, o Projeto A manteve a construção da loja Mappin & Webb na extremidade do local, o que foi um gesto conciliador para aqueles que desejavam preservar o que o próprio Stirling concordou em considerar como a melhor das estruturas existentes. Antigo e novo são unidos em um tecido de traços diferenciados. A altura de cada parte distinta da construção de Stirling está ajustada aos edifícios circundantes, e uma sala no térreo abre o cenário a uma espécie de galeria de achados arqueológicos, exibindo fragmentos de arcos de janelas góticas e colunas copiadas diretamente da própria fachada do Mappin & Webb (Figura 12). Um elemento desta perspectiva arqueológica

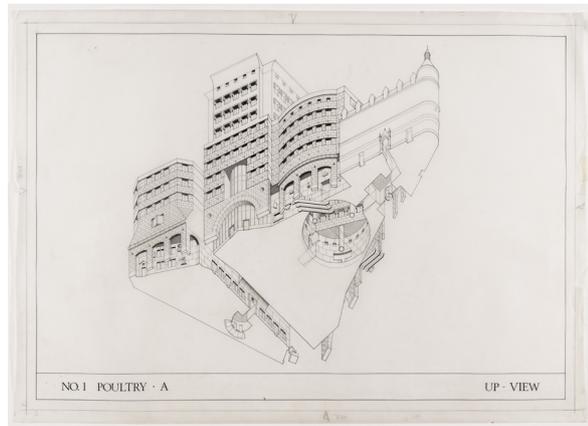


Figura 12. Esquema A up-view. Cortesia de Laurence Bain.

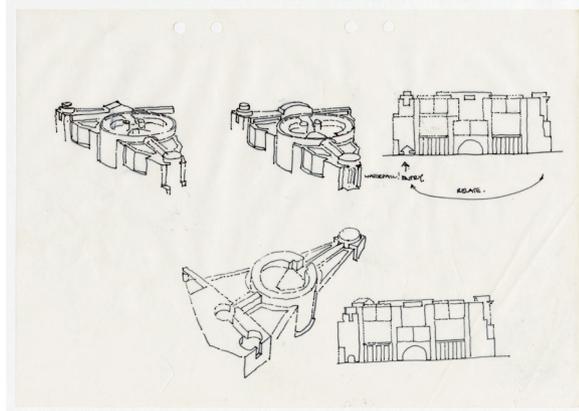


Figura 13. Projetos para o telhado, após dezembro de 1987. Cortesia de Laurence Bain.

foi mantido no projeto final, com a inclusão, sobre a entrada da rua Poultry, do friso de terracota de 1875, que anteriormente decorava a fachada do agora demolido Number 12-13 Poultry.

No entanto, a conservação do Mappin & Webb veio à custa da necessidade de otimizar o espaço [útil]; a fim de adaptar a metragem quadrada requerida, a construção teve que incluir uma torre de 150 pés (45,7 m) de altura na sua parte central. Como a questão da altura tinha sido um assunto historicamente sensível, a equipe preparou um projeto alternativo menor, de apenas trinta metros de altura, que eliminou a loja Mappin & Webb, mas finalmente recebeu maior aprovação do escritório de planejamento [da prefeitura] (STIRLING, 1988). Como resultado, o projeto B é uma construção mais restrita, compacta e uniformemente equilibrada, apresentando maior grau de simetria em cada fachada. Embora ainda exiba a tendência de Stirling de compartimentar sua fachada em unidades discretas, os fragmentos, pelo uso coerente do modelo e uma paleta limitada de materiais, unificam-se num corpo todo coeso.

Esta quebra da construção em componentes separados foi claramente outra característica da metodologia de projeto do escritório, sendo que cada um deles era submetido à análise metódica e à experimentação antes de chegar a sua forma final (WILFORD, 1994). Conseqüentemente, decidimos agrupar o material de projeto em exibição perante várias subcategorias, elucidando

esse processo de trabalho no desenvolvimento da torre, da fachada e dos espaços públicos. Por fim, um dos conjuntos de desenhos mais interessantes refere-se à cobertura que originalmente deveria ser deixada plana e pouco desenvolvida. Só a partir de dezembro de 1987 que as ideias começaram a surgir, após um comentário do então Diretor de Planejamento e Arquiteto da cidade, Peter Rees, de que o design da cobertura da construção devesse fornecer maior interesse visual ao pedestre na rua, tornando-se efetivamente a 'quinta elevação' (STIRLING, 1988).

Foram muitos os projetos esboçados e testados no papel, basicamente seguindo dois temas principais; o primeiro deles utilizou a curva dos compartimentos vitrificados acima das entradas laterais arqueadas, alargando-as para cima para formar um grande tambor semelhante a algo da Neue Staatsgalerie, de Stuttgart, cercando a área triangular existente. Uma repetição deste projeto experimental, de modo lúdico, incrementar um riacho que corre através da cobertura, terminando em uma queda de d'água em forma de cascata no extremo do prédio (Figura 13). O projeto alternativo foi igualmente imaginativo, com uma estrutura do tipo zigurate de três níveis, localizada a oeste, e um pequeno cone próximo ao cume da construção, elementos que se combinariam para formar um perfil expressivo quando visto de frente ao Banco.

O trabalho posterior de Stirling passou frequentemente a se preocupar com o papel cívico da



Figura 14. Perspectiva seccional. Cortesia de Laurence Bain.

arquitetura (MAXWELL, 1994), e os elementos públicos do projeto eram tão importantes para Stirling quanto a praça tinha sido na perspectiva de Mies para o local. No entanto, enquanto a inserção de um amplo e novo espaço aberto na Mansion House Square foi duramente criticada pelo descuido em relação ao seu entorno, com o Number One Poultry, Stirling procurou estabelecer conexões com a identidade existente da área. Atravessando o centro da construção, a passagem de Bucklersbury permite aos pedestres cortar a esquina entre as ruas Queen Victoria e Poultry, entrando e saindo da construção através de uma das entradas em arco de cada lado, e encontrando, na rota, o generoso pátio interno que oferece uma vista impressionante através do átrio. Este arranjo é uma repetição consciente do padrão das ruas da cidade antiga, onde as vielas estreitas conduzem a pequenos pátios fechados que proporcionam vistas imprevistas e surpreendentes do céu (STIRLING, 1988).

Um corte perspectivado impressionante (Figura 14) expõe esse arranjo dinâmico no coração da construção, bem como revela o papel da circulação dos pedestres, o que foi uma força motivadora na estratégia de planejamento de Stirling (WILFORD, 1994). Como em outros projetos, o caminho do visitante por entre os espaços no Number One Poultry equipara-se a uma sequência de eventos cuidadosamente orquestrada que expõe o visitante a uma sucessão de efeitos especiais frequentemente intercalados pelo uso de rampas,

escadas e elevadores (SUDJIC, 1986). Uma sensação de drama e encenação acompanha o longo túnel abobadado e raso que sobe da entrada do Banco, passando por várias mudanças de altura do teto antes de deixar o transeunte no terraço do primeiro andar com vista para o pátio.

Stirling lutou contra o rótulo pós-moderno que frequentemente era atribuído a ele; entretanto, é difícil não fazer uma leitura pós-moderna de Stirling, isso devido à utilização repetida de influências históricas, tanto exteriores como interiores, relacionadas ao contexto imediato do local. As ideias iniciais, voltadas a um procedimento de inspiração clássica da fachada, foram diretamente recebidas pela influência das construções que o arquiteto neoclássico Alexander 'Greek' Thomson (1817-75) realizou em Glasgow [onde Stirling nasceu], enquanto que as ideias direcionadas à projeção da torre parecem retomar o interesse juvenil de Stirling pela arquitetura de castelo inglês (GIROUARD, 1998). A tradição arquitetônica italiana também se revela na construção final através de um pequeno belvedere (mirante) que figura no cume da torre. Em outro efetivo procedimento dramático, em ambos os lados deste local de descanso protegido, o visitante corajoso pode ascender a duas amplas plataformas de observação, as quais proporcionam uma vista espetacular dos telhados da cidade, a qual absorve o Number One Poultry dentro de sua rica tradição de evolução arquitetônica.

Os projetos A e B foram desenvolvidos simultaneamente durante vários anos, e em junho de 1986, outra exposição pública apresentando ambas as propostas foi realizada no Guildhall. No ano seguinte, as preocupações com a altura e o tamanho do Projeto A levaram à decisão de continuar apenas com o Projeto B. Contudo, apesar do apoio do RFAC e do Escritório de Planejamento [da prefeitura], em julho de 1987 o projeto foi rejeitado por uma estreita maioria do Comitê de Planejamento. A demolição de construções históricas e o impacto da nova estrutura sobre a característica do local e as vistas da Catedral St. Paul e redondezas foram novamente citados como os motivos da rejeição. Sem desistir, o trabalho no escritório de Stirling continuou até o projeto refinar-se ainda mais, tornando-se o Projeto B Revisado. Assim, esta foi a versão reenviada para o escritório de planejamento e aquela que se tornou assunto do segundo inquérito público, realizado entre maio e junho de 1988 (STIRLING, 1988). Stirling fora pelo menos capaz de falar por seu próprio projeto, que foi discutido e detalhado cuidadosamente como em um depoimento, semelhantemente à defesa de Peter Carter em nome do projeto de Mies em 1984. Por outro lado, a equipe do SAVE dirigiu uma posição emocional semelhante contra essa ameaça, agora renovada, contra o patrimônio existente na rua Poultry. Contudo, desta vez, foi Palumbo quem encontrou favorecimento junto ao novo Secretário de Estado do Meio Ambiente, Nicholas Ridley.

Enquanto o resultado do inquérito ainda estava sendo considerado, a construção foi publicamente criticada pelo Príncipe de Gales que, de um modo memorável, a descreveu como “um antigo empreendimento dos anos 30” em seu programa intitulado *Vision of Britain*, que foi transmitido em outubro de 1988. Uma carta não enviada, apresentada na exposição, revela a frustração de Stirling com essa desaprovação real, acusando o Príncipe de pretender interferir no resultado do outro inquérito público, e, em repúdio, ameaçava renunciar à sua RIBA Gold medal.

O veredito favorável de Ridleys também não foi o fim da batalha, com o recurso bem-sucedido da SAVE ao Supremo Tribunal em 1990, rapidamente seguido da reintegração do alvará de construção pela Câmara dos Lordes em 1991. Em um estranho paralelo aos eventos de vinte anos atrás, *Number One Poultry* se destinava a também ser uma construção póstuma ao seu arquiteto. Lamentavelmente, na época da morte de Stirling em 1992, o projeto voltou a estar ameaçado pela nova tática da oposição de bloquear o consentimento para os necessários fechamentos das ruas. Apenas no início de 1994 definiu-se algo, quando o *Mappin & Webb* foi finalmente demolido, depois de ter sido fotografado exaustivamente pelo escritório de Stirling através de uma série pungente de imagens em preto e branco, as quais retratam rigorosamente o estado de decadência da construção, após tantos anos abandonada ao ‘limbo’. Quase dez anos após sua concepção ini-

cial, e mais de trinta anos desde que Palumbo decidiu pela primeira vez comissionar um novo ícone arquitetônico para a cidade de Londres, o Number One Poultry finalmente começou a ser edificado. Sob o trabalho de uma grande e dedicada equipe de projeto, liderada por Laurence Bain, Number One Poultry foi finalizado quatro anos depois, em 1998.

Outra mudança de curso

O prolongado processo que levou à conclusão definitiva do Number One Poultry, inevitavelmente, estava condenado a sofrer o mesmo julgamento que seu precursor - o de ser um edifício desatualizado e anacrônico antes mesmo de finalizado. Como o modernismo experimentou uma rápida ascensão e queda entre 1950 a 1980, o tempo de vida do pós-modernismo era ainda mais curto; em meados dos anos 90, quando a Grã-Bretanha emergia mais uma vez de uma recessão, tudo já estava obsoleto (SUTCLIFFE, 2006).

Entretanto, ao mesmo tempo, a arquitetura modernista passou a experimentar um ressurgimento de interesse e investimento. A partir do final da década de 80 edifícios de apartamentos exauridos e mal-amados começaram a ser recriados e remodelados para desfrutarem de um novo impulso de vida. Em 1988, a fundação DOCOMO-MO (International Committee for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement) sinalizou a

entrada do modernismo no cânon do patrimônio arquitetônico, ao passo que suas linhas limpas e sofisticadas se tornaram modelos de uma nova ambientação arquitetônica. Trellick Tower (finalizada em 1972), projetada por Erno Goldfinger, foi um exemplo típico dessa reviravolta; outrora um símbolo ultrajado da fracassada experiência britânica de habitação social, um programa de remodelação e renovação de uma Associação de Inquilinos proativos fez dela uma residência altamente requerida por profissionais de classe média (WRIGHT, 2006). Ela foi tombada em 1998. Basta olhar para a construção inspirada no edifício Seagram, o arranha-céu Aviva Tower, em Londres, projetado pela GMW Architects, agora reverenciado por sua elegância atemporal, o que nos pode dar uma dica de como a Mansion House Square poderia ter sido reconhecida hoje, isso se o projeto tivesse sido aprovado em 1985.

Enquanto muitos na época acreditavam que o veredito negativo lançado sobre o projeto para Mansion House Square significava o fim das construções altas em Londres (DARLEY, 1985), os arranha-céus logo voltaram como tendência, iniciando, no final dos anos 80, com a construção do complexo de edifícios Canary Wharf. Tal postura realmente decolou no final do milênio e, desde então, essa tendência intensificou-se cada vez mais graças aos incentivos políticos dos prefeitos consecutivos de Londres, Ken Livingstone e Boris Johnson, este último concedendo permissão para a construção de mais de 400 edi-

fícios altos durante o seu mandato (IJEH, 2016). Muitos arranha-céus do século 21, com alturas superiores a 300 metros, não apenas fazem uma chacota à modesta torre de noventa metros de Mies: muito mais que isso, eles frequentemente não demonstram qualquer consideração pela utilidade pública ou integração ao nível do solo (WOODMAN, 2014), o que era uma preocupação essencial ao projeto da Mansion House Square.

Se a Mansion House Square fosse construída, é claro, não poderia ter existido o Number One Poultry. Os créditos devem ser dados à presciência do então presidente do RIBA, Rod Hackney, que, depois de ouvir o veredicto positivo para o Number One Poultry, em 1989, comentou ter certeza que dentro de cem anos os conservadores estariam lutando para preservar a construção com tanta paixão quanto os seus companheiros atuais, os quais haviam lutado com tanto empenho para obstruir o projeto (AA.VV, 1989). Ao final, demorou apenas vinte anos, dez a menos do que os trinta que foram estipulados como requisito legal, para a inclusão ser considerada, provando que Hackney estava certo.

As ameaças crescentes aos edifícios pós-modernos sob a forma de demolição ou propostas extremas de reconstrução induziram, nos últimos anos, a grandes esforços por parte da organização intitulada The Twentieth Century Society, que visa salvar e preservar os melhores ícones intactos [da arquitetura, construídos após 1914].

Os sucessos incluem a Pumping Station, de John Outram, em Isle of Dogs, (finalizada em 1988), e o Comyn Ching, de Terry Farrell (também concluído em 1988), no distrito de Covent Garden. Após mais uma série de rejeições e recursos, Number One Poultry finalmente assegurou sua proteção no início de 2017. A inclusão na lista foi conduzida por propostas encomendadas pelos novos proprietários da Buckley Gray Yeoman, principalmente objetivando possibilitar mais destaque à construção. As mudanças mais significativas envolveram incluir vidraças às colunatas leste e oeste, bem como ampliar as lojas do piso térreo e os escritórios do primeiro andar, cujas janelas não se alinhavam às colunas. O relatório da Historic England considerou que tais mudanças são prejudiciais “ao estilo e à estrutura da construção original”, recomendando que ele seja listado na Grade II*⁸, além de concluir que ele figura como:

um notável edifício comercial, representando o melhor da arquitetura de seu tipo na Cidade, e, se permitido mantê-lo em sua aparência original, ocupará seu lugar entre as principais construções do último C20. (HISTORIC ENGLAND, 2015).

Entretanto, deve-se notar que nem todos concordam que os edifícios pós-modernos merecem tal importância. John Jervis argumentou recentemente contra o tombamento precipitado de tais construções, simplesmente pelo fato de sua estética retro estar novamente na moda:

8.Nota do Tradutor. As edificações tombadas no Reino Unido estão diferenciadas por Graus, sendo o “Grade II” aquele que contempla as edificações particularmente importantes de interesse especial.

A importação artística indevida não deve ser imposta pelo fato de nos fazer lembrar a nossa juventude ou porque uma geração de jovens universitários carece de novos PhDs ou arquitetos aposentados que ainda estão por aí apenas para fazer lobby à preservação. (JERVIS, 2016, 107)

Em última análise, não há uma lição forte e rápida para tirar da história extraordinária deste terreno interminavelmente contestado e disputado. Embora os conselhos, os grupos preservacionistas, jornalistas e planejadores procuraram “objetivamente” determinar o que devia ser construído ou destruído, e quais construções mereceriam sobreviver para a próxima geração e quais deveriam ser esquecidas no passado, a história da Mansion House Square e do Number One Poultry, em última análise, apenas destaca nossa falta de capacidade de julgar em nome das gerações futuras, ou antecipar o que será mais valorizado por aqueles que habitarão nossas cidades no futuro.

No entanto, ideias interessantes na arquitetura, como em muitas outras áreas, possuem um poder de retornar à cena. Mies não foi o primeiro a considerar a abertura desta área particularmente concorrida e congestionada da Cidade – desde os planos de Sir Christopher Wren, após o Grande incêndio de Londres em 1666, até as revitalizações Pós-Segunda Guerra Mundial de Lord Holford, muitas tentativas foram feitas ao longo dos séculos a fim de regularizar a desordenada confluência de ruas no que atualmente é a Bank

Junction. Recentemente, desde maio de 2017 a área vem passando por um período experimental, sendo fechada a todos os veículos, exceto ônibus e bicicletas, como parte das tentativas de compor uma área mais segura, como também mais agradável para pedestres e ciclistas, um espaço para desfrutar e descansar, ou mesmo para ir ao trabalho (CITY OF LONDON, 2017). Com o desaparecimento do trânsito veicular, o que surge é um espaço aberto e vasto circunscrito por um conjunto impressionante de construções ainda mais notáveis, junto das quais a Mansion House Square poderia se vangloriar: o Royal Exchange, o Bank of England, o edifício Natwest (anteriormente o National Westminster Bank, de Edwin Cooper, 1932), St. Stephen Walbrook, a Mansion House, o Bank of New Zealand (agora o Magistrates’ Court) e, obviamente, Number One Poultry. Se o projeto receber uma aprovação definitiva e permanente, o sonho duradouro de uma praça no coração da cidade histórica de Londres ainda pode ser realizado, e, com ele, ressurgiria o espaço e a oportunidade para dar um passo para trás com o qual poder apreciar, como nunca antes, este cenário arquitetônico em constante evolução.

Referências

AA.VV. 1989. “High court bid to veto Poultry”. 1989. *Architects’ Journal* 189, no. 24 (14 de junho): 9-10.

BAKER, Geoffrey H. 2011. *The architecture of James Stirling and his partners James Gowan and*

- Michael Wilford: a study of architectural creativity in the twentieth century.* Farnham: Ashgate.
- BURNEY, Jan. 1984. "Mansion House Diary." *Building Design* 688, (4 de maio): 3.
- CARTER, Peter. 1984a. Proof of evidence of Peter Carter. Mansion House Square Archive. Acervos do RIBA, MHS/1a.
- _____. 1984b. "The Project Architect." *UIA International Architect Special issue. Mies van der Rohe: Mansion House Square and the tower type*, no. 3: 26-38.
- _____. 1984c. "An Annotated Inventory of the Tower Buildings of Mies van der Rohe". *UIA International Architect Special issue. Mies van der Rohe: Mansion House Square and the tower type*, no. 3: 8-18.
- CITY OF LONDON. 2017. "All change at Bank". <https://www.cityoflondon.gov.uk/services/transport-and-streets/traffic-management/Pages/Bank.aspx>.
- CORPORATION OF LONDON. 1969. Carta a Holford e sócios datada de 22 de maio. Adrian Gale papers. Acervos do RIBA, MHS/7/2.
- DARLEY, Gillian. 1985. "What's gone up must come down". *Town and country planning* 54, no. 7/8 (Jul/Ago.): 230-231.
- FRAMPTON, Kenneth. 2007. *Modern Architecture: a critical history*. 4º ed. Londres: Thames & Hudson.
- GIROUARD, Mark. 1998. *Big Jim: the life and work of James Stirling*. Londres: Chatto & Windus.
- GLENDINNING, Miles. 2013. *The Conservation Movement*. Londres: Routledge.
- HASKELL, John. 1966. Notas da reunião realizada em Guildhall Offices datada em 18 de outubro de 1966. Holford Papers, Biblioteca da Universidade de Liverpool, Coleções e Arquivos Especiais, pasta D147/C39/6.
- Historic England. 2015. *Advice Report: No. 1 Poultry*, 15 de outubro.
- HOLFORD PAPERS. Biblioteca da Universidade de Liverpool, Coleções e Arquivos Especiais.
- IJEH, Ike. 2016. "Boris Johnson: assessing his legacy". *BD online*, 13 de abril de 2016.
- JENKIN, Patrick. 1985. Carta a Victor Mishcon e Companhia datada de 22 de maio de 1985. Mansion House Square Archive. Acervos do RIBA, MHS/1b.
- JERVIS, John. 2016. "Pomo phobia". *Icon*, no. 156 (Junho): 98-107.
- JOHNSON, Philip. 1984. Carta a Gavin Stamp datada de 16 de maio. Gavin Stamp Papers. Acervos do RIBA, StG/1.

- THE MANSION HOUSE SQUARE SCHEME. 1981. [Londres?]: Peter Palumbo.
- MAXWELL, Robert. 1984. "The Work of James Stirling". In *James Stirling Michael Wilford and Associates: buildings & projects 1975-1992*, 7-11. Londres: Thames & Hudson.
- PALUMBO, Peter. 1968. Nota datada de 6 de maio. Adrian Gale papers. Acervos do RIBA, MHS/7/1.
- _____. 1984. "The Client." *UIA International Architect Special issue. Mies van der Rohe: Mansion House Square and the tower type*, no. 3: 23-25.
- SCHULTZE, Franz e Windhorst, Edward. 2012. *Mies van der Rohe: a critical biography*. Chicago: University of Chicago Press.
- STIRLING, James. 1988. "No 1 Poultry: Public Enquiry Proof of Evidence" datado de 17 maio. Gavin Stamp Papers. Acervos do RIBA.
- SUDJIC, Deyan. 1986. *Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling: new directions in British Architecture*. Londres: Thames and Hudson.
- SUTCLIFFE, Anthony. 2006. *London: an architectural history*. New Haven: Yale University Press.
- TERRY FARRELL PARTNERSHIP. 1984. "Mies is great, London is greater". *Building* 246, no. 7334 (11): 35-42.
- WILFORD, Michael. 1994. "Introduction" In *James Stirling Michael Wilford and Associates: buildings & projects 1975-1992*, 5-6. Londres: Thames & Hudson.
- WOODMAN, Ellis. 2014. "Ground control". *Architects' Journal* 239, no. 15 (18 de abril): 40-47.
- WRIGHT, Herbert. 2006. *London High*. Londres: Frances Lincoln.





Abraham, Baldeweg, Coenen, Fehn, Holl, Siza, Testa: sete mestres por uma só galeria. Uma seleção de mostras de arquitetura apresentadas em Milão por A.A.M. Architettura Arte Moderna

Francesco Maggiore*

Tradução de Eneida de Almeida

*Arquiteto pelo Politécnico de Bari, doutorando pela Faculdade de Arquitetura da Universidade da Basilicata, desde 2005 é membro do Conselho Dirigente de A.A.M. Architettura Arte Moderna, responsável por atividades expositivas, editoriais e demais eventos culturais.

Resumo

O artigo propõe a discussão sobre a pesquisa disciplinar no campo da arquitetura com base na análise das experiências trazidas por sete exposições propostas por Francesco Moschini na galeria A.A.M. Architettura Arte Moderna, nas quais o desenho de arquitetura mostra-se como elemento crucial para a reflexão sobre fazer arquitetônico.

Palavras chave: Atividade projetual. Poéticas e representações. Mostras de arquitetura.

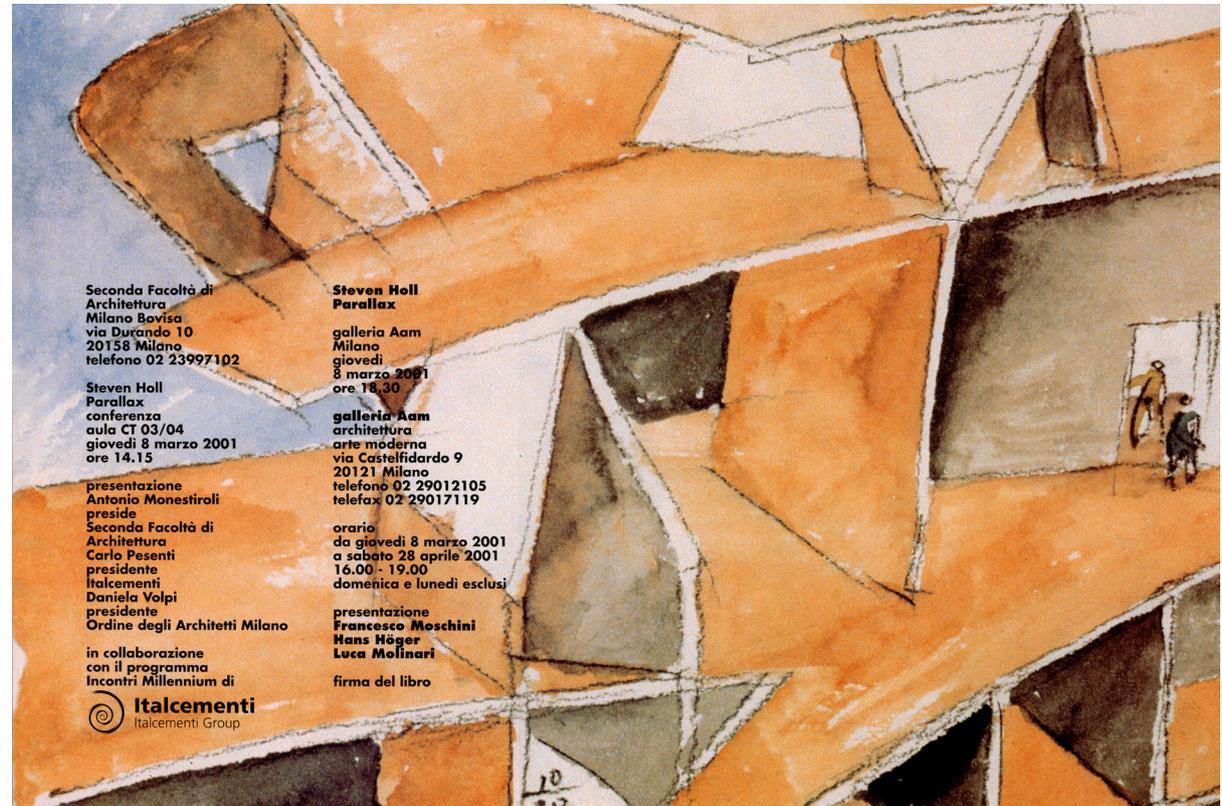


Figura 1: Cartaz de divulgação da conferência de Francesco Moschini, Hans Höger e Luca Molinari na Seconda Facoltà di Architettura Milano Bovisa, sobre o livro de Steven Holl intitulado *Parallax* e a exposição “Steven Holl Parallax” promovida pela Galeria A.A.M. Architettura Arte Moderna].

Na metade dos anos setenta enquanto Manfredo Tafuri em “Projeto e utopia” convida os arquitetos a engavetar seus projetos, Francesco Moschini com A.A.M Architettura Arte Moderna (Figura 1) tenta, de modo antagônico, restituir dignidade ao desenho de arquitetura e à teoria arquitetônica seguindo o caminho da constituição de um verdadeiro corpus disciplinar capaz de recolher e ler as experiências mais visionárias dos arquitetos como momentos úteis ao desenvolvimento do projeto. São os anos nos quais Aldo Rossi dirige a décima quarta Trienal

de Milão e Vittorio Gregotti preside a curadoria da Primeira Bienal de Arquitetura de Veneza. Ambas as Instituições desde logo parecem se associar à ideia de uma “arquitetura desenhada”.

Nessa direção, desde a metade dos anos Sessenta, A.A.M. privilegia o valor teórico do projeto, colocando suas próprias atividades expositivas numa dimensão fortemente conceitual que encontra, sobretudo no desenho de arquitetura, seu privilegiado campo de pesquisa.

A escolha de criar ocasiões de reflexão sobre temas indiretos acerca do desenvolvimento do projeto constitui, assim, o denominador comum das numerosas e importantes mostras de arquitetura realizadas em mais de quarenta anos de atividade pela A.A.M. Architettura Arte Moderna. Mostras essas que têm o mérito de se oferecer como ocasiões de reflexão sobre as poéticas e as metodologias de arquitetos com a mesma vocação “inventiva e autobiográfica” no fazer arquitetura, embora ligados a circunstâncias, tempos, poéticas e geografias diferentes.

Lugar do embate e do confronto direto entre a representação artística e a representação arquitetônica, A.A.M. Architettura e Arte Moderna definiu a unicidade de atitudes semelhantes incluídas na troca simbiótica entre arte e arquitetura.

Os numerosos arquitetos envolvidos por Francesco Moschini (coadjuvado seguidamente por Gabriel Vaduva) são convidados a expor não uma mera documentação definitiva de sua produção profissional, mas sim os elementos e os instrumentos metaprojetuais, testemunhos de poéticas dirigidas à constante experimentação e ao prazer do divagar.

Desenhos, esboços, notas, esculturas, croquis, cadernos e objetos de investigação gerados por uma espécie de necessidade primária, uma exigência infantil de brincar, representam momentos significativos e preciosos que ilustram a necessidade do arquiteto de identificar-se com a reali-

dade para transcendê-la nos lugares do conhecimento, do desejo e da figuração.

Nos espaços expositivos que A.A.M. abriu, antes em Roma (1978) e depois paralelamente em Milão (1997) foram aglutinados para fazer coincidir os motes vitais da prática artística com a plenitude do percurso de projeto, imaginando, mesmo além de um sentido na ação construtiva da arquitetura, o abuso e o abandono do desenho seja na exegese do projeto, seja na representação pura, no rigor mortis da linha interpretada como delirante e por vezes bucólica descrição do ambiente.

Na longa tradição expositiva de A.A.M. Architettura Arte Moderna é possível, portanto, encontrar as contribuições instrumentais de pesquisas específicas e acuradas que revelam as engrenagens e as gramáticas constitutivas para a escrita e a construção lógica da arquitetura. Atenta à situação arquitetônica internacional, A.A.M. leva adiante uma tradição expositiva que, por etapas sucessivas, mira delinear uma genealogia dos fundamentos “autônomos” do projetar e individuar, entre as singulares personalidades, as afinidades linguísticas e as “ligações analógicas” que se cruzam na tentativa de chegar a uma precisa identidade projetual.

Em tal direção, ou seja, com o interesse de privilegiar uma pesquisa filológica que observa os aspectos reflexivos do projetar, são orientadas sete importantes mostras que assinalaram a história

da sede milanesa de A.A.M.; sete mostras monográficas dedicadas a sete mestres da arquitetura que definiram alguns entre as mais significativas e identitárias orientações da arquitetura contemporânea: Álvaro Siza (*Escultura. O prazer do trabalho*), Sverre Fehn (*Desenhos e matérias*), Steven Holl (*Paralaxe*), Raimund Abraham (*Edifícios / Imagens 1990-2000*), Jo Coenen (*Hospedar o livro*), Clorindo Testa (*Uma escolha de Desenhos de Arquitetura e não apenas*) e a Juan Navarro Baldeweg (*A caixa de ressonância*).

A arte eleva o pensamento na direção de princípios mais puros, mais virgens; mais próximos do infantil e do arcaico. Desde quando comecei a ter a possibilidade de trabalhar com a arquitetura sinto uma grande necessidade também de ser também pintor, ou seja, de fazer com as mãos, em relação a qualquer outro tipo de produtividade de pensamento. (*Baldeweg, Architettura e arte*, 1996).

A mostra dedicada a Juan Navarro Baldeweg apresenta um essencial testemunho sobre a atividade projetual e experimental do arquiteto espanhol, expondo de forma conjunta os resultados da pesquisa que se revela aproximando o projeto arquitetônico e o experimento artístico, entre a solução construída e a ideia necessária. A formação de Navarro Baldeweg, não por acaso, é consequência de um estudo ambivalente iniciado na Escuela de Bellas Artes de San Fernando e concluído sucessivamente na Escuela Técnica Superior de

Arquitetura de Madrid. Arquiteto/pintor, portanto, em seu trabalho reconstrói ou inventa uma relação íntima de reciprocidade e de interferências, uma correspondência seletiva, uma *experimentum crucis* entre a experiência artístico-visual e o conhecimento técnico-arquitetônico. Esta convivência se realiza seja nos projetos de arquitetura, quanto nos experimentos de escultura e pintura, de forma complementar, conjunta e correspondida.

No espaço expositivo se medem de forma projetiva as duas dimensões dessa pesquisa sinótica que compreende os complementos do universo visível para devolvê-los como correlativos intentos de arte e arquitetura. Juntamente com suas precedentes mostras, J.N. Baldeweg expõe em paralelo uma série de elementos/escultura, Obras de luz/obras da mão/Obras de gravidade, com dois projetos de arquitetura, o *Teatro do Canal de Madrid* e o *Palácio da Música e das artes teatrais de Vitoria-Gasteiz*.

Protagonistas dessa mostra são engrenagens, invenções e maquetes colocadas sobre um grande plano. Aí estão, por exemplo, as *Cinco unidades de luz (Caixas de Luz)* apresentadas no significativo arranjo de 1976, para a instalação Luz e metais na sala Vinçon em Barcelona; naquela ocasião, de fato, se aglutinaram os resultados de um estudo sobre o tema da gravidade entendida e tratada como agente relativo e revelador que consente modificar as condições cartesianas do ambiente como fim de alterar a percepção e a



Figura 2: Ambiente da exposição Steven Holl Parallax.

visão; o espaço é pensado como circunstância imaginária que induz o espectador a desfocar a realidade para se sujeitar à própria ilusão. No projeto para o *Palácio da música e das artes teatrais de Vitoria-Gasteiz* a luz torna-se a causa ou o pretexto para a realização de uma “superestrutura” em aço e alumínio que envolve parte do edifício assumindo a função de blindagem. Este enorme filtro ao mesmo tempo se propõe como sinal evocativo de componente escultórico, demonstrando como o trabalho de Baldeweg pode ser entendido como “synthèse das arts majeurs”, podendo ser colocado ao lado daquele de arquitetos como Henry Van de Velde, Le Corbusier, Alvar Aalto ou Carlo Scarpa.

Esse gesto remete às esculturas caligráficas presentes no espaço de Francesco Moschini, colocadas sobre um grande espelho que produz na duplicação dos objetos a alusão recíproca que libera a singularidade do objeto ou do mesmo igual das influências externas. E, se por um lado, a autonomia exalta a figura do objeto, do outro, vice-versa, a sua aparente multiplicidade introduz na percepção espacial o movimento ou o *movimento do olho* como lei orgânica que governa as linhas de desenvolvimento do projeto.

Essa mesma qualidade sensorial, mas com uma conotação mais teórica e metafórica, reencontra-se nos projetos expostos na mostra dedicada a Steven Holl. As dimensões fenomenológicas da arquitetura, também para Holl, dependem dos pa-

râmetros científico-cognitivos da percepção; de fato, como ele escreve, “o movimento do corpo quando atravessa as perspectivas sobrepostas que se formam no interior dos espaços é a conexão elementar entre nós e a arquitetura” (*Parallax*, 2000). No lançamento do seu livro *Parallax*, Steve Holl apresenta, para A.A.M. Architettura Arte Moderna, uma seleção de projetos de arquitetura e expõe, entre maquetes e modelos de estudo, numerosos esboços e desenhos em aquarela.

Também nesse caso, o espaço expositivo se propõe como uma espécie de “microcosmo ideal” no qual é possível reconstruir a “unicidade” da obra do arquiteto; a mostra torna-se a ocasião para olhar de perto os êxitos de uma pesquisa diferenciada que se move no interior de aprofundamentos específicos sobre a relação entre teoria e projeto, entre conceito e forma. (Figura 2)

As reflexões de Holl se concretizam nas numerosas folhas de anotação que pinta em aquarela conforme uma prática habitual de exercício inventivo ou cognitivo que representa o instrumento ordenador de um fenômeno ou de uma visão a partir da ideia.

São numerosas suas aproximações com o mundo da arte: colabora com V. Acconci, é influenciado pela arte digital de B. Viola, tem contato com D. Oppenheim e de forma especial é atento à arte *ambientalista* de J. Turrell; a pesquisa deste autor, dirigida ao tratamento da luz entendido como in-

tervenção voltada à percepção, representa para o arquiteto americano uma importante unidade de medida com a qual determinar a própria experiência de luz, espaço e matéria.

Marcada pela própria necessidade de um caminho paralelo entre a experimentação artística e a projeto arquitetônico, a pesquisa de Álvaro Siza é conduzida no limiar de uma contínua investigação sobre os “termos essenciais” da arquitetura.

A.A.M. Arquitetura Arte Moderna ao apresentar a atividade projetual deste arquiteto focaliza um tema peculiar, isto é, a relação com a escultura.

Trabalhar entre arte e arquitetura também é uma característica decisiva da obra de Siza que, como escreve Baldeweg, através do exercício generoso da escultura “satisfaz uma necessidade íntima de agir, de se expressar com uma maior velocidade”.

As esculturas, assim como os esboços, representam para o arquiteto português os instrumentos auto reflexivos e “obstinadamente analíticos” com os quais juntar simultaneamente os gestos do cotidiano e os efeitos do imaginário e com os quais satisfazer as necessidades do entusiasmo e do pressentimento.

Cada desenho meu – escreve Siza – queria apanhar com o máximo rigor um momento concreto de uma imagem fugaz em todas suas nuances; na medida em que consegue agarrar

essa qualidade fugaz da realidade, o desenho brotará mais ou menos claro e será tão mais vulnerável quanto mais preciso.

Os *desenhos velozes* de Siza nascem da vontade de conhecer e contemplar o real, da necessidade constante de se confrontar com o cotidiano; são diálogos improvisados e espontâneos com os lugares e as coisas ao redor do tema do construir e sua concretude. “Testemunhos das dúvidas cotidianas, dos pequenos progresso e erros, do abandono de uma ideia e do retomar algo de diferente da mesma ideia” (Siza), os seus pastiches gráficos são, como diria Purini, “o olhar específico do arquiteto sobre o mundo”, e representam a prática experiencial insubstituível na formulação da ideia arquitetônica.

As esculturas do Siza, com os relativos esboços preparatórios expostos na galeria, são o testemunho de como esse “empenho caprichoso” seja um desvio espontâneo e necessário que assume um papel exclusivo na prática de sua *profissão poética*.

Concebidas, portanto, a partir da inquietude do gesto gráfico, as esculturas se colocam revelando, na sua linearidade plástica despojada de ornamentos, um estilo que assume a simplicidade como riqueza. A matéria, tratada com “sentimento artesão”, é animada na expressão anônima de “ações inusitadas” representadas por *corpos não identificados* de personagens *desconhecidos* (como se observa nos títulos das obras).

Tratam-se de pequenas estatuetas, “citações arqueológicas”, achados da inocência perdida, que revelam, na sua incerteza e ambiguidade, as aspirações do signo ou do sonho criativo.

“Sobreviventes ao onírico” que, como *kouroi*, paralisados em posições duras, votivas e rendidas (“mas sempre disponíveis a continuidades”), parecem vir à tona, entre o mistério e o arcaico, das estratigrafias do tempo, como fragmentos veteranos, formas sobreviventes da memória.

Nessas peças – escreve Baldeweg – reconhecemos um primeiro impulso arcaico, sem estilo nem datação. Possuem uma leveza e uma escala que nos remetem à memória de muitas imagens vernaculares. Não pretendem nada. Gesticulando com braços e pés em embrião, emergem como bonecos de homens e animais, com recursos internos, como marionetes indecisas [...] Essas obras resolvem, deleitando-se, o problema característico da escultura, ou seja, ter acesso à área do horizonte visual tocando temporaneamente o solo e apoiando-se na terra.

Sustentados de fato por pedestais, seus movimentos são tão idealizados e exaltados no desejo de se tornar objetos perfeitos “entre espaço terreno e espaço infinito”. Esses suportes ou bases são “o contraponto necessário à leveza” e representam a parte necessária do *sistema formal* assim como acontece nas esculturas de Brancusi.

Essas experiências plásticas se refletem empaticamente nas suas arquiteturas que inevitavelmente se afirmam com uma forte identidade escultural. Eis como, por exemplo, na Torre piezométrica da Universidade de Aveiro, na refinada estrutura, pode-se ler as condições de uma leveza estática alcançada e de um enigma de signos expressos nas *figuras* de Giacometti (lembança que se torna ainda mais evidente nas linhas dos esboços preliminares).

E se a escultura e o desenho constituem o som, a dimensão na qual refletir os desejos e os encantos de uma “vida ansiosamente solitária”, as suas arquiteturas se valem dessas indagações para acrescentar ironia ao implacável realismo do cotidiano do mundo que as rodeia e as atravessa.

A visão poética de Sverre Fehn (menos romântica) é igualmente refinada. Para a sua exposição na A.A.M. Arquitetura Arte Moderna são reunidos e apresentados alguns esboços para sublinhar mais uma vez a importância que essas formas de observação preventiva ou de “previsão projetual” possuem em relação à consubstancialidade entre ideia, projeto e construção. Recolhidos em numerosos álbuns e blocos de notas e “marcados” na exibição insistida da nau, os esboços presentes dão vida à metafórica visão da navegação, divagação arquitetônica, entendida como nostálgica tomada de consciência do arquiteto em se descobrir impotente diante do espaço incomensurável de mar “face visível, infinitamente rica de analogias, da arcana realidade das coisas” (Pavese).

No dualismo terra/mar notam-se os fundamentos que estão na base da ideação e da concepção de muitas obras de Sverre Fehn.

O *pensamento construtivo* desse arquiteto norueguês, de “orientação internacionalista”, se baseia sobre os princípios fundamentais da arquitetura moderna. Em sua obra ressoam, de fato, os ecos do racionalismo miesiano (na inclinação à ordem e à simetria na inspiração clássica e na vocação minimalista), das leis orgânicas de Wright (como correspondência entre forma e natureza, como expressividade realista e como utilização “própria” dos materiais naturais), da disciplina plástica de Le Corbusier (pela tendência ao dinamismo espacial, ao purismo, e à visão conciliadora entre tradição e tecnologia) e ainda das tendências tradicionalistas de Louis Kahn e das experiências expositivas de Carlo Scarpa.

Desses pressupostos parte o *modernismo poético* de Fehn, que traduz as experiências do passado em uma “ordem” nova, variada, essencialmente mais *primitiva*.

“A arquitetura primitiva pode ser comparada à arquitetura moderna”, como se lê no texto *Maroccan Primitive Architecture*, onde Fehn recolhe as impressões de sua viagem ao Marrocos em 1952 e onde descreve a natureza primitiva das construções desse país surpreendendo-se de como na *lógica construtiva*, na clareza e na simplicidade se encontrem os caracteres peculiares

da tradição do funcionalismo moderno.

Descubro coisas que me levam a descobrir a mim mesmo. Hoje visitar o Marrocos para estudar a arquitetura primitiva não é como viajar para conhecer coisas novas. Na realidade não se faz outra coisa senão reconhecer. Como ao olhar a casa de Frank Lloyd Wright a Taliesin – uma entidade fragmentada cujos materiais têm a mesma rudez. Também os muros de Mies van der Rohe devem ser assim. O mesmo caráter sem limites. E também a poesia dos jardins suspensos de Le Corbusier.

Assim como as esculturas africanas para Picasso representam a realidade, as arquiteturas do Marrocos representam a *modernidade* para Fehn; a essência, a lógica e a naturalidade dessas construções se refletem na sua poética, materializando a integridade anatômica do projeto com a realidade, o tempo, o lugar e a luz.

Nessa *voyage* corbusiana em direção ao passado, Fehn descobre as formas elementares e os poucos elementos que estão na origem da arquitetura e que consentem, por isso, retornar ao seu *grau zero*, na “tentativa cosmogônica de renovar reconstituindo as condições dos primórdios” (Rykwert) para poder *re-começar*.

Nos desenhos expostos o signo se faz busca; uma busca mística e sensorial dos traços invisíveis ou indefinidos de um percurso paralelo e

consoante com o do projeto, o único caminho possível para chegar à conquista reconstrutiva da arquitetura. “No seu modo de construir, o primitivo aparece simples e lógico como a natureza”, parafraseando essa sua afirmação, pode-se dizer que no seu modo de desenhar, Fehn aparece simples e lógico como o primitivo: de fato, os traços descarnados dos seus esboços aparecem como incisões neolíticas, aderentes a uma escrita idiomática que surge da necessidade de transpor, na figuração, as *características somáticas* das coisas ou das ideias primárias, para chegar à sua verdadeira compreensão.

Com a exposição dedicada a Clorindo Testa, em ocasião de sua *laurea honoris causa* concedida pela Universidade de Roma “La Sapienza”, A.A.M. Architettura Arte Moderna de Roma pretende conjugar, através uma cuidadosa escolha de desenhos e projetos, os elementos operativos e teóricos que contribuem à definição de uma arquitetura entendida não como estagnação da própria linguagem, mas como concatenação multidisciplinar dos diversos sistemas de referências aos quais indiretamente a concepção do projeto pertence.

A pesquisa de Clorindo Testa é desenvolvida com a mesma importância à representação arquitetônica e à artística; na sua pintura se registram os condicionamentos da memória e do conhecimento e se revelam os valores específicos e os conteúdos expressivos de cada operação even-

tual. A arte vai à arquitetura levando à mobilização do código linguístico segundo um processo evocativo de inseminação, da folha, do espaço e do pensamento.

Observador do real e questionador do imaginário, Clorindo Testa encontra na pintura “o laboratório privilegiado das formas leves, acidentais, às vezes extraídas do subconsciente humorístico e surreal” ((Ignasi de Solá-Morales).

A constante atenção do arquiteto ítalo-argentino em relação à figuração e, portanto, à re-figuração (de elementos e episódios, míticos ou reais), representa a premissa essencial de uma poética autobiográfica e historicista, que encontra sua especificidade na justaposição complementar de fatores ou pensamentos de diversa procedência; dessas interações, assim como da cumplicidade de novos confrontos ou conflitos, derivam os elementos constitutivos das obras de Clorindo Testa.

A experiência da pintura, paralelamente àquela da arquitetura, é sempre uma pesquisa figurativa, mas não convencionalmente abstrata. A figura é representação de todo um conteúdo e de certos valores ligados à emotividade, à esfera individual ou pessoal, às decisões do projeto e não ao aspecto mecânico e puramente tipológico. (Clorindo Testa).

O papel da pesquisa *figurativa* é, de fato, decisivo na definição formal da arquitetura de Testa;

o contínuo recurso à imaginação e à invenção pictórica se traduz sempre numa pessoal determinação de soluções construtivas complexas e articuladas, ricas de “referências e de relações com a vida” mas sempre ligadas a uma sutil ironia (compreensão, escreve L. Semerani, “como arma autocrítica de um arquiteto que não quer ser monumental”).

Uma direta consequência da experiência pictórica e da linha humorística é a contínua referência à dimensão alegórica que Clorindo Testa faz ao descrever as suas obras; assim, por exemplo, *las manos y las patas* tornam-se a expressão figurada para identificar os pilares ou as colunas que sustentam o Banco de Londres e América do Sul ou a Biblioteca Nacional.

A necessidade para cada novo projeto pensado para a cidade de compensar-se com as formas da sociedade, da cultura e do uso e de mensurar-se com a organização do conjunto, constitui o aspecto predominante dos critérios de projeto apresentados na mostra dedicada por A.A.M. a Jo Coenen. A sua atividade projetual encontra-se continuamente com a prática do desenho; na redução da ideia a linhas e a figuras se completa, de fato, a deposição visual e concreta das dimensões primárias e constitutivas da arquitetura.

A correspondência entre desenho, como gesto de pesquisa, e a arquitetura, como realidade imediata e decifrável de elaborados técnico-executivos,

apresenta-se em Jo Coenen de maneira pouco distante como se um e outro modo de agir da representação freassem a separação seja ideológica (se remete à inteira história da representação arquitetônica) seja disciplinar (quando as duas formas de pesquisa não podem ser vistas separadamente) enquanto, sobretudo, os esboços não constituem um corpus de valor autônomo preocupando-se com a “racionalização” construtiva. Consequentemente os desenhos de Jo Coenen em exposição retomam um estereótipo de realidade de histórias em quadrinhos tendentes a assinalar o resultado final, ou mesmo a introdução de uma arquitetura na paisagem urbana; isso acontece, portanto, com uma tranquilidade do ato gráfico marcado por auto complacência das formas porque provocado prevalentemente por um processo organizativo do espaço.

Se comparados aos desenhos de Sverre Fehn, adverte-se em grande medida uma visão tendenciosamente tranquilizante, embora na semi-definição dos volumes no contexto urbano. Os desenhos de Fehn, de fato, evocam desde o início o sentido de uma descrição que não é, no imediato, prerrogativa do construível, oferecendo-se em uma maior elegância também na apresentação que em Coenen, ao contrário, é melancolicamente devolvida ou que se rende, talvez voluntariamente, à ou na realidade do processo compositivo.

Os desenhos de Coenen derivam de uma sistemática e instintiva metodologia na qual a obsessiva

continuidade do sinal assume conotações específicas, esquematizando e simplificando os comportamentos formais e espaciais da construção.

“Aqui eu cultivo flores que nunca morrem, visto bonecas cujo respiro não cessa nunca, cujos movimentos não cessam nunca. Aqui perfuma o cromatismo, se representam as paredes em dimensões incomensuráveis”; esse mesmo valor que têm para Rob Krier as representações pictóricas é restituído na intenção figurativa de Coenen. Na lúcida coerência das suas representações, de fato, lê-se a vontade de “figurar”, de um só momento, a complexa iconografia estrutural e distributiva do projeto, em modo prático e pontual, ao reparo das adulações de cada fácil sugestão e dependência.

Através dos projetos de quatro bibliotecas expostos na sede milanese de A.A.M. Architettura Arte Moderna, é possível colher o sentido dessa atitude e as dinâmicas das escolhas e dos resultados que para cada um desses quatro exercícios são determinados. Os projetos para o *Centre Céramique e Biblioteca di Maastricht* (1995), para a *Openbare Bibliotheek Amsterdam* (2001), para a *Biblioteca Europea di Informazione e Cultura a Milano* (2001) e para a *Public Library em Dortmund* (1995) são apresentados, nas diversas fases de projeto, através de numerosos desenhos, croquis, fotografias, renders e modelos restituindo o sentido de uma pesquisa temática desenvolvida ao redor da ideia de dever *housing*

the book (hospedar o livro).

Um sentimento menos “deliberativo”, e mais material, encontra-se entre os sinais impetuosos e obsessivos das atribuladas grafias de Raimund Abraham. Os seus desenhos, expressões reais e concretas do imaginário e do absurdo, parecem reevocar as “fases” de uma gênese da arquitetura ou ao contrário de um seu retorno às origens. Expostos nas paredes de A.A.M. Architettura Arte Moderna, esses “estudos desertores” reconduzem a arquitetura, na sua ambiguidade, a uma dimensão preliminar, à sua própria natureza de matéria imaginada.

Um desenho é para mim um modelo oscilante entre ideia e a realidade física, construída, da arquitetura. Não é um passo em direção àquela realidade, mas um ato autônomo que antecipa a concretude da própria ideia. Um desenho de arquitetura não pode ser nunca uma ilustração, mas deve submeter-se a leis construtivas próprias que revelam a ideia da sua intrínseca forma sintática, através da gramática das linhas. A linha pretende a precisão da geometria, enquanto a estratificação dos pigmentos exprime com as suas tessituras a qualidade interna e externa da matéria. O primeiro sinal sobre uma folha em branco, o primeiro entalhe na pedra, a primeira incisão na chapa de metal representam o início da arquitetura. Desenhar é incidir uma ideia em um corpo, violando o seu silêncio.

A incisão da qual fala Abraham, constitui a tentativa de consumir a matéria para chegar, com processos de subtração, à sua auto revelação, à sua ordem infringida. Essa sofrida negação libera a memória e o desejo da materialidade da superfície para trazer à luz a íntima alusão ao símbolo do mito. Assim, nesses desenhos, as fraturas, os cortes e as passagens topográficas revelam, por uma espécie de solicitação telúrica, as formas *elementares*, entre natural e artificial, real e imaginário, da arquitetura.

A ideia e a matéria são as polaridades da arquitetura. O seu destino é diferente. Para o pensamento é a ideia a prevalecer. A matéria torna-se recusa. A ideia é a manifestação do pensamento, totalmente encerrada e protegida do poder do seu inventor, mas violada pela intenção do seu perseguir e da sua conseqüente realização. A expressão do pensamento é silenciada tão logo seja pronunciada, enquanto o silêncio da matéria é violado pelo seu próprio destino de decadência. A matéria poderá sobreviver ao seu próprio destino somente por trâmite da memória do desejo: uma aventura através o real e o imaginário, uma aventura do trabalho à procura de si mesmo.

As obras de Abraham remetem aos estados da arquitetura na temporalidade construtiva e compositiva, portanto, no próprio pesadelo de uma incontrollabilidade do gesto arquitetônico. Nes-

as obras notam-se as formas pendentes principalmente em direção ao ideal artístico e escultórico, como também em direção a uma leveza do pensamento de compreensão visível em formas ornamentais ou mais precisamente relacionadas à obra de Massimo Scolari. Os desenhos, sobretudo, dão vida a visões arquitetônicas, das quais é possível colher a vocação *monística* de Abraham, que reconduz à visibilidade às múltiplas formas do imaginário: o desconhecido, o inesperado, o surpreendente. Essa representação da origem junto ao destino, do sonho junto à recordação, desencadeada por atos de fantasia, revela o projeto na sua dimensão de puro objeto arquitetônico (como por exemplo acontece para o projeto da *Torre della Sapienza*, 1980).

Essa dimensão onírico-romântica, utilizada como catalizadora da imagem, faz referência, teoricamente e não formalmente, a um “voltar as costas” em Caspar David Friedrich, ou mesmo, como diz Abraham, à “colisão de topografias, a “paisagens desoladas”, portanto, ao “desejo *último* de fazer arquitetura”.





Exposição: da ideia ao prego. (Tudo o que você gostaria de saber sobre exposições e temia perguntar)

Pedro Azara*

Tradução: Fernando G. Vázquez Ramos

*Arquiteto, professor de estética na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (Espanha). Autor de: *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000; *Cuando los arquitectos eran dioses*, La Catarata, Madrid, 2015. Bolsista da Fundação Getty de Los Angeles (EUA) em 1998, e da Fundação Gerda Henkel de Düsseldorf, 2011. Responsável por mais de trinta exposições na Europa e nos Estados Unidos.

Resumo

O artigo narra como se põe em marcha uma exposição, desde a seleção e solicitação em empréstimo das obras aos museus e aos colecionadores, atendendo aos requerimentos exigidos pelas instituições de empréstimo, até o transporte e suas condições e a instalação das obras na sala, o que requer uma montagem que deve atender a múltiplas, e algumas vezes contraditórias, necessidades.

Palavras chave: Exposições. Museología. Museografía.

“**C**erca de dois meses antes de abrir a exposição “Casas del alma. Maquetas de arquitectura de la antigüedad” (“Casas del alma. Modelos de arquitetura da antiguidade”) no Centro de Cultura Contemporânea (Centro de Cultura Contemporânea) de Barcelona, em 1997, deixando o centro e atravessando a rua de la Paja, de repente, à esquerda, na janela de um antiquário (hoje na rua Consejo de Ciento), vi ou que não poderia ser apenas um excelente modelo arquitetônico de terracota antiga, em perfeitas condições: um modelo não publicado ou desconhecido. Depois de hesitar um momento, empurrei a porta. Expliquei porque eu estava lá e perguntei sobre a peça. Era da Síria, do segundo milênio a.C. Estava à venda e o antiquário não parecia entusiasmado por emprestá-lo para uma exposição, mesmo que eu lhe dissesse que o valor da peça aumentaria se exposto. Antes de sair, perguntei o preço. Alto, mas acessível por um colecionador interessado: umas quatrocentos mil pesetas. Comentei sobre

o assunto a um amigo arquiteto que passou no dia seguinte pela loja de antiguidades e, distraidamente, perguntou o preço do modelo. Seu preço tinha dobrado. Meu comentário não tinha caído em ouvido moucos.

Voltei depois de alguns dias para tentar obter o empréstimo da peça. A lista de obras da exposição estava fechada, mas a obra era excepcional; e estava a poucos metros de onde a exposição iria abrir. O responsável, no entanto, depois de dar um tempo, acabou explicando que o modelo tinha deixado recentemente, com certeza de forma ilegalmente, a Síria. Expô-la publicamente poderia suscitar suspeitas e colocar em perigo o contato que o antiquário tinha no Oriente, capaz de subornar a polícia de fronteira para permitir que as antiguidades deixassem a Síria. Os grandes mosaicos romanos, recentemente chegados da Síria, mostraram que o negócio não diminuiu. As antiguidades chegaram em Espanha como ar-

tesanato, obtiveram a licença de importação e, de Madri, foram distribuídas entre várias cidades. Fiquei chocado com a informação.

Foi-me explicado, dias depois, que o governo autónomo catalão (a *Generalitat*) estava por trás desse negócio havia meses, mas sem resultados.

Entrei em contato com o Departamento de Antiguidades Orientais do Museu do Louvre, em Paris, e com alguns especialistas neste tipo de peças. Todos comentaram que deveria tentar obter uma fotografia, para poder estudar o trabalho e classificá-lo, antes que fosse tarde demais. Pela descrição que tinha oferecido, tratava-se de um modelo mesopotâmico único.

Não quis saber nada mais sobre esse assunto. Deixei passar o tempo. A exposição foi inaugurada. Meses depois, lembrei-me das palavras de uma curadora do Museu do Louvre. Voltei para o antiquário. O dono não estava lá, apenas seu filho. Não vi o modelo. Perguntei por ela. Foi-me dito que tinha sido vendido em Londres e que o antiquário já nada sabia sobre o assunto. Nenhum rastro ou imagem foi deixada.

Anos depois, em 2011, fui a Genebra para documentar uma exposição sobre arte da Mesopotâmia. Genebra é uma cidade onde o tráfico ilegal de antiguidades é mais ativo. Alguns antiquários, procurados pela Interpol, e com mandados de prisão, mantêm as lojas abertas no centro da ci-

dade e não se escondem. Um curador do Museu de Genebra, que trabalha na busca de obras roubadas ou retiradas ilegalmente de sítios arqueológicos, comentou o famoso caso da cerâmica grega, com uma cena pintada que mostra a morte do herói grego Sarpedon, às portas de Tróia, pintado por Eufrônio, o primeiro pintor de cerâmica que assina suas criações, no século V a.C.

Em 1972, o Metropolitan Museum of Art, Nova York, pagou um milhão de dólares por uma gigante cratera [vaso usado para misturar vinho e água], em perfeitas condições, assinada pelo mítico Eufrônio. Foi a primeira vez que uma peça arqueológica atingiu esse preço. O trabalho foi reproduzido nas capas dos principais semanários da cidade. Até o ano passado, foi uma das obras-primas da coleção do Museu. Um jornalista perguntou sobre sua origem. Imprudentemente, foi comentado que vinha de Zurique. A cerâmica grega tinha chegado até lá? A versão foi imediatamente corrigida. Ela tinha pertencido a um colecionador libanês. Uma ligação urgente advertiu ao antiquário que um jornalista poderia perguntar sobre cerâmica. Ele deveria responder que o pai do colecionador, agora falecido, a achou num túmulo e a tinha vendido porque sua coleção estava mais orientada para a arte fenícia [que para a mesopotâmica]. Como este último ponto era verdadeiro, assim que um jornalista ligou, a versão que lhe foi contada pareceu convincente. Mas, por que tinha sido mencionado, desde o início, a cidade de Zurique? Um jornalis-



Figura 1. Vitrine da exposição *Antes del Diluvio. Mesopotamia 3500-2100 a.C.* Obra Social de La Caixa, Barcelona e Madrid (2012 e 2013), dedicada ao mundo dos antigos sumérios. Curadoria de Pedro Azara. Fonte: acervo do autor.

ta, Paul Watson, deixou o Líbano e partiu para a Suíça. Finalmente, o Metropolitan teve que revelar a origem, a história, da obra: foi adquirida, de fato, de um antiquário suíço, que, por sua vez, a adquiriu de um revendedor. De onde veio a obra-prima da arte clássica grega? A pesquisa sobre este assunto levou quase quarenta anos.

Historiadores, arqueólogos, comerciantes (entre os quais se destacava Giacomo Medici), conservadores de museus suíços e caçadores de tesouros roubaram ou ajudaram, direta ou indiretamente, a roubar um túmulo etrusco, na Itália, até então preservado, que acabavam de encontrar. Imediatamente perceberam a importância da obra. Poderia ganhar uma fortuna com ela. Mas nenhum museu público italiano poderia pagar o que esse vaso custaria – o que iriam pedir por ela – e não poderia sair legalmente do país. O direito internacional proíbe que os bens culturais nacionais atravessem as fronteiras. O vaso foi cuidadosamente quebrado. Os fragmentos, depositados em uma mala. Na alfândega, argumentou-se que eram apenas peças soltas, ou que resultava evidente para os funcionários aduaneiros, que aceitaram a explicação. As peças não tinham qualquer valor. Já na Suíça, as peças soltas foram remontadas com precisão. As juntas foram refeitas e desapareceram. O vaso estava novamente íntegro, fora da Itália.

O que aconteceu a seguir é conhecido. A história terminou no ano passado. A lei italiana forçou

vários museus norte-americanos a devolver algumas obras-primas da antiguidade, grega, etrusca e romana, que hoje são o foco de atenção dos museus florentinos e romanos, sob pena de impedir que qualquer obra da arte italiana pudesse ser incluída em qualquer exposição nos Estados Unidos. Alguns curadores acabaram na prisão.

Esta história me lembrou aquela que vivi há anos. Mas aqui, em Barcelona, a história acabou sem conclusão.

* * *

Como é montada uma exposição e o que é exibido? Nos referimos sobretudo a exposições com material arqueológico. (Figura 1)

Os pedidos de peças devem ser feitos por escrito. Somente instituições reconhecidas estão autorizadas a realizá-las. Às vezes, os museus que recebem pedidos oficiais de empréstimo, acompanhados do roteiro da exposição e documentos sobre a instituição organizadora, suas medidas de solvência e segurança, bem como suas condições ambientais (temperatura, umidade, controles de luz) das salas de exposições, aceitam emprestar apenas a instituições que possuem uma coleção de arte permanente (museus, academias, certos institutos e universidades, associações profissionais, etc.): pois, se presume que, nesse caso, o organizador possui técnicos (curadores) acostumados e autorizados a manipular obras de arte



Figura 2. Vista geral da exposição *Ciudad del espejismo. Bagdad de Wright a Venturi*. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia (nov. 2008 - fev. 2009). Curadoria de Pedro Azara. Fonte: acervo do autor.

(ou podem contratar esse tipo de especialista sem dificuldade), bem como armazéns adequados e seguros e salas devidamente preparadas.

Os pedidos de empréstimos devem ser enviados com um mínimo de doze meses antes da abertura, embora alguns museus, como o Museu da Universidade de Filadélfia (Penn Museum), solicitem de dezoito meses, e o Ministério da Cultura da Turquia, responsável por todos os museus públicos turcos, três anos (razão pela qual, tantos museus desistem de pedir obras da Turquia). Nenhum museu responde se o pedido chegar com menos de três meses antes da abertura programada. Exceto, se for um pedido excepcional para uma ou algumas peças, depois que o organizador enfrentou algum problema inesperado com um provedor com quem teve um acordo assinado, mas de golpe quebrado.

As cartas de empréstimo não precisam ser enviadas com muita antecedência. Os museus respondem aos pedidos seguindo a ordem, mas tendo em conta a data do empréstimo, assim as solicitações prematuras são simplesmente arquivadas. Destarte, esquecidas ou perdidas, muitas vezes.

Os museus emprestam obras com alguma dificuldade. Mas, os responsáveis são conscientes de que sem empréstimos, nenhuma instituição poderia organizar qualquer exibição. Os empréstimos permitem que algumas peças sejam divulgadas, o que aumenta seu valor e seu preço; dão empre-

go a curadores que estudam as obras requeridas – por vezes, obras nunca exibidas, armazenadas em depósitos que nunca deixaram – e que pode, assim, ser publicadas em catálogos. Neste sentido, as exposições permitem o estudo detalhado de obras esquecidas ou desvalorizadas, ou corrigem atribuições ou interpretações errôneas ou questionadas; facilitam um novo olhar sobre obras de arte menos conhecidas. (Figura 2)

Exceto para os grandes museus internacionais, que possuem grandes coleções permanentes – com as quais podem realizar intercâmbios de obras –, as obras-mestras geralmente não são cedidas. Considera-se que sua falta será notada e lamentada pelos turistas. Alguns museus afirmam que algumas de suas peças não podem ser emprestadas. Embora, também seja verdade que, em troca de enormes quantidades de dinheiro, pois os museus também precisam de fundos, qualquer um pode obter empréstimos incríveis. Assim, por exemplo, o empréstimo do mítico estandarte sumério de Ur [Estandarte da Batalha de Ur], do British Museum, não é negociável, com exceção feita às monarquias do Golfo Pérsico (a família real da Arábia Saudita financia o desconhecido museu do cavalo de Kentucky, nos Estados Unidos, pelo que este pequeno museu obtém empréstimos impensáveis); apesar de não ter museus internacionalmente reconhecidos, poucos são os provedores que logicamente não aceitam compensações econômicas (que permitem restaurar quartos, comprar peças, etc.) pelos empréstimos de suas obras.

As grandes exposições internacionais, que atraem centenas de milhares de visitantes, e geram enormes benefícios econômicos, geralmente são organizadas por três ou quatro grandes museus que agrupam seus acervos. Estes constituem o corpo da exposição, completados com empréstimos específicos. Esta política permite que a amostra viaje para várias cidades por um período superior a seis meses, que é o tempo que os museus e as coleções aceitam para fornecer obras. Logicamente, museus, coleções e instituições de menor porte não podem acessar esses circuitos.

Os grandes museus, no entanto, têm coleções das quais algumas peças são exibidas regularmente. A maioria permanece em reservas. Isso não significa que essas obras sejam necessariamente menores. A coleção deslumbrante de vinte mil peças sumérias do Field Museum, em Chicago, está permanentemente armazenada. O Museu não tem espaço suficiente para expor sequer algumas poucas, cujo interesse para o público em geral é menor que o despertado pela arte do Egito faraônico.

As peças das reservas geralmente são emprestadas com mais facilidade. Desta forma, um museu pode revelar uma herança invisível, o que pode nos permitir descobrir, de repente, obras relevantes que anteriormente estavam ocultas.

Mas, as reservas dos grandes museus não são necessariamente cavernas de tesouros desco-

nhecidas. Assim, as do Museu do Prado são pobres, e as pinturas armazenadas medíocres; entretanto, as reservas de alguns departamentos do British Museum fariam a fortuna de museus menos conhecidos. Os baixos relevos neo-assírios armazenados são deslumbrantes. Porém, não entram nas salas estreitas da coleção permanente – novamente, uma coleção muito menos atraente do que a egípcia.

Existem exposições de tipos muito diferentes. Concentremo-nos em exposições com obras de arte e de arqueologia originais. Os responsáveis pelos museus agradecem que os organizadores de exposições, antes de enviar os pedidos oficiais de empréstimo, visitem as instituições, participando de reuniões informais, onde o roteiro e os objetivos da exposição são explicados, detalhando quais obras seriam as mais apropriadas. É conveniente que o museu que empresta as obras não tenha a sensação de que é requerido apenas para o empréstimo, mas sentir que pode influenciar de alguma forma a exposição, sugerindo obras, que talvez não tenham sido tomadas em consideração pelo curador, às vezes devido ao desconhecimento de que tais obras fazem parte do acervo da instituição. Esta maior implicação do provedor no projeto pode facilitar alguns empréstimos difíceis

As exposições temáticas, que não tratam de temas excessivamente comerciais ou repetitivos (o impressionismo, é um tema recorrente, e talvez já

esgotado) são preferidas pelos museus de empréstimos. Em geral, o pedido de obras-mestras sem uma comprovação explícita da necessidade de serem expostas, ou determinado o papel que desempenham na narrativa de uma exposição, muitas vezes é negado. As obras podem sofrer durante a transferência, assim, o traslado só é permitido se resulta em uma nova abordagem do assunto já conhecido ou na descoberta de um novo tópico inovador. E ainda há muitos novos tópicos. A exigência de um grande número de visitantes, tanto por parte dos museus privados como dos públicos, obriga a certa prudência por parte das instituições, quase à beira de uma atitude conservadora, perante temas desconhecidos que podem não despertar o interesse geral ou, ainda, suscitar algum tipo de rejeição.

Cada museu tem seus próprios critérios sobre aprovação de empréstimos. Museus em países como a Turquia ou a Grécia não têm o direito de decidir sobre eles. São os respectivos ministérios da cultura, às vezes após uma consulta não obrigatória com o museu requerido, que aprovam ou não a solicitude de empréstimo. Na Itália, os museus também são limitados por um órgão superior, que rege vários museus provinciais ou da mesma cidade, chamado *Soprintendenza* – algum museu tem sua própria Superintendência – embora até que o Ministério italiano da Cultura não aprove o empréstimo, as obras não podem ser exportadas. Nos Estados Unidos, por outro lado, onde os museus são privados, o Estado

quase não intervém, e são os patronos que aprovam ou negam empréstimos, com base em relatórios de técnicos e curadores. De acordo com a importância do museu, as reuniões do grupo de patronos podem acontecer uma ou várias vezes por ano. Dependendo de quando o pedido de empréstimo for enviado, pode demorar quase um ano antes de receber uma resposta, positiva ou não, e, só então, os procedimentos legais para a exportação de obras podem começar.

As respostas são condicionadas pela importância da entidade solicitante, a duração da amostra, o número de museus que podem acomodar a amostra, o interesse da exposição, a previsão de um catálogo “acadêmico”, o estado no qual ficam as salas das quais as obras são retiradas (um museu geralmente não aceita ter vitrines ou paredes vazias por meses, como é o caso do Museu do Louvre em Paris, que argumenta que os visitantes exigem que a maioria das obras estejam permanentemente em exposição), a importância e o número de obras solicitadas em empréstimo, o estado das mesmas (o que exige, antes de uma resposta, a análise das obras pelos conservadores, que determinam se as mesmas podem viajar sem problemas), e, às vezes, do que a entidade requerente oferece em troca.

Algumas leis nacionais impedem a exportação de peças em boas condições, cuja transferência não as afeta. Por exemplo, a legislação nos EUA proíbe o “comércio” – a troca de obras, incluindo as

da pré-história, feita com materiais de espécies ameaçadas de extinção (conchas, marfim, etc.), independentemente de que a espécie seja pré-histórica e não exista mais ou que o material não provenha de animais abatidos no presente. Por esta razão, nenhum pedaço de marfim, mesmo de três mil anos atrás (como os assírios), pode ser emprestado a países estrangeiros pelos Estados Unidos. O que é valorizado, neste caso, não é a antiguidade da obra, mas o material. Somente trabalhos feitos com materiais orgânicos de espécies extintas – como mamutes, mas não elefantes – podem circular livremente.

A política não é estranha às decisões dos museus provedores. O governo grego impede fortemente que as obras de museus públicos gregos sejam exibidas junto com obras de coleções privadas. Museus com obras doadas por indivíduos, como a maioria dos museus suíços, não são bem considerados pelo governo grego. Desatender esta exigência pode significar que a exposição seja confiscada por ordem judicial.

Países como a Síria – antes da guerra civil – demandam (ou demandavam) que nenhuma obra proveniente de Israel seja incluída em uma exposição, mesmo que ditas peças não compartilhem a mesma vitrine ou ainda não estejam na mesma sala. A mesma palavra “Israel” não pode ser mencionada nos textos da amostra e no catálogo, que o governo sírio exige, ou exigiu em tempos de paz, para rever. Os Estados Unidos resolveram

o problema recorrendo à expressão “Israel antigo” quando exhibe peças arqueológicas da faixa do Mediterrâneo oriental.

Os governos de George Bush (pai), e filho, por outro lado, impediram o empréstimo de obras mesopotâmicas de museus norte-americanos, pois a Mesopotâmia se encontra no atual Iraque, um país que estava em uma lista negra (o famoso “Eixo do Mal”), ordem executiva anulada pelo presidente Obama. O impedimento às vezes se conseguia ultrapassar quando se explicava que no terceiro milênio a.C. o Iraque não existia.

Em geral, os governos da maioria dos países garantem o retorno aos seus respectivos proprietários públicos e privados de peças emprestadas sobre as quais, de repente, pesa uma ordem de retenção, como pode acontecer com as obras suspeitas de serem saqueadas durante a Segunda Guerra Mundial ou, hoje, no Iraque. A legislação espanhola, no entanto, não oferece as mesmas garantias.

Enquanto isso, países como o México ou o Peru podem reter indefinidamente obras pré-colombianas de coleções estrangeiras incluídas em exposições nesses países. Diante dessa ameaça sempre presente, museus internacionais hesitam em prestar obras que possam ser justa ou injustamente requisitadas ou, ainda, negam absolutamente o empréstimo.

Às vezes, você tem que ter “mordidas” [subornos] – o que não se fala em voz alta: aparentemente sabia-se que era necessário pagar uma certa quantia para a Sra. Suzanne Mubarak, esposa do ex-presidente egípcio, se fosse o caso de dispor de peças do Egito faraônico sem problemas. O pagamento ilegal deve ser realizado sem esperar que o requerimento se torne explícito, como às vezes foi o caso das obras da Síria. Lembro-me de ter que voar para Damasco em julho de 1996 com uma quantidade de dinheiro que não poderia ser contabilizada – mas que não foi necessário gastar finalmente – para tentar desbloquear um empréstimo de obras que tinha sido obtido previamente de forma verbal, mas para a qual não se seguiu nenhuma confirmação por escrito. O encontro com um oficial militar de alta patente em uma sala do Museu de Arqueologia de Damasco foi tenso. Mas, o empréstimo foi realizado, ainda que no último minuto, houve demandas onerosas (viagens, acomodação e despesas de vários conservadores sírios por semanas em Espanha) que não puderam ser recusadas, pois perigava o recebimento de obras muito importantes para a exposição.

A política é um agente importante que determina o destino das exposições. Um erro, e o conflito podem ser graves, trazer um problema diplomático com consequências imprevisíveis.

Desde 11 de setembro de 2001, a organização de exposições com peças provenientes do exterior

mudou muito. O custo do seguro (1/1500 do valor da obra) aumentou rapidamente. As peças nunca viajam sozinhas, mas com um ou dois “mensageiros” – pessoas do museu de empréstimos que acompanham as obras encaixotadas.

Reivindicações de obras em museus estrangeiros por países como Peru, Turquia, Irã ou Iraque, recentemente, que consideram que sua herança foi ilegalmente explorada e exportada durante períodos coloniais, forçou os museus a monitorar o que emprestam e a quem. A Grécia também endureceu o tom. Um museu de empréstimos pode correr o risco de que “suas” peças, quase sempre arqueológicas, sejam apreendidas e, possivelmente, não retornadas.

Os museus norte-americanos, principalmente, mas também os museus suíços – e, em geral, em maior ou menor grau, quase todos os museus – são alimentados por – ou incluem – partes doadas por indivíduos em suas coleções permanentes. Quando os colecionadores doadores são patronos dos museus, estes são obrigados a aceitar a doação e a expor a obra. Por causa desta lei, os museus, especialmente os americanos, são forçados a mostrar obras cuja autenticidade e, acima de tudo, sua origem, nem sempre é clara. A “proveniência” (de onde vem uma obra) é uma palavra-chave que infunde medo nos curadores. Uma origem conflitante pode causar sérios conflitos diplomáticos.

As leis internacionais estabelecidas em 1985, subscritas pela maioria dos países, impedem que qualquer obra deixe um país para ser adquirida por outro. Mas não sempre se pode – ou se quer – saber em que ano uma obra entrou em uma coleção. Por este motivo, instituições como o Museu Metropolitano de Arte em Nova York ou o Museu do Louvre em Paris não aceitam que as obras que emprestam participem de exposições que incluam outras coleções privadas – ou, pelo menos, certas coleções, muitas vezes, formadas graças às fortunas adquiridas rapidamente nos anos noventa. A razão é simples: querem evitar que a amostra seja apreendida por reivindicações de países que suspeitam que certas obras deixaram seu território ilegalmente. A situação é complicada quando, às vezes, esses mesmos países facilitam a exportação – ou têm funcionários, ou políticos, que fecham os olhos ou mexem os “pauzinhos” do trânsito ilegal de obras – de peças que são reivindicadas posteriormente. A linha de demarcação entre países suspeitos de tráfico de obras de arte e países vigilantes não segue de forma alguma a linha que separa países ricos e pobres, como se pensa às vezes.

Por estas razões, os curadores de museus estudam, não só o estado das obras – peças aparentemente bonitas podem ter fissuras internas não detectáveis a olho nu, ou podem ser feitas de materiais facilmente corroídos, como bronze, ou cobre, corrosão que pode aparecer de repente e que nem sempre pode ser interrompida no

tempo, ou sabe como parar –, mas também a “origem”: como e quando foram adquiridas, para quem e por quem. As surpresas não são excepcionais. Descobre-se que trabalhos notáveis são falsos ou que não podem ser exibidos, pois são possivelmente o resultado de roubos. Qualquer erro implicaria um perigo de apreensão e descredito. Obras de países “conflitantes”, como o Irã (para os Estados Unidos), são fornecidas com muito cuidado.

Um museu empresta preferencialmente peças das quais tenha, pelo menos, duas cópias (peças arqueológicas, gravuras, livros, etc.). As obras tendem a viajar acompanhadas de mensageiros: curadores, quase sempre jovens, ou em treinamento, cuja tarefa é não deixar as peças emprestadas sozinhas nunca. A responsabilidade que eles têm de assumir, pois o destino das obras está nas suas mãos, às vezes, força-os a agir com uma atitude severa e excessiva. Eles temem que qualquer problema possa acontecer, e não confiam nas instituições solicitantes, bem como em seus funcionários, o que pode causar atrasos ou paralisações da montagem de uma exposição. As caixas em que estão embaladas não podem ser abertas na alfândega. É um requisito obrigatório. Qualquer falha anularia a eficácia do seguro. As obras viajam em transportes especiais, ou em um assento de primeira classe – se a caixa é pequena, de avião (ou de barco), ou em transporte blindado, acompanhado de policiais armados – o que obriga a preparar trocas

de guardas militares nas fronteiras, uma vez que o militar ou a polícia de um país não podem entrar em território estrangeiro, se o transporte for feito por estrada. Alguns museus requerem guardas armados para acompanhar a transferência de peças emprestadas, chegadas de avião, do aeroporto ao museu organizador.

O número de mensageiros é definido pelo museu de empréstimos. O custo (transferência, alojamento e subsídio de subsistência) assumido pela instituição organizadora. O mensageiro deve permanecer na sede que monta a exposição a partir da chegada das caixas – com as quais viajou – para a instalação das peças nas vitrines e o fechamento final das mesmas. A permanência do mensageiro pode durar várias semanas. Em grandes exposições, com inúmeras obras provenientes de diferentes museus, localizadas em vitrines coletivas, os mensageiros devem estar presentes sempre que as vitrines são abertas para a colocação ou retirada de novas obras.

Alguns museus – como, em geral, o British Museum de Londres – exigem que suas peças sejam exibidas em expositores independentes, sem compartilhá-los com nenhum outro fornecedor. Outros não aceitam que as obras, uma vez instaladas, sejam movidas nas vitrines, mesmo que sua localização afete a instalação de outras peças.

Alguns países (presidências, conselhos de ministros, ministérios da cultura, antiguidades, etc.)

ou alguns museus exigem que os mensageiros permaneçam ao lado das peças durante todo o horário da exposição. Sabe-se as regras de ferro do Ministério da Cultura turco, temido por todos os museus do mundo; apenas alguns podem pagar as despesas por viagens e estadias de dois mensageiros que ocorrem a cada quinzena. Assim, uma exposição de três meses – uma duração típica – requer a presença de seis turnos de dois mensageiros: doze bilhetes de avião e doze acomodações e subsídios. Alguns países, como o Egito, antes da revolução, também pediam cartões de crédito, com crédito ilimitado. São famosas as faturas, provenientes das marcas de moda mais prestigiadas, ou casas de alta costura, de capitais de diferentes países europeus (Paris e Berlim, especialmente), que chegavam ao governo francês quando aconteceu uma grande exposição sobre arte egípcia na década de 1990.

Essas demandas, às vezes são compreensíveis, porque são provenientes de países sem grandes recursos, nos quais funcionários, tão, ou tão pouco, honestos como no “primeiro mundo”, são mal pagos e muitas vezes não podem se dar ao luxo de viajar para o exterior. Desta forma, os países fornecedores conseguem que seus funcionários possam viajar e treinar. É uma forma de recompensar os funcionários mais conscientes.

Pagar a aquisição de peças não é bem visto na Europa e, em princípio, nenhum museu europeu pede qualquer compensação financeira. Isso não

significa que as tarefas administrativas necessárias para a exportação de peças não devem ser pagas – uma prática realizada por museus em dificuldades, como o British Museum (cujos custos são surpreendentemente altos e parece “suspeitosamente” -? - al custo que o aluguel de peças implicaria) ou que os museus prestadores europeus sempre recusam as ofertas econômicas. As ofertas dos museus nos Emirados Árabes Unidos e do Japão, bem como os pedidos econômicos dos museus russos são bem conhecidas.

Sabe-se que é necessário pagar sob a mesa certas comissões para obter peças de certos países, por exemplo, em alguma ocasião, da Síria. Mas, a transação deve ser realizada com tato e discrição, tentando encontrar o momento certo, para não dar a impressão de que estão subornando funcionários. O pagamento, ou o presente, de materiais, por exemplo de restauração, também facilita empréstimos; este procedimento é, em parte, lógico, dado as carências de certos países.

As obras chegam ao centro ou ao museu onde serão exibidas quando a montagem (painéis, vitrines, stands) já estiver concluída. A tinta deve estar seca, o ambiente é controlado de acordo com os padrões internacionais, o ambiente controlado (protetores, alarmes, câmeras). Assim que as obras chegarem, não pode ser feito nenhum trabalho que envolva poeira, fumaça e vibração. Apenas retoques, perfuração de passagens e fixações de duto, e a instalação de cartazes e tex-

tos são permitidos, desde que não envolvam o deslocamento de obras.

O dia da instalação das obras, as caixas são colocadas na sala, uma a uma, sempre sob o controle do mensageiro. A sala já está equipada com uma ou várias mesas de operação. Restauradores, conservadores e instaladores aguardam. A limpeza é de praxe. Você não pode comer na sala. Tampouco podem ser realizados trabalhos que produzam poeira ou causem vibrações. As caixas se abrem com cuidado. As obras são desempacotadas à vista do mensageiro. Os restauradores ou curadores da instituição organizadora realizam esta operação e fotografam todas as etapas. A obra é depositada em uma mesa, ou em uma base, e é inspecionada. É fotografada em todos os lados e às vezes é inspecionada com luz ultravioleta para detectar possíveis rachaduras ou desprendimentos causados pelo traslado. O estado da peça é comparado com o apresentado nos dias anteriores, no momento da embalagem na instituição cedente, graças às fotografias tiradas naquele momento. Todas as diferenças são indicadas, sejam pequenas alterações ou detalhes que as imagens fornecidas pelo provedor não incluem. Os documentos são finalmente assinados.

A mais pequena partícula desprendida de uma obra é inspecionada e coletada. Às vezes, a reintegração do material destacado é realizada, desde que a quantidade não seja excessiva, porque

neste caso, a peça pode não ser exposta devido à alteração sofrida. As peças de argila não cozida são geralmente as mais frágeis e as mais difíceis de manusear. Mas os bronzes também causam surpresas inesperadas. O mensageiro inspeciona a vitrine ou a base. Os alarmes que podem ter sido solicitados devem ser instalados, cristais e bases limpas. O mensageiro garante a estabilidade do expositor, bem como as âncoras esperadas. As obras podem vir com ou sem suporte. No caso em que o suporte deve ser fabricado na sala, o mensageiro deve aprovar o sistema de fixação planejado. É o mensageiro, ou um conservador autorizado por ele, que transporta a obra e a coloca na vitrine ou a deposita no suporte, após o que é afixada. Se a obra for de grande tamanho ou tiver um peso considerável, é transportada em um carrinho de mão ou em um guindaste, que apenas os especialistas credenciados estão autorizados a manipular.

Qualquer manipulação exige que se usem luvas de pano ou de borracha, com um tratamento especial que facilita a aderência correta da obra. Alguns mensageiros ou conservadores preferem trabalhar sem luvas para garantir que a peça esteja segura.

Certos trabalhos requerem pequenas restaurações: somente o mensageiro pode autorizá-los. Representa, no sentido forte do termo, a instituição de empréstimo, e tem a última palavra. Se considera que os expositores, a sala ou o local, não atendem às características solicitadas, pode

exigir que a peça seja ré-embalada e devolvida.

As vitrines devem atender às condições ambientais estabelecidas pelos provedores: luz, temperatura e umidade devem cumprir os parâmetros estabelecidos antecipadamente. (Sendo o bronze, especialmente de períodos arcaicos, fácil presa da corrosão, que, logo que começa, embora seja invisível, dificilmente para um material frágil e instável, as vitrines que os protegem devem cumprir condições muito precisas em quanto ao grau de umidade, que deve estar sempre sob controle. Existem materiais absorventes que regulam o grau de umidade em todos os momentos. A instituição provedora também deve aprovar as condições e sistemas propostos pela instituição receptora.

A iluminação geralmente é ajustada ou regulada uma vez que a vitrine está fechada, exceto no caso de vitrines com luz embutida, que não pode desprender o calor, e tem que possuir o que é chamado de temperatura de luz controlada, especialmente os registros ultravioleta e leve. Infravermelho. A intensidade da luz (“lux”) responde a determinados máximos. Obras sobre papel, obras pintadas em geral, cuja cor não passou de cocção, como na cerâmica grega, requerem uma luz muito baixa (50 lux). O provedor e o destinatário devem garantir que a intensidade atenda aos parâmetros estabelecidos.

Uma exposição com cerca de cento e cinquenta peças (Figura 3), proveniente de uma série de pro-



Figura 3. Montagem da exposição *Antes del Diluvio. Mesopotamia 3500-2100 a.C.* que recebeu obras de 32 museus e colecionistas de todo o mundo. A exposição reuniu mais de 400 obras sobre a cultura suméria, coincidente com a queda da III Dinastia de Ur. Curadoria de Pedro Azara. Fonte: acervo do autor.



Figura 3. Montagem da exposição *Antes del Diluvio. Mesopotamia 3500-2100 a.C.* que recebeu obras de 32 museus e colecionistas de todo o mundo. A exposição reuniu mais de 400 obras sobre a cultura suméria, coincidente com a queda da III Dinastia de Ur. Curadoria de Pedro Azara. Fonte: acervo do autor.



Figura 5. Detalhe da montagem da exposição *Sumeria y el paradigma moderno*. Fundació Joan Miró, Barcelona, 28 out. 2017 - 21 jan. 2018. Curadoria de Pedro Azara. Quadro do vídeo *Sumeria y el paradigma moderno*, disponível em: < <https://vimeo.com/242247313> >. Acesso em: 01 jan. 2018.

vedores, pode exigir duas semanas de instalação. Se alguns trabalhos exigem apenas uma hora entre o momento de desembalar e a sua localização em uma vitrine ou base, outras podem precisar de vários dias: a condição de cada obra, os requisitos de exibição, podem atrasar o processo. Ocasionalmente, os suportes, aprovados pelo mensageiro, ajustados à peça, fabricados com materiais aprovados que não liberam gases ou estão em contato direto com a peça, são fabricados na sala e sua preparação e ajuste podem exigir vários dias. As peças que, tendo sido desempacotadas, não foram expostas a tempo, devem ser devolvidas às reservas, sempre sob controle policial ou com os sistemas de segurança aprovados.

Ninguém que não esteja devidamente autorizado pode manipular qualquer peça. Ninguém, que não está devidamente credenciado, pode entrar na sala. Todo o processo deve ser realizado sob o controle máximo, que sempre requer aprovação do mensageiro. As exigências deste devem ser atendidas; se depende de seus critérios, sua personalidade e os requisitos que lhe foram comunicados pelo prestador.

Montar uma exposição é a coisa mais próxima de uma operação cirúrgica junto com uma policial ou detetivesca. Qualquer erro, de fato, pode levar ao cancelamento da mostra e à perda de confiança do provedor ou receptor. Você só pode respirar aliviado no dia da inauguração. A partir daí você fica somente à mercê da crítica. (Figura 4)

O longo processo é repetido quando a desmontagem e o retorno das peças, bem como quantas vezes seja necessário, no caso de exposições itinerantes: neste caso, geralmente é necessário um mês de trabalho entre desmontagem e montagem em outro museu. Embora, certamente, a desmontagem requer algo menos de tempo do que a montagem, a menos que alguma peça apresente alguma alteração que apareceu durante o tempo de exposição.

Algumas obras apenas “viajam” uma vez, não podendo estar presente em todos os museus ou centros que hospedam uma exposição itinerante. Obras de materiais frágeis, especialmente à luz (desenhos, livros) só podem ser expostos por alguns meses, e devem permanecer pelo menos um ano no escuro.

Montar uma exposição é viver fora do tempo por algumas semanas. É a melhor coisa – é mais estranha – que pode acontecer. As obras acabam sendo como pessoas, cujo tratamento, cujos cuidados requerem todas as atenções e preocupações de todas as pessoas envolvidas. Um erro e a perda é irreparável. (Figura 5)

Barcelona, 2017.

2 | Editorial

ensaios & pesquisas

8 | **Fernando G. Vázquez Ramos e Eneida de Almeida, Editores**

> Exposições de arquitetura: cronologia de um fenômeno cultural moderno e algumas inquietações

22 | **Agnaldo Farias**

> Exposições de Arquitetura no Brasil, um breve balanço

27 | **Renato Anelli**

> Para interpretar a arquitetura: curadoria como prática formativa

35 | **Marcelo Carvalho Ferraz**

> A curadoria de exposições de arquitetura

41 | **Carlos Eduardo Dias Comas**

> Arquitetura Latino-Americana no MoMA

57 | **Marilyn Nepomechie e Eric Goldemberg**

> A colmeia radical: experimentos em habitação social e urbanismo na América Latina

65 | **Victoria Wilson**

> Passeando pela praça: Mies van der Rohe e James Stirling

88 | **Francesco Maggiore**

> Abraham, Baldeweg, Coenen, Fehn, Holl, Siza, Testa: sete mestres por uma só galeria. Uma seleção de mostras de arquitetura apresentadas em Milão por A.A.M. Architettura Arte Moderna

100 | **Pedro Azara**

> Exposição: da ideia ao prego. (tudo o que você gostaria de saber sobre exposições e temia perguntar)