

outubro 1999  
ano 4  
edição meses letivos

## Debates Docomomo São Paulo: um primeiro balanço

Renato Anelli

reanelli@sc.usp.br

Boletim Óculum é informativo da Revista Óculum, publicado pelo CIDD da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, com apoio do Grupo PET - CAPES. Internet: [www.puccamp.br/~faul](http://www.puccamp.br/~faul)

Editor responsável  
Abílio Guerra

Correspondentes  
Ana Paula Baltazar *Inglaterra*  
Affonso Orciuolo *Espanha*  
Cristina Mehrrens *EUA*  
Diego Wisnivesky *Argentina*  
Eduardo Aquino *Canadá*  
Ligia Velloso Nobre *Inglaterra*  
Jesus Yopez *Venezuela*  
M<sup>te</sup> Pilar P Pineyro *Uruguai*  
Olivia de Oliveira *Suíça*  
Paul Meurs *Holanda*  
Paulo Dizoli *França*  
Pedro Moreira *Alemanha*  
Ramón Gutierrez *Argentina*  
Vitorio Corinaldi *Israel*

Monitores CIDD  
André Kaplan, Daniel Carne-  
lossi, Priscila Vieira Davini

Grupo PET  
Alexandre Tonetti, Diego Vega,  
Eliane Castanharo, Fábio Araújo,  
Isabel Nicolielo, Ivana Mi-  
randa, Júlia Sana, Giovana Del  
Ducca dos Santos, Marcelo  
Svartman, Sandra Miekio Yano,  
Tatiana Ono Morgado

FAU PUC-Campinas  
Diretor  
Ricardo Marques de Azevedo  
Diretor adjunto  
Denio Munia Benfatti  
Coordenador de curso  
Wilson Ribeiro dos Santos Jr

CIDD Centro Integrado de  
Documentação Digital  
Rod D Pedro I - Km 136  
Campus I - CEP 13089-500  
Campinas SP Brasil  
fone 019 756.7156  
fax 019 255.6376  
cidd@acad.puccamp.br

Revista Óculum  
fone-fax 011 2888950  
oculum@uninet.com.br

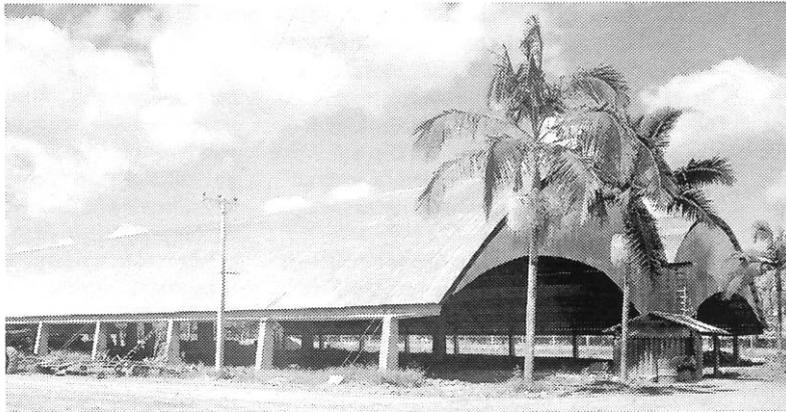
Apoio  
Apple, Capes e Daidigital Kodak



DAIDIGITAL



IMPRESSO



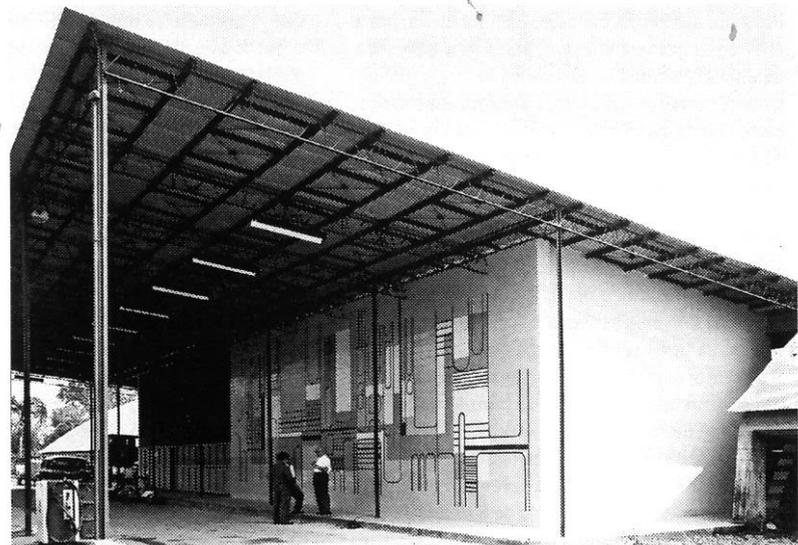
O grupo paulista do Docomomo realizou, na sede da pós-graduação da FAU-USP, dois debates sobre importantes exemplares modernos de São Paulo: o Masp e o Complexo Tecelagem Parahyba em São José dos Campos. A modalidade adotada vem sendo realizar, sob a coordenação de um membro do Docomomo, um debate com representantes de entidades envolvidas com esses bens, de entidades de preservação do patrimônio e do Ministério Público sobre sua situação atual e suas perspectivas. No debate sobre o Masp a discussão foi prejudicada pela ausência de várias representações convidadas, entre elas a do próprio Museu, do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e do Compresp. Mesmo assim, a presença de representantes do Condephaat e Iphan permitiu avançar no entendimento da situação legal das reformas do museu e dar subsídios para o processo de tombamento nacional. O problema maior está na falta de diálogo da administração atual do museu, que sistematicamente se recusa a participar de discussões públicas sobre as reformas e a concepção museográfica que vêm sendo implementadas. Perde-se a oportunidade para uma rica discussão de estratégias para a atualização da sua concepção original, dando lugar a um clima de polêmica e mistério que não beneficia à ninguém. O amplo comparecimento no segundo evento permitiu que fossem expressas e debatidas as várias posições das entidades que agem sobre o complexo Tecelagem Parahyba. Esse conjunto de ex-propriedades do empresário Olivo Gomes é composto por

4 projetos do escritório Rino Levi (em processo de tombamento pelo Condephaat), por um amplo jardim projetado por Roberto Burle Marx e por uma extensa área de várzea do Rio Paraiba. Trata-se de um conjunto cuja importância transcende em muito o âmbito do município, sendo totalmente pertinente o pedido de tombamento apresentado ao Iphan. Com a falência da empresa, a gestão anterior da Prefeitura Municipal estabeleceu acordo com um dos credores e transformou parte da propriedade em um parque público. O debate mostrou que o conjunto se encontra em uma situação delicada por dois motivos. Em primeiro lugar, devido ao fato

que os limites fundiários da área incorporada ao parque deixam de fora importantes partes do paisagismo de Burle Marx e 2 das 4 obras em processo de tombamento. Parece ser necessária a anexação das glebas onde se encontram essas obras e a definição de um zoneamento que garanta usos e gabaritos compatíveis. Em segundo lugar, devido à reabertura de um processo público que questiona os valores originais da desapropriação, a própria existência do parque está comprometida, sendo necessário reiterar que uma disputa que parece ser de caráter político local não deva comprometer um bem de relevância nacional. Destaque-se que o representante do Condephaat foi alertado para a situação da Usina de Leite e do Hangar, 2 das obras de Rino Levi em processo de tombamento localizadas fora da área do parque, e que estão sofrendo ações para a sua ruína.

Ciclo de Debates Docomomo SP 2<sup>o</sup> semestre 1999  
1. MASP, projeto de Lina Bo Bardi (ago); 2. Parque da Cidade Roberto Burle Marx, S J Campos. Burle Marx e Rino Levi (24set); 3. Casa Modernista da rua Santa Cruz, São Paulo. Gregori Warchavchik (out); 4. Parque Ibirapuera, São Paulo. Projeto de Oscar Niemeyer e equipe (nov). Local: FAU-USP, r Maranhão 88, 011 227.3638 sermar@usp.br  
III Seminário DOCOMOMO / Brasil. De 8 a 11dez99, durante a IV BIA, Parque do Ibirapuera, São Paulo

Renato Anelli é professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da USP-São Carlos e associado do Docomomo



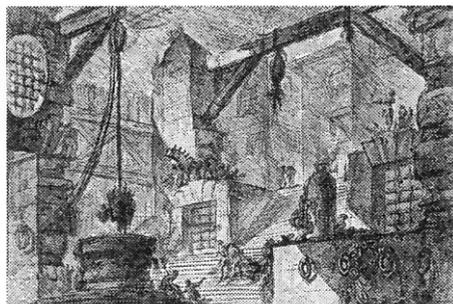
Galpão e Posto de Combustível, Tecelagem Parahyba, Arq Rino Levi. Acervo Digital Rino Levi FAU PUC-Campinas

## Delirious Rome

### Piranesi, ruínas e fantasias

Roberto Segre, Rio de Janeiro

bobsegre@acd.ufrj.br



Giovanni Battista Piranesi, O Cárcere, publicação 1750/1758

Sem dúvida, Piranesi foi uma figura paradoxal: de um lado, resgatou rigorosamente os monumentos romanos, exaltando sua racionalidade construtiva, monumentalidade e variedade tipológica; de outro, pôs em crise a tradição acadêmica com as arbitrariedades dos organismos planimétricos, as fantasias formais e insólitas estruturas espaciais, visão premonitória das mudanças históricas que se avizinhavam. O passado era assumido em busca de um futuro desconhecido e sombrio, intuído na extensão infinita das paisagens urbanas e arquitetônicas e a pequenez das multidões que as povoam. Ao mudar-se de Veneza para Roma, afastou-se dos centros de decisão daquele momento – a política e a cultura européias se definiam em São Petersburgo, Berlim, Paris, Londres ou Madri –, instalando-se em um pólo periférico. Por outro lado, Roma era a Meca de arquitetos, historiadores da arte, arqueólogos, literatos e artistas. O frenesi diante das escavações a partir dos descobrimentos de Herculano (1719), Pompéia, Tívoli, Pestum e Ateinas multiplicaram o interesse pela Antiguidade Clássica. Por sua vez, o *Grand Prix de Rome* outorgado em Paris radicava os bolsistas franceses durante um ano na cidade santa. Os alemães – Winkelmann, Goethe, Lessing – também peregrinavam a ela, atraídos pelas raízes da cultura latina. Aproveitando a fácil reprodutibilidade da gravura – uma técnica habitual nos tratados de arquitetura, utilizada por Serlio, Palladio, Galli Bibbiena, Borromini e Fischer von Erlach –, assumiu a demanda de uma clientela que contava com reis, príncipes e nobres e até estudiosos da arquitetura clássica, ávidos compradores de suas elaboradas imagens. É de supor que os recursos obtidos lhe permitiram dedicar-se aos temas mais criativos e imaginativos: os caprichos, os planos do Campo de Marte, os detalhes construtivos dos monumentos e as prisões irreais, menos assimilados naquele momento. Piranesi representa o fim da razão autônoma, dirigente do universo artístico e arquitetônico, agora dominada pelos sentimentos. Como afirma Manfred Tafuri, no século 18 racionalidade e irracionalidade deixam de excluir-se mutuamente. Sua obra cabe dentro da categoria de *classicismo romântico*, definida por Henry-Russell Hitchcock, ao estabelecer a ponte entre os severos acadêmicos franceses, o *sublime e trágico* de Edmund Burke e o *Sturm und Drang* alemão. Os detalhes construtivos dos monumentos romanos possuem uma

obsessiva precisão que incidiram nos estudos das tipologias estruturais que elaboraram depois Durand, Rondelet e Choisy. Porém, ao mesmo tempo, o *brutalismo* daqueles muros pétreos e ciclópicos do Mausoléu de Adriano ou do teatro de Marcello, encravados nas entranhas da terra e às vezes cobertos de vegetação, contradizem o purismo vitruviano assumido pelo Abade Lauger e Quatremère de Quincy. Ainda que estes repudiassem suas contaminações formais, Ledoux, protagonista do Iluminismo francês, utilizou nas portas de Paris as ásperas superfícies de pedra desenhadas pelo Mestre. Fascinantes fragmentos matéricos resgatados no século 20 por Louis Kahn nas superfícies de tijolos de Dacca e Ahmedabad, por Eiel Saarinen e Paul Rudolph em suas obras da década de 60 ou recentemente por Herzog e DeMeuron nas Adegas Dominus na Califórnia.

O clima da invenção piranesiana se alcança nas reconstruções do *Campo Marzio* e nos sombrios espaços dos Carceri. Tafuri identifica a complexa trama de monumentos inventados na hipotética planta de Roma, com a grande desordem de um mundo próximo – *Le tumulte dans l'ensemble* –, ao desintegrar-se as estruturas hierárquicas do absolutismo e do classicismo barroco. Avizinha-se a angústia do indivíduo solitário dentro da multidão – segundo Charles Baudelaire – e, impotente ante o caos metropolitano, alheio a normas e regras racionais. Por sua vez, Josep Quetglas ressalta a presença do verdugo e do criminoso, figuras dominantes nas vistas das prisões e símbolos da civilização burguesa nascente: só infringindo se existe; só reprimindo, a sociedade funciona. Assombra ver as intuições de Piranesi sobre o que acontecia no mundo, desde a longínqua Roma. As cidades começaram a crescer fragmentariamente – as geometrias urbanas do *Campo Marzio* aparecem no Crescent de Bath e no Regent's Park de Londres –; os super-homens burgueses se distanciavam da multidão onipresente, os vapores, cordas, correntes e polias das prisões – *la schenographia machinae* –, prenunciavam a Revolução Industrial e o desenvolvimento tecnológico: em 1751 começa a publicar-se a *Encyclopédie* de D'Alembert e Diderot; em 1769, Watt estréia sua máquina a vapor. Hoje, não parecem remotas as convulsas imagens piranesianas. Esse mundo desordenado de *objets trouvés*, não se diferenciavam dos planos de qualquer megalópole asiática atual, como Singapura, tão elogiada por Koolhaas. Tampouco nos sentimos distanciados da complexidade espacial das prisões, comparável à do Guggenheim de Bilbao de Gehry ou do palácio cinematográfico de Dresden, de Coop Himmelb(l)au. Recordando o significativo livro de Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, que contextualizava historicamente o Movimento Moderno, neste fim de século o novo texto esperado que desvelaria as incógnitas do nosso tempo teria como título *Von Piranesi bis Rem Koolhaas*.

**Delirious Rome. Piranesi, ruínas e fantasias.** Exposição no Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro. Info: 021 503.4572, De 11set a 14nov99. *Texto integral em nosso website.*

## The Un-Private House

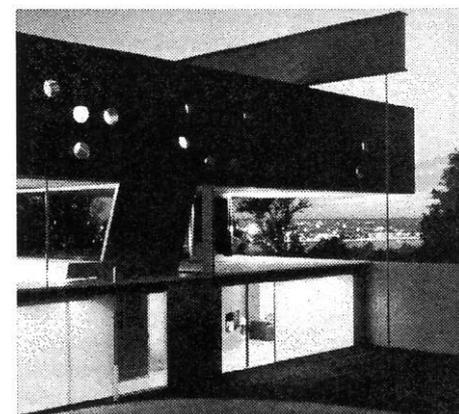
Sonia Marques

sonia@ct.ufrn.br

Privacidade – separação dos habitantes e das atividades de uma casa do domínio público e das demais casas – foi o conceito dominante no espaço doméstico tal como o conhecemos hoje. Casa, vida familiar, rituais de conforto e domesticidade caminhavam juntos. Esta situação estaria hoje sofrendo enormes mudanças. Esta a idéia que dá título à exposição.

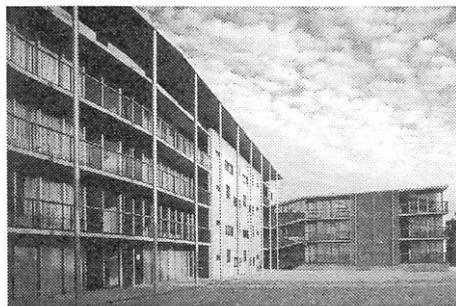
O texto da curadoria combina as indefectíveis considerações dos filósofos, ao gosto de uma certa crítica arquitetônica atual (Kant, Bachelard, Benjamin, Heidegger), com evidências já trabalhadas por pesquisadores da área: mudanças na família e no trabalho. Aposta que as casas expostas e os seus arquitetos podem estar não apenas reconfigurando a paisagem doméstica mas, colocando as bases do primeiro debate arquitetônico do século 21. Tanta pretensão dá margens a críticas politicamente corretas: "uma incessante e complacente celebração do desejo individual" (cf. Azure, Design Architecture&Art, jul/ago 1999). Pouco importa. O essencial são os 26 projetos de unidades residenciais expostos (fotografias, maquetes e vídeos). Destes, apenas a *Digital House* (1998) foi concebida sem localização específica, para a revista *House Beautiful*. Os demais, construídos ou não, tiveram usuário e localização reais. O mais antigo data de 1987 (loft em Manhattan). O mais recente, de 1999 (GlasHouse@2t), em Houston, Texas) tem final de construção previsto para o ano 2000. 16 foram projetados para os Estados Unidos, 6 para a Europa, (Holanda, França, Inglaterra, Bélgica). No mais, 2 projetos estão em Tóquio e um projeto em Santa Fé, Argentina, de Clorindo Testa. Com Testa, Steven Holl, Tschumi, Koolhaas serão talvez os autores mais conhecidos no Brasil. Conhecida também é a imagem da T-House (Ungers / Kinslow, 1992) capa de recente publicação da Taschen. Uma mesa digital oferece mais imagens dos projetos trazendo além disto, as opiniões do curador, as dos arquitetos sobre o conceito do projeto realizado e as dificuldades do programa habitação e ainda a palavra dos usuários sobre suas próprias trajetórias habitacionais e o nível de satisfação com a residência em questão. Um brinquedo delicioso.

Exposição **The Un-Private House.** Curador Terence Riley. MoMA, Nova Iorque, 01jul-05out. Sonia Marques é professora do Departamento de Arquitetura da UFRN



## O não-conformismo engajado de Mecanoo

Edward Dimendberg, Holanda



Conjunto residencial Herdenkingsplein, Maastricht, Holanda

A relativa ausência da obra de Mecanoo no atual discurso arquitetônico norte-americano é no mínimo estranha, para não dizer escandalosa. Ao se fazer uma análise sistemática, conclui-se que os arquitetos do Mecanoo desprezaram as estratégias dominantes para se atingir a fama na profissão. A única diferença entre os arquitetos do Mecanoo e os muitos arquitetos que se auto definem como não-conformistas, é que os do Mecanoo são realmente não-conformistas. Observe bem suas construções e tente discernir um estilo próprio, uma assinatura, o *sine qua non* exigido pelo cliente ou por um júri preocupado em certificar-se de que o prédio será reconhecido como produto de um talento arquitetônico especial. Mas os prédios do Mecanoo apresentam o que Ludwig Wittgenstein chamou de 'aparência familiar'. Eles não permitem que características comuns sejam aproximadas para a caracterização de uma identidade. A cada nova incumbência, o escritório reinventa soluções programáticas e de design, oferecendo uma noção de arquitetura muito mais ousada que a repetição de projeto a projeto de uma assinatura afetada. Verifique cada detalhe das realizações do Mecanoo e tente explicar como o escritório consegue manter tão alto padrão de projeto. Onde estão os prédios comerciais que avalizam os contracheques todos os meses?, perguntaria o norte-americano cínico. E, em seguida, a questão da habitação social. Só o termo provoca arrepios na espinha e evoca a padronização monótona e orçamentos limitados, uma areia movediça pronta para engolir até mesmo os praticantes mais experimentados. Ainda assim, o Mecanoo constrói uma quantidade enorme de habitação social com sofisticação estética e tecnológica, sem fazer concessões à qualidade, mesmo comparando esses projetos a outros de seus trabalhos.

Leia as observações dos arquitetos a respeito de seus próprios projetos e você se perderá na busca de um programa teórico ou indícios de culto a alguma personalidade. Será uma luta em vão descobrir os pontos de vista desses arquitetos a respeito de filosofia pós-moderna, globalização ou *cyber-space*. Essa reserva verbal não deve ser tomada como uma atitude anti-intelectual, pois conheço poucos grupos de arquitetos mais pensadores que o Mecanoo. Mas deixe o assunto ser a interação com os cliente e pronto, eles são capazes de tecer uma teoria cheia de nuances sobre a prática ar-

quitetônica, varrendo qualquer dúvida que pudessem existir de que esses arquitetos são mesmo praticantes 'reflexivos'.

Quais são então os credos desse alegre grupo de não-conformistas? A teoria e prática da arquitetura do Mecanoo poderia ser vista como uma manifestação de um compromisso de seus titulares com a engenharia inventiva e a tecnologia ambiental, da sensibilidade que demonstram diante de um contexto existente, da fé que eles têm no valor do urbanismo, do espaço público e da política social-democrata de atuação que exercem. Enquanto nenhum desses atributos consegue definir por si só o Mecanoo, a combinação de todos no trabalho de um único escritório é bastante rara e revela muito sobre a postura do escritório em relação ao edifício.

Apesar de alguns de seus prédios apresentarem a *transparência supercool* e virtuosidade técnica frequentemente identificadas aos trabalhos de OMA, Dominique Perrault, Jean Nouvel e Herzog & Meuron, o Mecanoo preserva uma afinidade com o modernismo socialmente engajado dos anos 20. Os projetos de habitação social como os de Kruisplein e Prinsenland (ambos em Roterdã) lembram a experiência alemã de Hans Scharoun ou Bruno Taut em Weimer, assim como o prédio-envelope da Prefeitura de Nieuwegein evoca a Casa do Rádio, de Hans Poelzig. Decisiva aqui não é apenas a rejeição da caixa ortogonal exemplificada na biblioteca de Delft por suas manifestações de elipses, parábolas, trapézios e paralelogramos, e a limitação de ângulos retos para as portas e livros. Em sua predileção por formas curvas, onduladas ou assimétricas, e por materiais como madeira ou pedra, o Mecanoo pratica um modernismo mais suave, gentil e sensível, bem diferente do que praticam tantos arquitetos tecnofóbicos.

Os materiais nunca são o elemento dominante num prédio do Mecanoo. Eles propiciam o contexto do trabalho, e não o conteúdo. A transparência das fachadas de vidro da biblioteca de Delft deve ser lida não tanto como um feito de virtuosidade técnica, mas mais como um esforço para tornar as atividades internas visíveis ao exterior. Em mãos de outro arquiteto, isso se transformaria facilmente numa celebração de vidro ou exibição de detalhes ao invés da inclinação do Mecanoo ao igualitarismo social-democrata. Estudantes teclando em computadores e funcionários trabalhando nos escritórios são visíveis de qualquer extremidade do prédio, pondo em prática o objetivo do prédio de ser acessível a todos. Um templo de informação, o visitante rapidamente percebe que a biblioteca também é um local bastante apreciado pelos estudantes, funcionários e patronos públicos.

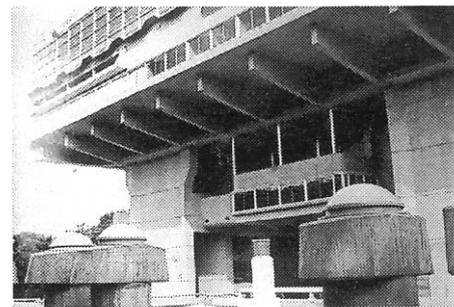
Texto originalmente publicado no livro *Mecanoo*, de Annette W. LeCuijter (Ed.), Michigan Architecture Papers. Ann Arbor, Michigan, 1999. Tradução de Patrícia Moribe, organização de Paul Meurs. Leia texto completo em nosso website

Obras de Mecanoo estarão expostas na IV Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 20 de novembro de 1999, a 25 de janeiro de 2000, Pavilhão Cicillo Matarazzo, Parque Ibirapuera, São Paulo

## Clorindo Testa: confluências entre arquitetura e arte

Mariana Gil, Argentina

frausch@impsat1.com.ar



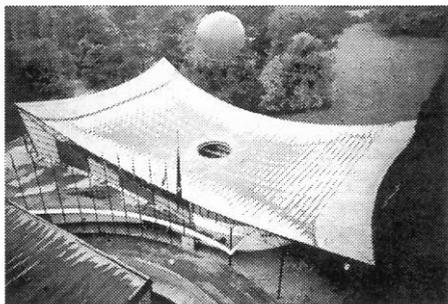
Biblioteca Nacional, 1962. Arq. C. Testa. Foto de Freddy Massad

TESTA Clorindo Manuel José (n. Benevento, Itália, 1923). Argentino, arquiteto, artista plástico. Educado na Argentina sob certas correntes pedagógicas inovadoras para a época, Clorindo Testa formase em 1948 na Escola de Arquitetura da Universidade de Buenos Aires e um ano mais tarde obtém uma bolsa de estudos na Itália, a qual permitirá sua vinculação com o mundo da arte, até então inexplorado por ele. Visita a Bienal de Veneza, Pollock, Rufino Tamayo e conhece o galerista Fr. Van Riel que o convidará a realizar sua primeira mostra após seu retorno a Buenos Aires em 1952. Tentando realizar uma breve periodização, podem ser reconhecidas preocupações e características comuns em diferentes etapas determinadas, tanto da obra pictórica quanto arquitetônica de Testa. A 1ª fase se estende até 1959, de caráter figurativo na arte e de influência corbusiana em edifícios como a Gobernación de la Pampa. A 2ª fase, de plena personalidade plástica, apresenta a *Biblioteca Nacional* e o *Banco de Londres y América del Sur* como suas maiores expressões. A obra *Cuadrado blanco* obtém o Prêmio Internacional Di Tella - um quadrado marcado por violentos traços de cor - um "mínimo impulso" como gesto do Informalismo. Um espaço enjaulado por irregularidades configura o Banco de Londres e evidencia as formas regulares de seus edifícios vizinhos, para tirá-las da percepção cotidiana e revelá-las em sua diversidade. Desse modo, insere-se na malha compacta da cidade produzindo simultaneamente um *estranhamento*<sup>1</sup> convulsivo. Nesse sentido a proposta de Testa pode ser entendida como a contestação ao período de ocidentalização que dominava a cultura argentina, assim como outros países latino-americanos, conhecido pela idéia de desenvolvimentismo. Sua 3ª fase de ordens comparativas diversas aparece com a ampliação do *Centro Cívico La Pampa*, em 1980. Enquanto isso suas figurações persistem sobre conteúdos metafóricos de acontecimentos políticos da sociedade argentina. A obra de Testa desestrutura seu contexto urbano, cultural e disciplinar, põe em cheque prefigurações funcionais e valores sociais. Cria distância entre sua obra e o espectador, gerando esse *estranhamento* para dar lugar assim a seu reconhecimento. Impõe a estratégia do *máximo grito*.

1 Cf. J. F. Liernur in *Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina*. Buenos Aires, 1998. Este artigo abre série sobre arquitetura argentina sob editoria de Flávio Arancibia Coddou. Exposição de Clorindo Testa na IV BIA

# O pavilhão brasileiro na Exposição de Bruxelas, 1958

Paul Meurs, Holanda  
urbanfab@knoware.nl



Pavilhão Brasileiro na Expo Bruxelas 68, Arq Sérgio Bernardes

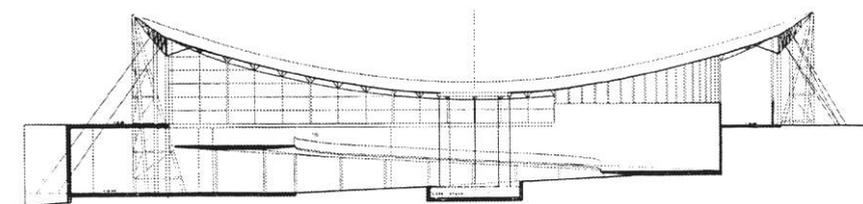
Bélgica, sede da Exposição Universal de 1958. Bruxelas ganhou nessa ocasião o seu cartão postal, o Átomo. O evento teve a participação de mais de 40 países e várias organizações internacionais, recepcionando mais de 40 milhões de visitantes. Na arquitetura das edificações reinaram a inventividade arquitetônica e a simbologia. Le Corbusier projetou um pavilhão com um 'poema eletrônico' para a Philips; Países como França (Gillet, Sarger e Prouvé), Iugoslávia (Richter) e Japão (Maekawa) apresentaram estruturas complexas e designs sofisticados. Depois da Expo, todas essas janelas para o futuro foram demolidas impunemente; alguns pavilhões foram reconstruídos na Bélgica ou nos países de origem. Em Bruxelas, somente o Átomo permaneceu firmemente em pé; do restante só ficaram as memórias, os livros de fotografias e os jornais e revistas amareladas. Em algumas fotos vislumbra-se, escondido atrás um celeiro com telhado de palha, um toldo de concreto, esticado entre torres de aço, embaixo de um balão: o *pavilhão brasileiro*.

Na arquitetura brasileira os pavilhões das mostras universais de Nova York (1939) e Osaka (1970) têm destaque especial. Nos EUA, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer surpreenderam o mundo com formas livres, nas quais as qualidades plásticas do concreto foram aproveitadas ao máximo. O pavilhão no Japão, de Paulo Mendes da Rocha, uma caixa 'bruta' sobre a paisagem, mostrou com vãos de até 30 metros e balanços de 20 metros as qualidades construtivas do concreto. Estes pavilhões foram feitos como manifestações dos conceitos arquitetônicos estabelecidos no Rio de Janeiro ('corrente carioca') e São Paulo ('corrente paulista'). O pavilhão de Bruxelas ficou, visto no tempo, no meio dos dois e não representou nenhuma corrente em especial. Era sim um exemplo típico da maneira de Bernardes pensar arquitetura: sem preconceitos sobre material, construção ou forma, ele procura soluções criativas e simples, que, na sua visão, são consequência direta das caracterís-

ticas do lugar e dos requerimentos do programa. Os pavilhões de Nova York, Bruxelas e Osaka tinham, mesmo com arquiteturas próprias, alguns pontos em comum: soluções construtivas com transparência e liberdade espacial; um layout gerando leveza e clareza; e integração na paisagem, deixando a arquitetura se fluir nos jardins e na natureza circundante.

O elemento central na proposta de Bernardes foi a rampa, começando logo na entrada, no ponto mais alto, descendo num passeio de uma volta e meio ao redor do jardim interno. Para se fazer sentir o pavilhão como um espaço só, a cobertura não tinha nenhum suporte no interior e a rampa foi disposta sobre pilares de aço muito delgados. Os painéis e vitrines das mostras foram espalhados na descida pela rampa, perpendicularmente ao chão, nunca bloqueando o contato visual com o jardim. Fotos da maquete experimental mostram que Bernardes estendeu a cobertura, de 40m x 60m, sobre o prédio como se fosse um lençol, apoiada somente nos cantos por torres triangulares compostas de tubos de aço. O projeto combinou um imenso vão livre com uma estrutura muito leve. Bernardes não elevou as paredes do pavilhão até a altura do prédio, mas colocou faixas de vidro na parte superior para enfatizar a transparência do prédio. Numa análise dos cinco projetos com coberturas suspensas na Expo, Renate Prince e Richard Hobin escreveram em *The Architectural Review* que as torres do pavilhão brasileiro pareciam leves demais para suportar o peso da cobertura, o que efetivamente não faziam. Concluíram que a construção foi submetida à estética do projeto. Polemizaram o fato de que as treliças metálicas não eram realmente sustentadas pelas torres, mas sim *secretamente* apoiadas sobre pilares. A solução *barroca* que não funcionava como parecia – aparentemente os decepcionou, mesmo impressionados com a facilidade de Bernardes em construir um vão tão grandioso. A postura de Prince e Hobin é talvez característica do racionalismo: a tecnologia deveria sempre ser *legível* à primeira vista e *honesto*. Bernardes pelo jeito não sentiu a necessidade de mostrar que sabia construir uma cobertura suspensa. Ele usou sua capacidade técnica para alcançar um fim mais elevado: um espaço espetacular, transparência, enormes vãos, economia de custo e a sensação de leveza: a imensa cobertura parecia flutuar no céu, contida apenas por torres delgadas e um balão que ficava balançando no ar.

Fonte: pesquisa da FAU da Universidade de Ghent, Bélgica.  
Agradecimentos: Sérgio e Kikah Bernardes, J. Pedro Backheuser, Fundação Niemeyer (Ana Lúcia Niemeyer e Fernanda Martins).  
Tradução: Patrícia Moribe. Texto completo em nosso website.



Noticiário do Grupo PET  
Exposição, curso, concurso,  
encontro e outros eventos culturais

FAU PUC-Campinas nos rankings de ensino  
*Revista Playboy*: 1º USP; 2º UFRS; 3º UFRJ; 4º PUC-Campinas; 5º UFMG; 6º USP São Carlos; 7º UFBA; 8º UnB; 9º UFSC; 10º UFPE. *Guia do Estudante*: 5 estrelas: USP; 4 estrelas: PUC-Campinas; UFBA; UFMG; UFRS; UnB; USP São Carlos

VIII SAL em Lima, relato de Ramón Gutiérrez  
Leia texto no website do Boletim Óculum

Expo2000 Hannover, Alemanha  
De 01jun a 31out2000. Info: www.expo2000.de

Prêmio Möbius Brasil-99  
Inscrição para Festival Internacional de Multídia até 04out99. Prêmio para CDROMs e Websites.  
021 590.8834, www.ippur.ufrj.br/premiomobius

Pós-graduação em desenvolvimento sustentável  
Oferecido pelo Foro Latinoamericano de Ciências Ambientales - FLACAM. www.flacam-red.com

Prêmio Grand Prix A/MBIENTE 1999  
Organizado pela revista A/mbiente do Centro de Estudios y Proyección del Ambiente (Fundação CEPA), foi outorgado em 30 de setembro para o arquiteto italiano Giancarlo De Carlo. [Sobre o arquiteto, consulte "Depoimento de um arquiteto italiano", de Giancarlo de Carlo, *Óculum* 3, 1993]

Congressos internacionais de energia solar  
O X Congresso Ibérico e V Congresso Ibero-Americano de Energia Solar. Info: nutau@org.usp  
www.usp.br/nutau/nutau.htm

Solenidade de entrega do 11º Prêmio Paviflex  
Parlatino, Memorial da América Latina. 18out às 19,30h. Info: 011 282.6377, joy@mandic.com.br

Exposição de arquitetura moderna no RJ  
*A arquitetura de Alcides Rocha Miranda*. Museu Imperial de Petrópolis. Info: 024 237.8540

Seminário internacional de iluminação  
5º Lighting Design. Promoção ProjetoDesign, ABD e ASBEA. 25a27out, São Paulo. Info: 0800.162510

Biblioteca CAD – Óculum

1. *"Pedra: plano e cotidiano operário no sertão"*, de Telma de Barros, Ed Papyrus, fon 019 231.3500
2. *Edifícios de apartamentos, Belo Horizonte 1939-1976*, Luiz Mauro C. Passos, fon 031 337.8038
3. *Arquitetura em Campo Grande*, Ângelo Marcos Arruda (org), Gogliardo Vieira Maragno e Mário Sérgio Sobral Costa, Uniderp, Campo Grande, MS
4. *A República ensina a morar (melhor)*, Carlos A. C. Lemos, Hucitec, fon 011 240.9318, fax 530.5938, hucitec@mandic.com.br

V Bial de Design Gráfico

Exposição dos cartazes inscritos no Concurso Nacional para criação da imagem do evento. Galeria ADG, r Cón. Eugênio Leite 920 SP, fon 881.5513