









Universidade de Brasília  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Contradições de um território ambíguo  
**MUBE-SP**

Gabriel Daher Jardim  
Orientador: Prof. Dr. Miguel Gally

Brasília 2020



Contradições de um território ambíguo

**MUBE-SP**



Contradições de um território ambíguo

**MUBE-SP**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como requisito para obtenção para do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica.

Linha de pesquisa: Estética, hermenêutica e semiótica.

Gabriel Daher Jardim

Orientador: Prof. Dr. Miguel Gally

Brasília 2020



GERAR

CARIMBO

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Miguel Gally (Orientador - PPG  
FAU UnB)

---

Profa. Dra. Claudia da Conceição Garcia  
(membro titular - PPG FAU UnB)

---

Prof. Dr. Paulo Henrique Paranhos de  
Paula e Silva (Membro titular - IAB)

---

Prof. Dr. Raimundo Nonato Veloso Filhos  
(Membro Suplente - IAB)



### **Dedico**

Ao meu pai, Reynaldo Jardim, mesmo não estando fisicamente presente neste mundo, continua sendo meu guia.



### **Agradeço**

Ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha, inspiração de como com a arquitetura resolver os conflitos do dia a dia.

Aos que me acompanham nesta jornada, aos professores da FAU-UnB, em especial ao meu orientador Miguel Gally; aos mestres que a vida me deu, em especial Paulo Henrique Paranhos e Fernando Andrade; à minha família, em especial a minha mãe Elaina, minha avó Letícia e aos meus irmãos Rafael e Micael; aos meus grandes amigos e a minha companheira de vida Tayná.





### **Resumo:**

Este trabalho foi estruturado confrontando a contradição de vivermos em cidades com potenciais de sociabilidade, porém marcadas pela segregação.

O intuito deste trabalho é tratar da relação entre o edifício e a cidade quando a fronteira entre eles não é evidente. Para isso, será usado como objeto principal o Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MuBE), do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (PMR) inaugurado em 1995 no Jardim Europa em São Paulo.

O objeto estudado não poderia ser mais contraditório, um museu que nasce com a intenção - de uma associação - de evitar o incômodo com a presença de diferentes. Daí a concessão da prefeitura de um terreno público para um museu privado. Se já não fosse o bastante as contradições que antecederam o concurso, o projeto vencedor ao invés de propor algo que propiciasse uma quietude, é justamente o oposto, uma praça/museu, o lugar com maior vocação para a sociabilidade e encontros.

No primeiro capítulo essa questão é abordada quando tratamos das esferas pública e privada, que intencionalmente são apresentadas como distintas, entretanto, observou-se que a diferença entre tais esferas começa a se esmaecer na modernidade.

A fronteira é apresentada como a contradição concretizada na cidade, que tem como princípio a vida em sociedade,

ressalta-se como as cercas e muros têm a função de evidenciar as diferenças, e a partir delas, a segregação entre quem está dentro e quem está fora se agrava.

O segundo capítulo é iniciado abordando o território, que apesar da sua aptidão em ser catalizador da sociabilidade, esbarra em amarras da dinâmica urbana e da, por vezes preconceituosa, gestão administrativa. O que se vê em sociedades amedrontadas - como diversas cidades brasileiras - é a valorização da segregação, por desencadear falso sentimento de segurança, em detrimento da ideia de coletividade.

O espaço ambíguo reflete a interlocução entre público e privado resultante da constante transição entre essas esferas. Assim, um espaço não está fadado à crescente apropriação exclusivista, pelo contrário, pode pertencer aos dois domínios.

No terceiro capítulo é apresentada a ideia de que a arquitetura revela a essência de um lugar - sem, no entanto, esgotá-la, vez que deve-se ter em mente a finitude da arquitetura frente ao caráter contínuo da natureza - ressalta-se que a arte desenhada pelo arquiteto permite a vivência dos significados de um local, que só são revelados pelo construir. Assim sendo, é necessário ultrapassar a percepção de apenas habitar o terreno, sítio ou o bairro, para assim alcançar a ideia de sermos habitantes do mundo.

Por fim, abordou-se a ideia da obra arquitetônica como arte e como condutora de uma mensagem. Defendemos que a arquitetura traduz a intenção política em arte e esta, ao propiciar a sociabilidade entre diferentes, estimula a resistência política.

O MuBE estimula uma experiência reflexiva do espaço e da cidade. Além disso, provoca importante discussão

sobre o desvirtuamento - resultante da construção de fronteiras - da arquitetura desenhada como resistência política e estímulo à convivência entre diferentes.

Palavras-chave (arquitetura; paisagem; estética; generosidade; território; público).





## Abstract

This work was structured confronting the contradiction of living in cities with potential for sociability, but marked by segregation.

The aim of this work is to deal with the relationship between the building and the city when the boundary between them is not evident. For this, the Brazilian Museum of Sculpture and Ecology (MuBE), by architect Paulo Mendes da

Rocha (PMR), opened in 1995 at Jardim Europa in São Paulo, will be used as the main object.

The object studied could not be more contradictory, a museum that was born with the intention - of an association - to avoid the discomfort with the presence of different people. Hence the granting by the city hall of public land for a private museum. If the contradictions that preceded the contest were not enough, the winning project, instead of proposing something that would provide a stillness, is just the opposite, a square / museum, the place with the greatest vocation for sociability and meetings.

In the first chapter, this issue is addressed when we deal with the public and private spheres, which are intentionally presented as distinct, however, it was observed that the difference between such spheres begins to blur in modernity.



The frontier is presented as the contradiction made concrete in the city, which has as a principle life in society, it is emphasized how the fences and walls have the function of highlighting the differences, and from them, the segregation between who is inside and who is outside gets worse.

The second chapter begins by addressing the territory, which despite its ability to be a catalyst for sociability, comes up against the bonds of urban dynamics and, sometimes prejudiced, administrative management. What we see in frightened societies - like several Brazilian cities - is the valorization of segregation, for triggering a false sense of security, to the detriment of the idea of collectivity.

The ambiguous space reflects the dialogue between public and private resulting from the constant transition between these spheres. Thus, a space is not bound to the growing exclusive

appropriation, on the contrary, it can belong to both domains.

In the third chapter the idea is presented that architecture reveals the essence of a place - without, however, exhausting it, since one must keep in mind the finitude of architecture in face of the continuous nature of nature - it is emphasized that the art designed by the architect allows the experience of the meanings of a place, which are only revealed by building. Therefore, it is necessary to overcome the perception of just inhabiting the land, site or neighborhood, in order to achieve the idea of being inhabitants of the world.

Finally, the idea of architectural work was approached as art and as the conductor of a message. We argue that architecture translates political intention into art and this, by providing sociability among different people, stimulates political resistance.

MuBE encourages a reflective experience of space and the city. In addition, it provokes an important discussion about the distortion - resulting from the construction of borders - of architecture designed as political resistance and stimulating coexistence between different people.

Keywords (architecture; landscape; aesthetics, generosity; territory, public).





## Sumário

Resumo: .....	16
Introdução .....	26
1. Condição pública.....	38
a. Público e Privado .....	40
b. Condição coletiva.....	69
2. Território ambíguo .....	120
a. Território .....	122
b. Espaço ambíguo.....	144
3. Arquitetura enquanto arte política	
168	
a. Paisagem .....	170
b. Ato político .....	230
Considerações finais .....	256
Conversa com Paulo Mendes da Rocha	
.....	260
Lista de Figuras.....	298
Referências bibliográficas.....	302



## Introdução

Isso não é apenas um museu. Isso não é apenas uma praça. Isso não é apenas um espaço privado ou um espaço público. Isso não é apenas uma escultura ou obra de arte visual. Isso não é apenas uma obra arquitetônica. Isso tudo é o MuBE.





Este trabalho tem o intuito de tratar da relação entre o edifício e a cidade, explorando suas contradições. Com base na ideia de fronteira estabelecida pelo edifício, que pode (ou não) destacar as esferas pública e privada, o tema será abordado a partir da obra do Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MuBE), do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (PMR).

O MuBE foi escolhido como objeto de estudo deste trabalho não apenas por evidenciar a possibilidade de a arquitetura edificada dentro dos lotes privados potencializar a vida coletiva da cidade - pois isso é algo que várias obras do próprio PMR alcançam - mas principalmente pelo fator estético de subversão de uma materialização da arquitetura e de uma reconfiguração do território. Com essa subversão, gera-se um discurso de discordância frente à imposição daquele “programa” com

aquele lugar, uma decisão política concretizada por um “gesto” artístico. Os limites entre os espaços públicos e privados da cidade, tema em voga, atualmente, tanto em trabalhos teóricos, quanto em discussões políticas e em projetos, são abordados com evidência na obra de PMR. No conjunto de sua obra, os edifícios são (na maioria dos casos) contínuos aos espaços públicos e se esforçam para não criar fronteiras na cidade.

A mobilização da Sociedade de Amigos do Jardim Europa e da Sociedade de Amigos dos Museus iniciou o movimento que deu origem ao MuBE. Esses grupos se uniram para impedir a construção de um Shopping Center em um terreno de 70 mil metros quadrados localizado no bairro Jardim Europa. A comunidade local rejeitou o shopping por entender que tal empreendimento atrapalharia o sossego na região.

A prefeitura cedeu o terreno à Sociedade de Amigos dos Museus em regime de comodato, por um período de 99 anos, com a contrapartida de que ali fosse construído um equipamento cultural aberto à comunidade. Uma das funções iniciais seria que o museu também fosse utilizado como centro de documentação e administração das esculturas espalhadas pela cidade.

Em 1986, foi realizado um concurso fechado para escolha do projeto e a proposta de Paulo Mendes da Rocha (PMR) foi a escolhida. No ano seguinte, foi realizado o projeto executivo e a obra teve início em 1988, tendo sido inaugurada em 1995. Após a escolha de seu projeto, PMR convidou Burle Marx para realizar o projeto paisagístico – que foi apenas parcialmente implantado.

Embora o foco deste trabalho seja a consequência do desenho – o resultado – e não sua causa – a origem – não parece fora de propósito trazer para a discussão o que motivou os moradores do bairro a se mobilizar para impedir a construção do shopping. Essa compreensão evidencia que o tipo de projeto desenvolvido por PMR foi subversivo. A ideia original era usar um terreno público para fazer um museu, um espaço fechado, que agrega valor – tanto material quanto subjetivo – ao patrimônio da vizinhança. O projeto arquitetônico aprovado em concurso subverte essa ideia e propõe o exato contrário: um espaço de acolhimento e integração, aberto ao convívio de todos os transeuntes.

Contam-se histórias: iam fazer um shopping, as pessoas se indignaram, a Sociedade Amigos do Bairro... Eu não participei de nada disso. Eu estava aqui, atrapalhadíssimo, cheio de telefonemas, parece que já era

sexta-feira e apareceu um amigo meu, arquiteto, que veio me convidar para esse concurso com sete dias de prazo. E daí em diante eu passei a me interessar pela questão. Então, não participei da questão do shopping; isso não me incomodou em nada e nem chego a crer que você possa se defender de shopping center com museus – vai custar uma fortuna! Aliás, é uma crítica interessante sobre a visão idealista, sobre a idealização da burguesia: se não é shopping, é museu. O prefeito fala “Ah! Um museu!”. (MENDES DA ROCHA, 2012b, p.120)

O intuito da Associação era evitar demasiado movimento em uma área residencial que viesse a reduzir a tranquilidade do bairro e, assim, propuseram um museu com essa finalidade. O que não era esperado é que o projeto vencedor trouxesse um discurso contrário a isso, um projeto que cria um espaço favorável à coletividade, podendo ser considerado um “coração da cidade” (SERT, 1955), um espaço coletivo dentro de um terreno privado.

O concurso foi lançado já estando definidos o terreno e o programa de necessidades, cabendo então aos arquitetos a proposição do melhor projeto para aquele contexto. Em uma visão utópica, o arquiteto poderia ter proposto o museu em outro terreno como maneira de protesto, como já ocorreu em outras oportunidades (Le Corbusier projeto para o MEC, Estúdio 41 Comperj e o próprio PMR na Biblioteca de Alexandria), mas,

se por um lado isso poderia enriquecer a discussão, por outro deixaria que um projeto de menor qualidade fosse construído naquele local.

Como todas as obras, podemos dividir a criação do MuBE em três momentos: projeto do concurso (estudo preliminar), projeto executivo, e obra finalizada (e talvez um quarto momento que é a obra vivida). Cada um desses momentos apresenta diferenças substanciais. Conhecer o histórico nos faz perceber o espaço com outra perspectiva, perceber as potencialidades perdidas e também a evolução do processo. O espírito do lugar é compreendido não apenas pelos fenômenos concretos que nos são apresentados, mas também pelos fenômenos abstratos envolvidos, tais como a história, cultura, experiência, memória, dentre outros.).

Este trabalho não tem a pretensão de esgotar e nem de ser pioneiro no assunto, mas sim a de explorar, por um viés estético, essa questão – espaço público x espaço privado – que é evidenciada como de grande relevância no cenário atual para as cidades contemporâneas.

Os limites entre os usos público e privado da cidade é ressaltada na obra de PMR, onde os edifícios (em especial o MuBE) são contínuos aos espaços públicos e se esforçam para não criar barreiras ou fronteiras, a partir de estratégias de projeto que possibilitam uma relação complexa entre ambas. Isso será, portanto, investigado mais de perto neste trabalho.

Essa análise será feita por duas frentes, uma teórica, outra prática: a partir da investigação de textos que definem essas ideias, tanto por um viés histórico como temático, partindo do projeto, mas, sobretudo, de uma vivência do local.

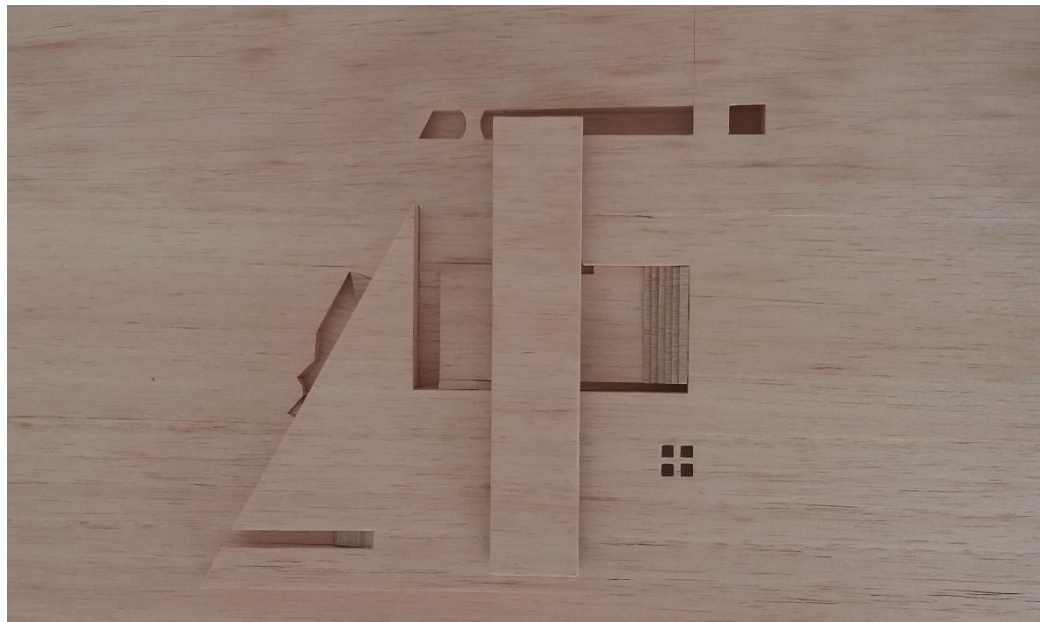
Tendo em mente um esforço em confrontar o discurso verbal do próprio PMR e a consolidação da ideia de espaço/objeto construído, pretende-se encontrar/criar um vínculo consistente entre teoria e prática.

Todos os capítulos serão respaldados, portanto, pelo discurso do Paulo Mendes da Rocha, pelas ideias de fronteira, pela defesa da arquitetura como arte e como fio condutor da transformação social, e em última instância pela minha própria experiência no e do local.

Primeiro serão apresentados os conceitos de público e privado por um viés histórico e filosófico, embora nos interesse, sobretudo, as zonas de confronto entre eles. Usaremos como base os conceitos de Hannah Arendt na obra *A Condição Humana* (1958) e de Zygmunt Bauman no livro *Confiança e Medo na Cidade* (2009).

Em seguida, ainda no primeiro capítulo, será investigado o entendimento da condição pública como algo fundamental para a construção da cidade, partindo, sobretudo de conceitos da arquitetura da cidade apresentados por Aldo Rossi (2001);

No segundo capítulo, o empenho será no caminho de compreender a relação das fronteiras e dos limites do edifício com a urbe no momento atual, chamado por



Massimo Cacciari de Era das Pós-Metrópoles, e na ideia de “zonas públicas contínuas” que levam ao conceito de território, um conceito do mesmo autor, apresentado no livro *A cidade* (2010).

Em continuidade, e com base nesses conceitos, iremos à busca de entender os espaços ambíguos que rompem as barreiras entre espaço público e privado, tendo como base o texto *Espaços Públicos e Coletivos* (2001) de Manuel de Solà-Morales.

No fechamento deste trabalho, como capítulo 3, se dará o esforço de investigar a ideia de arquitetura - enquanto expressão artística - como um ato político.

Assim, este trabalho busca refletir quais elementos compõem uma experiência estética ao experimentar a história/projeto/obra do MuBE, sem deixar de lado o discurso de Paulo

Mendes da Rocha e ancorando-se nas bases teóricas indicadas acima.

Busca-se também, a partir da confrontação dos autores escolhidos com o próprio autor do projeto, PMR, investigar qual é o discurso do edifício em relação à ideia dos domínios público e privado e como se dão as fronteiras e as contradições desse território.

Assumindo que a experiência é o ponto de partida e de interrogação do qual fez brotar esta pesquisa, do ponto de vista da abordagem metodológica, esta investigação não pretende partir de uma recomposição histórica das discussões suscitadas pelo MuBE, embora algumas delas sejam resgatadas. Seu ponto de partida são experiências pessoais - vivenciada por via direta (in loco) - de ordem estética, ou de como os espaços do MuBE podem ser percebidos por um jovem arquiteto encantado com essa obra ícone da arquitetura brasileira. Com isso,



busca-se fundamentar essa vivência com um conjunto de referências bibliográficas (este material se encontra no referencial bibliográfico), e dessa maneira, o trabalho foi norteado.

Para melhor compreender o espaço, o local foi fotografado e foram elaborados: fotomontagens, croquis, maquete física e um modelo tridimensional. Das visitas ao MuBE surgiu as séries de imagem (fotografias, fotomontagens e croquis) que são frutos da experiência vivida no local e reflexão posterior acerca do espaço do MuBE, a série de imagens mais do que ilustrar transmitem o sentimento vivido naquele local. O trabalho é ilustrado por três séries de trabalhos artísticos que visam transmitir a sensação estética ao experimentar o MuBE.

### Série 1. Fotografias – experiências estéticas (Capítulo 1)

Essa série de fotografias visa transmitir a minha sensação estética ao visitar a obra. As fotos ganharam títulos que transmitem a percepção não apenas no momento que a foto foi tirada, mas também ao serem observadas em um momento posterior.

### Série 2. Fotomontagens – grandes arquitetos visitam o MuBE. (Capítulo 2)

Essa série de fotomontagens visa transmitir com certa ironia a relação de grandes arquitetos do movimento moderno com o MuBE. Parte de uma ideia fictícia que os arquitetos se encontram em SP para um congresso internacional de arquitetura, e todos querem visitar o museu, o

próprio PMR vai como guia do passeio, influenciados pela modernidade todos querem tirar fotos para publicar em suas redes sociais. Cada um dos arquitetos dedica sua atenção aos pontos que lhe parecem mais interessantes da obra, mostrando que o mesmo edifício é passível de diversas compreensões.

### Série 3. Croquis – Exposição Antony Gormley.(Capítulo 3)

Uma exposição (fictícia) de Antony Gormley, um artista que retrata a escala humana tanto na cidade como na natureza, encontra no MuBE as condições ideais para expor seu trabalho. Além da escala esses croquis tentam trazer a tona o museu como uma obra de arte carregada de discurso político.

O trabalho está ancorado, assim, na experiência estética tematizada nas três séries descritas acima, na análise do projeto arquitetônico do MuBE, e em conceitos filosóficos, críticas ao MuBE, e no próprio discurso do PMR sobre o MuBE, incluindo uma entrevista

A partir disso, sim, discussões foram e são provocadas. Dessa maneira, embora características morfológicas sejam mais ou menos enfatizadas no percurso dessas reflexões, quando, por exemplo, o pórtico, o espelho d'água, planos, a escala da praça, dentre outros aspectos, são trazidos pelas imagens que compõem tal trabalho, tampouco será unicamente a morfologia do MuBE objeto deste trabalho. Tais imagens são o ponto de partida, divididas em fotografias, fotomontagens e croquis, porque pretendem aproximar o leitor de uma experiência estética que será ao mesmo tempo discutida teoricamente. Elas

ganham um lugar de destaque sim, mas ao mesmo tempo, disputam seu lugar com as análises teóricas que tais imagens suscitaram, mas que também foi introduzida discursivamente, oral ou por escrito, pelo próprio Paulo Mendes da Rocha.

Trata-se de um experimento teórico criado a partir de um experimento estético, porque se pergunta sobre que espaço é esse criado pelo MuBE, mas igualmente como tal espaço se (des)liga a/de compreensões que pretendem exagerar na delimitação que toda conceituação termina impondo.

O ponto de chegada é um encontro entre as dimensões poética e política, sem que uma análise sociológica seja levada à cabo, mas que explora o MuBE como uma crítica política espacial, ou seja, como uma amostra da cidade presente e que poderíamos ter, na medida em que a primazia da coletividade embaralha as

fronteiras entre os espaços público e privado.

Assim, pretende-se compreender a importância e impacto do MuBE no espaço que o circunda, na cidade como um todo e nas pessoas que se relacionam com ele, porque o MuBE parece criar uma praça que é demarcada a partir de uma “pedra no céu”<sup>1</sup>, abrigando um museu de esculturas....

---

<sup>1</sup> Expressão utilizada por PMR fazendo referência a tela do René Magritte - *les idées claires*.





## 1. Condição pública



a. Público e Privado





## **Série 1 - fotografias**

primeiro capítulo

Essa série de fotografias visa transmitir a minhas impressões ao visitar a obra, objeto de pesquisa para dissertação de mestrado. Em questão está um conjunto de experiências estéticas que pretendem abrir um diálogo com o texto, sem necessariamente ilustrar as ideias discutidas.

As obras ganharam títulos que transmitem a percepção não apenas no momento que a foto foi tirada, mas também ao serem observadas em um momento posterior.

A relação entre espaços públicos e privados é um tema cada vez mais presente nas discussões sociológicas, filosóficas, urbanísticas e arquitetônicas, (como será apresentado por diversos autores no decorrer do trabalho). Para entender melhor o contexto dessa discussão é importante, em primeiro lugar, entender algumas definições do que é público e do que é privado.

Para essa conceituação, usaremos como base o pensamento da filósofa política Hannah Arendt trazida para essa discussão pelo próprio Paulo Mendes da Rocha. “Há um raciocínio muito bonito da Hannah Arendt que diz assim: ‘A promessa é a memória da vontade’.” (MENDES DA ROCHA apud ARENDT, 2012b, p.104)

Quando se faz uma promessa tornamos público algo que era meramente privado. Entender a promessa como memória da vontade é pensar que a dimensão pública,

em última instância, é o registro de que a dimensão privada sempre precisa ser replantada ou superada. A ideia de que não há um espaço exclusivamente privado, na prática, é defender a primazia do espaço público sobre o privado. PMR pensa e defende tal postura. O MuBE é a existência (uma meta-obra) duplicada desse pensamento, porque é um projeto executado e porque esse projeto discute essa sua tese central que repassa tantas outras obras suas.

Arendt aborda os conceitos das esferas de público e privado por um viés clássico, faz um retorno à *pólis* e à *civitas*, para elaborar essas concepções. Retomando a tradição ocidental filosófica, ela apresenta como esses conceitos foram entendidos na história e como, por vezes, na contemporaneidade, o domínio público tem sido tomado como privado.

Para Arendt, o privado pode ser entendido como a esfera da intimidade. Ao mesmo tempo, é intrigante imaginarmos que tudo que precisou ser escondido na privacidade tenha sido sempre a parte corporal da existência humana, tudo o que é ligado ao processo vital.

A autora defende que, embora a distinção entre o público e o privado possa coincidir com a oposição entre a necessidade (processos mecânicos nos quais não há vontade livre) e a liberdade (onde se instauram realidades), não é de forma alguma verdadeiro que somente o

necessário, o fútil e o vergonhoso tenham o seu lugar adequado no domínio privado. Entretanto, é importante ressaltar, os lares viraram locais de discussões sobre o lugar das mulheres na sociedade e, com o advento da internet, embates começaram a ser provocados também na esfera privada.

## flutuação 1

a pedra flutuando sobre o  
território transformado do  
museu anuncia uma  
existência curiosa e estranha  
dentro de um bairro  
residencial, mas cria um  
espaço que acolhe rompendo  
barreiras próprias de um  
espaço privado

foto tirada do piso superior da  
praça, no sentido de quem  
adentra o terreno pela Av.  
Europa e percorre no sentido  
da R. Alemanha.



Figura 3 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

Com base nos conceitos de Arendt, se entende pelo termo “privado” estar privado de ser ouvido e visto, estar privado de realizar algo mais permanente do que a própria vida.

Enfim, estar privado de uma vida verdadeiramente humana, na medida em que esta vida, para a autora, pressupõe participação na *polis*.

A definição de Aristóteles do homem como *zoon politikon* (animal político), conforme estudo de Arendt, foi equivocadamente interpretada como animal social, uma vez que na Grécia não havia palavra nem pensamento equivalente para social. Não que Aristóteles ignorasse o fato de que o homem precisasse viver em sociedade, mas isso está ligado à necessidade, tal como os demais animais.

E é essa capacidade do homem de organização política que o difere. Com o

surgimento da cidade-estado, o homem começa a exercer essa “segunda vida” política-pública. Para isso eram necessárias apenas duas atividades, a ação e o discurso.

“O surgimento da cidade-estado significou que o homem recebera, além da sua vida privada, uma espécie de segunda-vida.” (WERNER apud ARENDT, 2014, p. 29)

Para Arendt, a vida pública leva ao entendimento de dois fenômenos parecidos, mas não idênticos: o primeiro é que tudo o que aparece em público pode ser visto e ouvido e o segundo significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que privadamente ocupamos nele.

Para além do pensamento grego de que os homens vivem juntos por necessidade, é valiosa a contribuição de PMR sobre desejo, no sentido de que “Uma cidade nasce do desejo de os homens estarem juntos” (MENDES DA ROCHA, 2016, 45MIN). Dessa forma o diferencial humano é a capacidade política e não a organização social - seja por necessidade ou desejo.



## flutuação 2

a viga parece flutuar sobre o piso, desafiando a gravidade e relativizando a rudeza do concreto, ao mesmo tempo em que emoldura a cena urbana. E é essa flutuação do concreto que convida para uma espaço a ser partilhado.

foto tirada do nível superior da praça, sobre o espelho d'água que cobre o auditório, olhando para fora do limite do terreno, avistando o cruzamento da Av. Europa com a R. Alemanha.



Figura 4 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

Tomando como base o modelo de polis grega, a filósofa Otília Arantes esclarece que durante determinado momento histórico as praças foram concebidas para promover um espaço político (na essência do termo), e assim a praça era o espaço urbano por excelência.

As belas praças do passado não satisfaziam apenas uma exigência estética (...) aquela disposição esteticamente exigente era antes de tudo decorrência do intuito de circunscrever um espaço próprio à vida pública. (ARANTES, 1993, p. 102)

É interessante perceber que, para que essa vida pública ocorra, é importante que existam espaços destinados a ela, e que, sem esses locais, seria difícil a existência de tais relações coletivas, no que se refere à convivência, sobretudo política. “Em Hannah Arendt, a concepção de espaço público estava intimamente associada à vida pública

presente na Cidade-Estado grega e na República romana.” (ABRAHÃO, 2008, p. 24). Com isso, pode-se entender que a ‘segunda vida’ - concebida por Aristóteles - só é concretizada com espaço próprio para a ação (*práxis*) e o discurso (*lexis*). A ideia de Arendt segue a mesma linha de pensamento.

Para Arendt, a liberdade não era a liberdade moderna, privada, da não-interferência, mas sim a liberdade pública, de participação democrática, que exigia um espaço próprio: o espaço público da palavra e da ação. (ABRAHÃO, 2008, p. 23)

Arendt defende a ideia da liberdade como a possibilidade do indivíduo se expressar frente à esfera pública, e que, para isso, é fundamental a existência de espaços que possibilitem a manifestação. É importante ressaltar que tal posicionamento se dá em um momento em que, no mundo coexistem vários regimes totalitários.

Para o estudioso Celso Lafer, é o espaço público que tem como vocação “iluminar” (tornar público) a conduta e os atos éticos e morais dos homens, o que evidencia mais uma vez o grande valor desses espaços para o exercício político dos cidadãos.

(...)Domínio público enquanto um espaço que quando existe e não está obscurecido tem como função iluminar a conduta humana, permitindo a cada um mostrar, para o melhor e para o pior, através de palavras e ações, quem é e do que é capaz. (LAFER *in* ARENDT, 2014, p.341)

singeleza

Embora imponente, o MUBE  
torna-se uma presença  
delicada: entre poucas  
árvores a obra praticamente  
não é percebida na paisagem.  
Com isso reforça seduz e  
convida quem passa.

foto tirada do piso superior da  
praça, no jardim que divide o  
MuBE no MIS, no sentido de  
quem adentra o terreno pela  
Av. Europa.





Figura 5 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Figura 6 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

A ideia é que o espaço público é o local ideal para o homem exercer a cidadania, pois, como veremos adiante, é na pólis que o homem está livre da necessidade. “O espaço público era e devia ser ‘diretamente político’.” (Lavalle, 2001, p.51). É nesse espaço público que o homem encontra sua maior possibilidade política.

(...) Arendt trabalhou com a perspectiva de um espaço político capaz de elaborar o comum porque liberto da necessidade, e, neste sentido, achava imperioso encontrar um sucedâneo moderno que conseguisse restaurar a cidade antiga: coro político e forma urbana, mesmo que nela não se encontrasse, “a intenção explícita de reorganizar a morfologia urbana em função de sua concepção de cidade como cristalização tangível da vida ativa. (ABRAHÃO, 2008, p. 29)

Neste pensamento de Arendt, fica clara a relação do espaço público com o ato político e a concepção desses espaços como locais que possibilitem uma vida ativa.

(...) confiança no renascimento do homem público e, conseqüentemente, na transformação da cidade moderna, que voltaria a ser um “lugar da vida social ativa, um lugar em que se pudesse revelar e viver todas as possibilidades humanas. (ABRAHÃO, 2008, p. 29)

Para o arquiteto Sérgio Luís Abrahão, existia uma confiança em se recriar, nas cidades modernas, espaços que possibilitassem um retorno a uma vida mais coletiva. Ele cita a filósofa Marilena Chauí, que afirma ser o espaço/esfera público(a) elemento fundamental na preservação da democracia, pois são esses espaços que possibilitam e dão voz ao povo. Chauí ainda apresenta o risco que corremos pela priorização do espaço privado ao público.

Em suas reflexões durante sua apresentação no Seminário “O espaço público e exclusão social”, de 1998, a autora (Marilena Chauí) mostrou sua convicção na indissociabilidade da relação democracia e espaço público, e o quanto essa relação estava seriamente comprometida pela hegemonia econômica política do neoliberalismo e pela estrutura autoritária e hierarquizada de nossa sociedade, fortemente marcada pelo predomínio do espaço privado sobre

o público. Para ela, o espaço público – entendido enquanto espaço social de lutas (os movimentos sindicais) e formas políticas de expressão permanente (partidos políticos, Estado de direito, políticas econômicas e sociais) é o espaço capaz de constituir e consolidar a cidadania no Brasil. (ABRAHÃO, 2008, p. 29-30)



tensão

essa foto transmite a  
sensação de tensão entre a  
viga e o chão, serve como  
analogia direta ao quadro do  
Magritte, como no quadro, a  
pedra demarca um lugar sob  
ela na imensidão do  
território/oceano.

foto tirada do piso inferior sob  
o pórtico, mostra os três  
níveis da praça e o pórtico  
acima.



Figura 7 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

O conceito de público também remete a uma ideia de atemporalidade, no sentido de que mesmo um edifício privado, que hoje pertence a um proprietário, amanhã poderá pertencer a outro e sempre pertencerá à cidade – essa que, em geral, é constituída em camadas no decorrer do tempo. E é a cidade que, em última instância, é a “coisa pública”, por se tratar de um patrimônio coletivo.

Para Bauman, o conceito de espaço público está relacionado a uma questão de controle de acesso dos locais. O local que faz distinção entre as pessoas e/ou controla o acesso é, por natureza, privado.

Um espaço é “público” à medida que permite o acesso de homens e mulheres sem que precisem ser previamente selecionados. Nenhum passe é exigido, e não se registram entradas e saídas. Por isso, a presença num espaço público é anônima, e os que nele se encontram são estranhos uns aos outros, assim como são desconhecidos para os empregados da manutenção. Os espaços públicos são os lugares nos quais os estrangeiros<sup>2</sup> se encontram. (BAUMAN, 2009, p.70)

---

<sup>2</sup> No texto original o termo utilizado é *stranger*, uma tradução mais literal - e não etimológica - é estranho.

---

Etimologicamente, talvez a tradução de mais fácil compreensão seja diferente, - forasteiro ou estrangeiro, o termo utilizado no restante deste trabalho para transmitir essa ideia será ‘estrangeiro’. Importante ressaltar que a palavra “estrangeiro” é apresentada em um sentido figurativo, de acordo com dicionário Michaelis: (Flg) Quem não pertence ou é natural de uma comunidade, ou que não se considera (não é considerado) como tal, sentindo-se alheio, estranho, forasteiro.

contraste

diferença da relação do edifício com a cidade, cria uma zona de respiro, aproximação e se percebe como a grade instalada gera um bloqueio que contrasta, por sua vez, com o projeto.

foto tirada da calçada próxima ao cruzamento entre a R. Áustria, R. Alemanha e a Av. Europa, a esquerda da foto o muro da escola – totalmente “fechada”, ao fundo o MuBE - que mesmo cercado – se mantém “aberto” para a cidade.





Figura 8 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

Bauman apresenta a ideia de que o espaço público é fundamental, pois é nele que o homem tem a possibilidade de se expressar em sua plenitude.

É nos locais públicos que a vida urbana e tudo aquilo que a distingue das outras formas de convivência humana atingem sua mais completa expressão, com alegrias, dores, esperanças e pressentimentos que lhe são característicos. (BAUMAN, 2009, p. 70)

Com base nas definições de público e privado de Arendt e de Bauman, podemos começar a ensaiar uma reflexão sobre esses conceitos de espaços públicos e privados na cidade. Arendt esclarece que a concepção grega apresentava clara distinção entre a esfera de vida privada e pública, família e política, separadas pelo menos desde o surgimento da cidade-estado. A *polis* era a esfera da liberdade e diferenciava-se da família pela existência

de iguais, enquanto a família era o centro de aguda desigualdade.

“Ser livre significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida nem ao comando do outro e também não comandar. Não significava domínio, como também não significava submissão. Assim, dentro da esfera da família, a liberdade não existia, pois o chefe da família, seu dominante, só era considerado livre na medida em que tinha a faculdade de deixar o lar e ingressar na esfera política, onde todos eram iguais. (ARENDR, 2014, p. 42)

Entretanto, com o advento da era moderna e o modelo político do estado nacional, o abismo entre a esfera família e a esfera política desaparece. Ganha preponderância a ideia de economia nacional ou economia social, refletida na administração doméstica coletiva, a chamada sociedade. Definida nas palavras de Arendt como “conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem *o fac-similia* de uma única família sobre-humana, e sua forma política de organização é denominada nação.” (ARENDR, 2014, p.38)

Portanto, apesar da relevância da distinção conceitual entre as esferas público e privada como concepções norteadores de estudo, o foco deste trabalho está na compreensão de que a linha que os distingue é difusa e mutável. As zonas de interlocução e aproximação entre público e privado são o objeto principal de análise.



continuidade

o edifício passa a fazer parte  
da paisagem de maneira sutil,  
fazendo de conta que os  
limites entre privado e  
público dentro da cidade  
quase não existam

foto tirada do piso superior da  
praça , a esquerda o pórtico,  
ao centro uma instalação  
temporária e ao fundo o  
“verde” do terreno vizinho.



Figura 9 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

A constante discussão das definições dessas esferas possibilita ainda mais a dissolução deste conceito de público e privado, cidade e lar, necessidade e futilidade, o que se torna mais positivo para essa discussão entre fronteiras/limites físicos entre as esferas.

Examinando o programa de necessidades do museu nota-se a necessidade de ambientes parcialmente fechados e totalmente fechados, a fim de atrelar funções para o setor administrativo, auditório e exposição de obras que não podem ficar ao relento. O importante é que esse espaço (fechado ou privado propriamente dito) não é evidenciado e pode ser entendido como um discurso político/artístico que mostra o que é importante ser visto.

(...) Não é uma invenção minha que o conceito de espaço pressupõe público. O que é espaço é público. Não existe espaço privado e se é

privado não é espaço. Se chama a degenerescência da ideia da palavra, do significado da palavra, do emprego da palavra: Espaço privado. Porque seria a mente o espaço mais privado que você possa ter e se você não editar o que você pensa não existe. Você torna público, escreve, não foi o que o poeta fez? Escreveu os poemas? Se não escrever ninguém vai saber e antes do poema existir, cantava, jograis etc. etc. Se você não diz, não há. Como é que você pode imaginar o que é que eu estou pensando? Esse é o espaço privado, você fica louco, quem cultiva o espaço privado de forma absoluta é o que se chama louco. (MENDES DA ROCHA, Paulo, 2018).

Dessa maneira, o que não é público, e, portanto, não evidenciado, não pode ser entendido como discurso político/artístico presente nas decisões projetuais de PMR, reforçando a importância da condição coletiva dada à cidade.

b. Condição  
coletiva

Não se deveria fazer distinção de classes em uma cidade, pense: numa cidade não tem duas classes de água potável nem dois tipos de eletricidade. Essa mesma ideia deveria estender-se a outros aspectos. Uma cidade sem fronteiras será, com certeza, uma cidade melhor. (MENDES DA ROCHA, 2012, p. 92)

Entretanto, muitas cidades estão cheias de exemplos de agressivas fronteiras entre espaços públicos e privados e de privatização do espaço público – como, por exemplo, os condomínios – esses limites estão evidenciados com muros e cercas que impedem ou dificultam uma comunicação de maneira direta entre o edifício e a urbe.

Teresa Caldeira descreve São Paulo da seguinte maneira:

Hoje é uma cidade feita de muros.  
Barreiras físicas são construídas por

todo lado: ao redor das casas, dos condomínios, dos parques, das praças, das escolas, dos escritórios. (...) A nova estética da segurança decide a forma de cada tipo de construção, impondo uma lógica fundada na vigilância e na distância. (CALDEIRA, 1996, p. 303-28)

Escultural:  
uma dentre  
várias

como o “edifício” aparece  
como apenas mais uma  
escultura entre o acervo  
permanente e a exposição  
temporária, se igualando, de  
certo modo, às demais

foto tirada próxima ao acesso  
de quem chega pela Av.  
Europa, no primeiro plano  
esculturas do acervo  
permanente, em seguida uma  
escultura de uma exposição  
temporária, e por último o  
pórtico.



Figura 10 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Uma cidade de muros impossibilita/dificulta a relação dos edifícios com a vida ativa da cidade, “Entendo a arquitetura em sentido positivo, como uma criação inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta; ela é, por natureza, coletiva.” (ROSSI, 2001, p. 1). A partir daí, levanta-se um questionamento: se a arquitetura deve ser inseparável da sociedade e é coletiva, por que cada vez mais as cidades são planejadas negando a condição primordial de sua coletividade por meio de cercas e muros?

Nan Ellin faz um retorno para exemplificar a importância dos cercamentos na origem das cidades, “proteger do perigo sempre esteve entre os principais estímulos para construir cidades, cujos confins – das antigas aldeias mesopotâmicas às aldeias dos nativos norte-americanos – eram definidos muitas vezes por extensos muros ou cercas” (Ellin apud BAUMAN, 2009, p. 61) Bauman complementa, “Os muros, os fossos, as paliçadas assinalavam o limiar entre “nós” e “eles”, entre ordem e caos, paz e guerra: os inimigos eram mantidos do outro lado e não podiam se aproximar. (BAUMAN, 2009, p. 61)

Então o muro tem uma carga histórica de separar inimigos, o que leva a reflexão se essa ideia ainda faz sentido na contemporaneidade, se compartilhamos as cidades com inimigos ou com outros integrantes da mesma sociedade.

A oposição entre particular e universal e entre individual e coletivo emerge da cidade e da construção da própria coisa: a sua arquitetura [...]. Ela se manifesta sob diversos aspectos, nas relações entre esfera pública e privada. (ROSSI, 2001, p. 2)

O pensamento de Rossi também assume uma postura moderna no campo filosófico, indica essa relação entre os domínios público e privado. Sabemos que as cidades brasileiras são segregadas e segregadoras tanto em uma escala urbana de “periferização” como nos limites evidenciados entre os edifícios e a cidade. É notória a necessidade de um domínio para que o outro aconteça, mas o que intriga é justamente essa questão: por que negar essa condição coletiva primordial da vida urbana?

Para Bauman, a resposta a essa questão está justamente nos interesses privados de determinados grupos. “A intenção

desses espaços vetados é claramente dividir, segregar, excluir, e não criar pontes, convivências agradáveis e locais de encontro, facilitar as comunicações e reunir os habitantes da cidade.” (BAUMAN, 2009, p. 42). Entretanto, há arquitetos defensores de uma corrente de pensamento a favor da “coisa pública” dando protagonismo a esses espaços.

## afloramento

ao subir do nível mais baixo da praça para o nível mais alto, existe um patamar intermediário, e ao passar por ela e sob a viga se percebe o território que segue quase que contínuo, criando uma sensação de afloramento, de transição sutil entre dois planos, duas instâncias. Essa impressão de estar entre parece vincular essa condição coletiva àquela característica da ambiguidade desse espaço

foto tirada do nível intermediário sob o pórtico, ao fundo a escada que conecta com o nível superior da praça.



Figura 11 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

No intuito de devolver a cidade moderna à coletividade expropriada ao longo do processo de constituição das grandes aglomerações urbanas contemporâneas, arquitetos e urbanistas entregaram-se, particularmente a partir de meados dos anos 60, a uma verdadeira obsessão pelo lugar público. (Arantes, 1993, p. 97)

Entretanto, a valorização do lugar público tem sido concretizada em poucas obras, constituindo exceção. A maior parte das cidades brasileiras tem tido seus edifícios construídos recusando-se a encarar a questão.

Bauman, utiliza os termos mixofilia e mixofobia para tratar, respectivamente, da vontade e do medo de conviver com diferentes

(...) os arquitetos e planejadores urbanos podem fazer muito para favorecer o crescimento da mixofilia e reduzir as ocasiões de reação mixofóbica diante dos desafios da vida urbana. Mas, ao que tudo indica, também podem fazer muito – e na verdade estão fazendo – para favorecer o efeito oposto. (BAUMAN, 2009, p. 49)

O autor indica que os arquitetos podem contribuir para evitar a mixofobia e fortalecer a mixofilia, todavia, se olharmos as cidades brasileiras constatamos que (em sua maioria) não estão lutando nesse sentido.

Como já vimos, o isolamento das áreas residenciais e dos espaços frequentados pelo público – comercialmente atraente para os

construtores e para seus clientes, que entreveem uma solução rápida para as ansiedades geradas pela mixofobia – é, de fato, a causa primeira da mixofobia. As soluções disponíveis criam (por assim dizer) o problema que pretendem resolver: os construtores de *gated communities*, ou de condomínios estritamente vigiados, e os arquitetos dos espaços vedados criam, reproduzem e intensificam a necessidade, e, portanto, a demanda, que, ao contrário, afirmam satisfazer. (BAUMAN, 2009, p. 49)

O isolamento (muros e cercas) é responsável, em parte, pela mixofobia, pois é ele que evidencia o diferente.

A paranoia mixofóbica nutre a si mesma e age como uma profecia que não tem necessidade de confirmação. Se a segregação é oferecida e entendida como um remédio radical para o perigo representado pelos estrangeiros, a coabitação com os

estrangeiros irá se tornar cada dia mais difícil. Tornar os bairros residenciais uniformes para depois reduzir ao mínimo as atividades comerciais e as comunicações entre um bairro e outro é uma receita infalível para manter e tornar mais forte a tendência a excluir, a segregar. (BAUMAN, 2009, p. 49-50)

peso

por esse ângulo se percebe o tamanho e o “peso” da construção, tanto em um sentido metafórico como literal.

foto tirada do nível inferior da praça, próximo ao acesso de quem chega pela R. Alemanha, a esquerda o volume da galeria e da área administrativa, a direita os 3 níveis da praça, na parte superior o pórtico.



Figura 12 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Essa citação de Bauman explicita como a mixofobia se torna um ciclo vicioso: quanto mais se impede o contato com o diferente, mais medo se passa a ter desse convívio. Para o arquiteto Renzo Piano, tais ações levam ao questionamento de uma certa decadência nas cidades “(..) é possível questionar se não houve certa degeneração da cidade, essa ‘grande invenção do homem’.” (PIANO, 2011, p.39). O arquiteto Luciano Margotto, complementa essa ideia:

(...) porque alguns de seus [das cidades] valores foram desestabilizados, a própria sociabilidade que é seu caráter distintivo; e, porque não dizer, também a qualidade arquitetônica; por outro, também é possível enxergar que se está regenerando no sentido de uma maior pluralidade, de diversidade, de diluição de fronteiras. (MARGOTTO, 2016, p. 142-143)

Para Margotto, se por um lado podemos questionar uma degeneração das cidades, como por exemplo, os condomínios fechados e a marginalização das camadas mais pobres, gerando a falta de sociabilidade (talvez o valor mais importante de uma cidade) – que, por estes e outros fatores, foram desestabilizados – por outro, podemos enxergar um potencial da arquitetura em ser o ator motor da regeneração, tanto por uma tentativa de diluir fronteiras como por estimular pluralidade e diversidade ao criar espaços de convivência social.

A degeneração pode ser percebida na maneira em como as cidades apresentam morfologicamente os bairros, muitas vezes segregados de acordo com as classes sociais de quem os habita. Tal pensamento é refletido na ideia, defendida pela arquiteta Diane Ghirardo, de que uma pessoa habita a cidade sem ter a real vivência do local, sem conhecer a diversidade de outras classes.

A cidade é construída de modo tão peculiar que uma pessoa pode morar nela durante anos e anos, ir e vir todos os dias e nunca passar perto de um bairro operário ou mesmo de operários – desde que ela se limite a tratar de seus negócios ou a sair a passeio. A razão disso é que por um acordo tácito e inconsciente, ou por uma intenção explícita e consciente, os bairros operários são visivelmente separados das áreas da cidade reservadas à classe média. (GHIRARDO, 2006, p. 416)

Da mesma maneira que os “centros” das cidades são receptivos às classes mais baixas apenas nos turnos de trabalho, os bairros pobres passam como invisíveis para as classes mais altas, não gerando a possibilidade da convivência com “diferentes”. Nesse contexto, é interessante observar a reflexão da professora Gabriela Tenório, em que a autora fala da necessidade de se conviver em locais fora da sua zona de conforto para que assim possa conhecer o “diferente”.

(...) mas eu preciso sair de casa para conhecer o mundo em que vivo, a sociedade à qual pertencço. Eu não me conformo em apenas frequentar os lugares controlados – em geral, livres de maiores desconfortos, aborrecimentos ou situações deprimentes – que fazem parte da minha rotina classe-média de professora universitária brasileira. Eu preciso ver (consciência) pessoas

diferentes e compartilhar o mesmo lugar (copresença) que elas, para saber como elas funcionam e, assim, entender um pouco mais de mim mesma. Não preciso interagir com elas, se não quiser ou não for necessário, mas apenas ter a possibilidade de estar – de preferência com conforto e em segurança – em lugares em que todos podem (e, em alguma medida, precisam) frequentar. (TENÓRIO, 2012, p. 13)

caverna

por causa da relação de  
luminosidade e escuridão  
essas fotos transmitem a  
sensação de sair de uma  
caverna e ao emergir na praça  
ter contato com a cidade.

fotos tiradas ao sair da galeria  
de exposição.



Figura 13 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Figura 14 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

Se a mixofobia é o que podemos ver com maior evidência nos dias atuais, não é verdade que a mixofilia também não esteja presente (mesmo que em uma escala menor). A possibilidade de viver com essa riqueza de variação cultural é defendida na teoria de Bauman e pode ser observado no MuBE.

A luta entre mixofilia e mixofobia. (...). A mixofilia é um forte interesse, uma propensão, um desejo de misturar-se com as diferenças, (...) pois é muito humano, natural e fácil de entender que se misturar com estrangeiros abre a vida para aventuras de todo tipo (...). E é possível fazer novos amigos (...). Mas isso seria impensável numa pequena e imóvel aldeia na qual (...) ninguém surpreende ninguém. (BAUMAN, 2009, p. 86)

Se por um lado podemos perceber claramente as vantagens da mixofilia, a mídia e o senso comum criam um estereótipo que nos afasta e nos

amedronta dos 'estrangeiros', reforçando ainda mais a mixofobia.

(...) a mixofobia. Você convive com estrangeiros e tem preconceitos em relação a eles, uma vez que o lixo global é descarregado nas ruas onde você vive; e você já ouviu falar muitas vezes dos perigos derivados das *underclass*; e ouviu dizer também que a maioria dos imigrantes é parasita de seu *welfare* e até terroristas em potencial (...). (BAUMAN, 2009, p. 86-87)

A convivência com diferentes é instigante pois nos coloca em contato com novidade, entretanto, como aponta Bauman, o efeito pode ser o contrário, a novidade pode levar ao medo, e assim a mixofobia, podendo levar a prejuízo inclusive de gerações futuras, na medida em que esses preconceitos são impostos de pais para filhos.

Nesse caso, viver com estrangeiros é uma experiência que gera muita ansiedade. Por conseguinte, é melhor evitar essa experiência, e muitas pessoas resolveram transmitir esse "instinto de evitar" às gerações futuras, colocando seus filhos em escolas segregadas, em que podem viver imunes a esse mundo horrendo, ao impacto assustador de outras crianças provenientes de "famílias do tipo errado." (BAUMAN, 2009, p. 87)

Sem a convivência com diferentes é impossível criar uma real coletividade. Mas, se por um lado, a arquitetura é reflexo dessa fobia, por outro ela pode ser agente modificadora pela criação de espaços públicos, tornando possível a integração, sem anular as diferenças.

A tendência a retirar-se dos espaços públicos para refugiar-se em ilhas de "uniformidade" acaba se transformando no maior obstáculo para viver com a diferença, e, desse

modo, enfraquece os diálogos e os pactos. Com o passar do tempo, a exposição à diferença transforma-se em fator decisivo para uma convivência feliz, fazendo secar as raízes urbanas do medo. (BAUMAN, 2009, p. 71)

Tal desconhecimento do outro, e um medo prévio - preconceito - é uma alienação da sociedade e da ideia de comunidade tão importante à efetivação da sociedade.

urbanidade

a morfologia do edifício faz  
com que se perceba o  
mesmo mais com um  
equipamento público ou  
mesmo uma escultura em  
uma praça, fazendo com ele  
tenha um caráter  
essencialmente urbano



Figura 15 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Figura 16 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Figura 17 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



A mixofobia acontece por não conhecer o próximo, e essa distância amedronta. A partir do momento em que estamos expostos a esse contato, temos a possibilidade de uma convivência satisfatória.

“(…) as *gated communities* (...). Os nossos guetos comunitários (...) são resultado da vontade de defender a própria segurança procurando somente a companhia dos semelhantes e afastando os estrangeiros.” (BAUMAN, 2009, p. 85)  
A mixofobia faz que nos sintamos seguros ao viver somente entre iguais, o diferente/desconhecido é o que nos causa medo, e é disso que as pessoas se escondem atrás das cercas e muros.

Para o sociólogo Richard Sennett:

o fenômeno que consiste em buscar cada vez mais a companhia dos semelhantes deriva da relutância em olhar profunda e confiantemente para

o outro, e empenhar-se reciprocamente de modo íntimo e profundo, de modo humano. (SENNETT apud BAUMAN, 2009, p. 85).

Com menos contato com o diferente isso pode cada vez mais se agravar, quanto mais desconhecido mais inesperado é o outro.

(...) quanto mais as pessoas se isolam nessas comunidades muradas feitas de homens e mulheres semelhantes a eles mesmos, menos são capazes de lidar com os estrangeiros; e quanto menos são capazes de tratar com estrangeiros, mais têm medo deles. (BAUMAN, 2009, p. 85)

A ideia da segregação se faz contraditória com a possibilidade da vida coletiva, pública e política. O modo de romper com esse ciclo é entender a relação com

o estrangeiro como um fator positivo, como apontado por Bauman:

Se os seres humanos aceitam e apreciam outros seres humanos e se empenham no diálogo, logo veremos que as diferenças culturais deixarão de ser um *casus belli*. É possível ser diferente e viver junto. Pode-se aprender a arte de viver com a diferença, respeitando-a, salvaguardando a diversidade de um e aceitando a diversidade do outro. (BAUMAN, 2009, p. 89)

Tendo como premissa a arquitetura como agente modificador da sociedade, um projeto que instigue a interação entre diferentes, ainda que seja uma interferência isolada no local, pode, com o passar do tempo, desencadear impactos para além de seus “muros”. Tal extrapolação decorreria da tendência a replicar atitudes ali vivenciadas, em última instância como um gesto político que deve ser copiado.

Podemos, (...) aprender essa arte na cidade e desenvolver certas capacidades que serão úteis não apenas no plano local, no espaço físico, mas também no plano global. E talvez, em consequência disso, estejamos mais preparados para enfrentar a enorme tarefa que temos diante de nós, gostemos ou não, e que há de marcar nossa vida inteira: a tarefa de tornar humana a comunidade dos homens. (BAUMAN, 2009, p. 89)

## vértice

o bloco que vem com a cota do nível mais alto do terreno, tem na sua entrada pela R. Alemanha criando assim uma vértice que dá origem ao espaço do café e da lojinha e do outro lado o início (ou o fim) da exposição, gerando assim diferentes potencialidades para que a coletividade aconteça.

foto tirada do nível inferior da praça, próximo ao acesso de quem chega pela R. Alemanha, a esquerda a praça, a direita o café, no centro a aresta do volume do café e dos sanitários.



Figura 18 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

Para Bauman, é a compaixão que diferencia o homem dos demais animais, a atitude de cuidado com o próximo e essa atitude pode ser vista na arquitetura. O MuBE é um exemplo disso, um projeto que, ao construir um espaço público de convivência, não diferencia pessoas.

A sociedade humana é diferente do bando de animais. Nela, alguém poderia ajudar um inválido a sobreviver. (...) tanto que poderíamos dizer, historicamente, que a sociedade humana nasceu com a compaixão e com o cuidado do outro, qualidades apenas humanas. A preocupação contemporânea está toda aí: levar essa compaixão e essa solicitude para a esfera planetária. (BAUMAN, 2009, p. 90)

Nessa linha podemos inferir que é o sentimento de compaixão que transforma toda obra de arquitetura (mesmo as particulares) em pública, pois ela deve atender mais que o usuário direto, e sim a cidade e a coletividade. Como explicitado abaixo por Margotto.

(...) mesmo as pequenas obras, aquelas de titularidade privada, possuem natureza pública, ou seja, são de interesse comum. Toda obra é, em última instância, destinada à coletividade e esse valor é fundamental para se definir o modo de como deve ser projetada, ou concebida. Nesse sentido, toda obra de arquitetura deve não só contribuir, mas, sobretudo, reclamar como um direito o coletivo, isto é, a cidade, entendida como corpo político e físico, polis e urbs. (MARGOTTO, 2016, p. 142)

Para Margotto, a arquitetura – independentemente da sua escala – tem

uma função primordial na luta pela coletividade e que, por esse princípio, todos os projetos devem ser pensados. “Quando dizemos que toda arquitetura tem função pública é que ela somente se dá na medida em que se pensa em função da *res publica*, constituindo-a.” (BRANDÃO, 2006, p.5). Para Brandão a função pública é condição *sine qua non* da arquitetura.

(...) a ampliação do significado de público, que pode ser entendido não apenas como o grupo dos vivos, ‘mas também como os nossos antepassados e os que nos sucederão’, para os quais a arquitetura também se dirige. Segundo Brandão, isso dota a arquitetura de dimensões que vão além da utilidade imediata (...). (MARGOTTO, 2016, p. 142-143)

## simplicidade

nessa foto vemos poucas linhas horizontais que demarcam o piso e a viga, três linhas definidoras de espaço, resumindo uma extrema simplicidade, que dessa maneira possibilita que a vida coletiva aconteça como protagonista do espaço.

foto tirada do nível superior da praça, próximo ao acesso de quem chega pela Av. Europa, no primeiro plano uma obra do acervo temporário, em seguida o pórtico e ao fundo a vegetação e o céu.



Figura 19 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Com isso, podemos entender a vida da obra como mais longa que a vida do grupo que a habita, e nisso está impregnado um conceito de público tanto pelo fato de, ao longo do tempo, termos grupos diferentes a usar o mesmo espaço, e também o edifício como condutor de uma mensagem cultural histórica, que deve atender além das funções programáticas. Agrega-se a isso o caráter de resistência da arquitetura.

Portanto, pode-se dizer que a dimensão pública da arquitetura é indissociável da ideia de resistência. Seguindo essa linha, a permanência também está na raiz dos problemas da dimensão pública e abrange, naturalmente, as noções de presente, de passado e de futuro. (MARGOTTO, 2016, p. 142-143)

Dessa forma, a arquitetura deve resistir não somente às intempéries do tempo, mas também deve servir como objeto comunicador de certa mensagem.

(...) pode-se dizer que monumento é a obra que atingiu o estatuto de veículo de mensagens históricas, éticas e culturais; ponto de convergência dos esforços coletivos e simbólicos de uma comunidade para representar-se, para afirmar-se para si e para os outros. (...) Segundo Brandão, um monumento 'torna público, tanto para os contemporâneos quanto para as gerações futuras, aquilo que teve uma origem dispersa (ou mesmo privada) no tempo e no espaço, mas acabou reunido na obra de arquitetura para marcar a cultura'. Daí decorre que o monumental nem é, necessariamente, o grandioso, nem o excepcional, tampouco o inédito, mas, ao contrário, uma vez que representa toda a cultura, é a síntese que se tornou comum, pública e legítima dentro de uma tradição. (MARGOTTO, 2016, p. 143)

Ou seja, a ideia de que os monumentos, por carregarem consigo a síntese cultural

de certo momento histórico, transformam essa carga em algo público, é instigante para entendermos o MuBE.

A partir da ideia da condição coletiva da cidade, é importante entender como esse discurso sobre a dimensão coletiva é transformado por PMR para o projeto propriamente dito, e quais são as estratégias e as técnicas utilizadas para isso.

“Em arquitetura, interessam aquelas obras que alcançam mais do que é solicitado no estrito problema funcional que lhe dá origem.” (MARGOTTO, 2016, p. 50). Com base no comentário acima de Margotto, o MuBE é, sem dúvida, uma obra de interesse. O edifício alcança questões que vão muito além da mera funcionalidade de expor esculturas, porque cria uma verdadeira relação com a cidade.

natureza

o espelho d'água cria uma relação com a natureza, de tal maneira que quase poderíamos pensar que ele não está em um contexto urbano. Essa ilusão proposital pode ajudar a relacionarmos a nossa permanência nesse espaço a lugares abertos e não privados, como deveriam ser os espaços da natureza

foto tirada do nível superior da praça, praticamente sobre o espelho d'água que cobre o auditório.



Figura 20 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

“Podemos dizer que a arquitetura resolve problemas, mas não só os funcionais imediatos. Ultrapassar a dimensão do estritamente necessário...” (MENDES DA ROCHA, 2012b, p.152). Como explicitado por PMR a arquitetura vai além do necessário, no caso do MuBE, além de resolver as questões do Museu, faz um discurso em prol da coletividade.

(...) gentilezas urbanas em pequenas ou grandes obras. Do ponto de vista da concepção dos espaços, ilustram essa acepção aquelas obras que, embora de titularidade privada e comumente submetidas a restrições ordinárias, realizam o espaço urbano com especial atenção ao cotidiano, significando efetivo contributo à cidade (MARGOTTO, 2016, p. 56)

Essa definição de público como gentileza citada por Margotto – muito próximo ao conceito de compaixão citado por Bauman – presente na obra de PMR e em especial no MuBE, é uma atitude

generosa para com a cidade no sentido de contribuir para a criação de espaços coletivos. O museu não simplesmente abre as portas para a cidade, ele é parte inerente da mesma.

A condição coletiva da cidade é marcada pelo convite ao convívio e isso pode ser reforçado retirando barreiras e fronteiras. Por mais que essa ideia possa parecer demasiadamente simplista, ela traz consigo uma potencialidade de evidenciar uma cidade muito mais rica, plural e coletiva.

Viver numa cidade significa viver junto – junto com estrangeiros. Jamais deixaremos de ser estrangeiros: permaneceremos assim, e não interessados em interagir, mas justamente porque somos vizinhos uns dos outros, destinados a nos enriquecer reciprocamente. (BAUMAN, 2009, p. 74-75)

Para Arantes, as novas aglomerações urbanas vêm perdendo o caráter de cidade, pois deixaram de carregar consigo a importância do espaço público/coletivo: essas aglomerações urbanas são cada vez mais pensadas por aspectos meramente funcionais e os

espaços propícios à coletividade são deixados de lado.

As aglomerações urbanas deixaram de corresponder ao conceito de cidade; nelas predominam as conexões funcionais não configuráveis, sem a visibilidade do lugar público, incomensuráveis, portanto, com a clareza da auto compreensão prática que caracteriza um mundo de vida. (Arantes, 1993, pág. 117 e 118)

Como conclusão deste capítulo, tem-se que a riqueza da cidade é a pluralidade nela encontrada, disso surge a possibilidade de aprendizado com o diferente, o que não seria comum convivendo com iguais. Se as cidades tiverem apenas conexões funcionais – e não sociais – elas irão perder algo essencial em seu caráter, que é a coletividade/sociabilidade. Deixarão de ser cidades e se tornarão meras aglomerações.

## Mimese

por esse ângulo o edifício  
aparece quase mimetizado ao  
entorno.

foto tirada do nível superior  
da praça, praticamente sobre  
o espelho d'água que cobre o  
auditório, olhando para fora  
do limite do terreno,  
avistando o cruzamento da  
Av. Europa com a R.  
Alemanha.





Figura 21 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



imersão

ao adentrar a sala de  
exposição temos a  
sensação de ficarmos  
imersos a exposição e  
distante do contexto urbano.

foto tirada das áreas internas  
expositivas.



Figura 22 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Figura 23 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Figura 24 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Figura 25 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



Figura 26 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

delicadeza

os encontros entre a viga e o  
pilar e o pilar e água apesar  
de austeros são super  
delicados, essa delicadeza  
permite que a cidade  
“adentre” o edifício.

foto tirada do início da rampa  
que conecta o piso da praça  
superior com o piso inferior e  
conecta diretamente ao  
acesso da R. Alemanha.



Figura 27 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

fragilidade

a percepção por esse ângulo  
é que a qualquer momento a  
viga pode colapsar e cair, ao  
mesmo tempo em que  
podemos ver os casarões  
vizinhos.

foto tirada do piso  
intermediário da praça,  
mostra a conexão entre a laje  
e parede.





Figura 28 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

## proporção

por essa foto se percebe a perfeita relação de cheios e vazios criando uma proporção muito agradável, é nesse espaço vazio aonde a vida acontece, aberto para a cidade ao mesmo tempo protegido.

foto tirada do piso superior da praça, no primeiro plano o guarda-corpo, em seguida o pórtico, e por último o céu.



Figura 29 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



## vértices

encontros entre o plano vertical e horizontal, criando assim espaços propícios a coletividade, ora coberto ora descoberto.

foto tirada do piso inferior da praça , próximo ao acesso da R. Alemanha, mostra o encontro dos planos do pórtico.



Figura 30 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

chão

a cobertura de parte do  
museu se mistura com o  
chão urbano.

foto tirada do piso superior da  
praça, depois de ultrapassar o  
pórtico, mostra o chão da  
cidade que se confunde com  
o chão do museu.



Figura 31 – Foto MuBE - Arquivo pessoal

profundidade

o edifício confere  
profundidade não típica a um  
terreno urbano.

foto tirada próxima ao acesso  
de quem chega pela Av.  
Europa, no primeiro plano  
uma palmeira, uma escultura  
do acervo permanente e o  
poste, em seguida o pórtico,  
e por último às árvores sob o  
céu..





Figura 32 – Foto MuBE - Arquivo pessoal



## 2. Território ambíguo





a. Território



## Série 2 - fotomontagens

### segundo capítulo

Essa série de fotomontagens visa transmitir com certa ironia a relação de grandes arquitetos do movimento moderno com o MuBE.

parte de uma ideia fictícia que os arquitetos se encontram em SP para um congresso internacional de arquitetura, e todos querem visitar o museu, o próprio PMR vai como guia do passeio, influenciados pela modernidade todos querem tirar fotos para publicar em suas redes sociais.

cada um dos arquitetos dedica sua atenção aos pontos que lhe parecem mais interessantes da obra, mostrando que o mesmo edifício é passível de diversas compreensões.

A condição coletiva da cidade abordada no capítulo 1 traz uma questão: em qual território, espaço e/ou cidade é possível pensar, praticar e viver? Ao se materializar como uma zona sem fronteiras – e pública – o MuBE provoca uma reflexão sobre o território. Emerge, em meio a um bairro marcado por casas de muros altos e lojas de produtos de luxo, um museu que subverte todo o discurso que está dado pelo local, um bairro onde até mesmo as escolas – que deveriam ser o exemplo da prática da coletividade desde a primeira infância – são fechadas por grandes muros, negando sua tarefa da coletividade.

O que podemos entender como um ato de resistência, uma contradição – aqui entendida como incongruência entre o esperado pela burguesia local e o discurso em defesa de uma coletividade proporcionado pela obra. Em uma cidade “doente”, um edifício aberto para as

pessoas em meio a um bairro fechado, feito para os carros. Mesmo as grades que à força “abraçam” o Museu não conseguem abafar o grito de resistência que esse edifício representa.

(...) o MuBE: (...), trata-se de um ‘discurso’ que foca a ‘característica fundamental da arquitetura’, sua natureza como instrumento de ‘configuração do território’ (PISANI, 2013, p. 221)

O MuBE aborda a reconfiguração do território por um viés muito mais profundo do que apenas o topográfico, ele requalifica o território no sentido de criar uma dinâmica urbana com um discurso claro: da não fronteira, do edifício como um pedaço da cidade.

Indo ao encontro desse pensamento, o filósofo e arquiteto Massimo Cacciari aponta para o conceito de uma vivência que extrapola em muito os limites do lote, da cidade (e mesmo dos países). Aponta para a ideia de que habitamos o território, o que nos propicia uma vivência humana, coletiva e generosa nos edifícios, nas cidades e nas pós-metrópoles.

Para Cacciari, com a formação das pós-metrópoles, ou seja, quando as fronteiras das cidades perdem o sentido, as cidades se misturam e passamos a não pertencer a uma cidade (limite administrativo) e sim a um território (condição geográfica). Essa seria a condição da pós-metrópole.

(...) você não pode olhar o MuBE e dizer: 'Ah, olha lá, aquilo deve ser um museu!' É mais provável que quem passe por ali se emocione com o inesperado, com uma nova disposição espacial (...) (MENDES DA ROCHA, p. 120)

Esse pensamento de PMR por um lado remete a uma ideia de encantamento, por outro lado, apresenta uma ideia de não “objetificação” da arquitetura.

PMR tem a habilidade de tirar proveito da geografia natural do terreno como poucos arquitetos conseguiram. Apesar de ser uma obra grande - em metragem quadrada - para o pedestre, o MuBE é contínuo aos passeios, e após concluída a obra, com exceção da vigia, não se percebe aquele lugar como um edifício e sim como uma praça – tudo aquilo que ali foi construído passa quase despercebido.

(...) no MuBE, o lote é em declive e tem formato problemático: é um trapézio delimitado em dois lados por vias que acompanham a pendente do terreno e estão em níveis diferentes. (...) o terreno era por si só acidentado e o tema passa a ser reconfigurá-lo para poder desfrutar oportunamente os desníveis. (PISANI, 2013, p. 221)

A reconfiguração do terreno, citada por Pisani, se inicia quase que de um rebatimento dos limites naturais do sítio, tanto em planta a partir dos limites legais do lote, como em corte por um rebatimento do desnível natural. Dessa maneira, se criou um edifício em harmonia com o local.

A ideia de liberar o solo é algo recorrente nos projetos de PMR desde em residências privadas, como a Gerassi e a Masetti, até em edifícios de grande porte como o Cais das Artes.



Figura 33 – Foto casa Gerassi - Arquivo pessoal



Figura 34 – Foto casa Masetti - Arquivo pessoal



Figura 35 – Foto Cais das Artes - Arquivo pessoal



“(…) a ambição de Mendes da Rocha de liberar todo o solo à disposição, para com ele criar um lugar público.” (PISANI, 2013, p. 235). O que diferencia o MuBE da maioria dos outros projetos do autor é que, a partir de um jogo com a geografia do local, ao invés de suspender o edifício para deixar o térreo livre, ele enterra as atividades formais, e mantém o térreo livre, apenas demarcando o espaço com uma viga.

(…) podemos afirmar que o pórtico vazio do MuBE, muito mais simbólico do que funcional, alegoriza de certa forma o legado dessa tradição, e o reposiciona em novas bases, a partir de uma intuição poética já demonstrada antes na belíssima casa de Catanduva (1979), não construída. (WISNICK in MENDES DA ROCHA, 2012b, p.14)

Como citado por Wisnick, essa subversão do construído foi experimentado por PMR no projeto da Casa de Catanduva, 10 anos

antes do MuBE, que, com clareza, retoma a mesma ideia<sup>3</sup>.

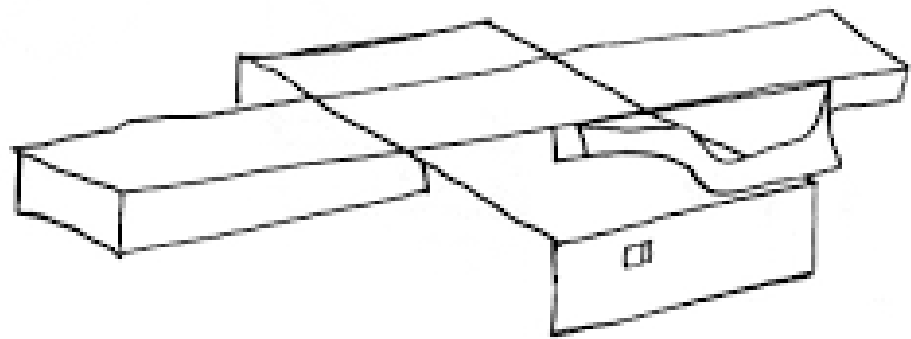


Figura 36 – croqui casa Catanduva - Arquivo

---

<sup>3</sup> Esse paralelismo foi discutido com mais profundidade no artigo de David Sperling, intitulado “Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo”.

O percurso que leva à descoberta do edifício ao se caminhar é elemento importante na construção da narrativa de PMR sobre o edifício, e é possível pela relação criada com a topografia.

Aí me ocorreu fazer o seguinte: você vai vir por essa rua aqui, que é a Avenida Europa, e em um nível não vai ter nada (...) e você vai descendo a rua e, quando menos se der conta, vai ter uma entrada, e encontra o museu no subsolo, e fiz isso aí. (MENDES DA ROCHA, 2012, p.121 e 122)

A topografia tem papel fundamental na adoção do partido desse projeto, é a partir dela, o prédio é de tal maneira dissolvido que quase não se percebe mais como tal. “(..) *a solução adotada dissolve completamente a noção de edifício*” (PISANI, 2013, p. 223)

Da ideia da dissolução do edifício, podemos entender como um pensamento

pode modificar o espaço, e assim, a vivência dos usuários.

Existe uma tendência generalizada a se acreditar numa inter-relação profunda entre espaço e formação social; que as transformações das estruturas sociais provocam transformações no espaço. (VILLAÇA, 2001, p. 45)

Para Villaça, está nas transformações das estruturas sociais o agente modificador do espaço, mas é interessante imaginar o oposto, a arquitetura como potencial transformador da sociedade.

Assim sendo, a arquitetura como as estruturas sociais, podem interferir de maneira positiva ou negativa no desenvolvimento das cidades.

Paulo, feliz, mas um pouco ansioso para saber o que os colegas estão achando da transformação do território que ele orquestrou.



Figura 37 – fotomontagem MuBE - Arquivo pessoal

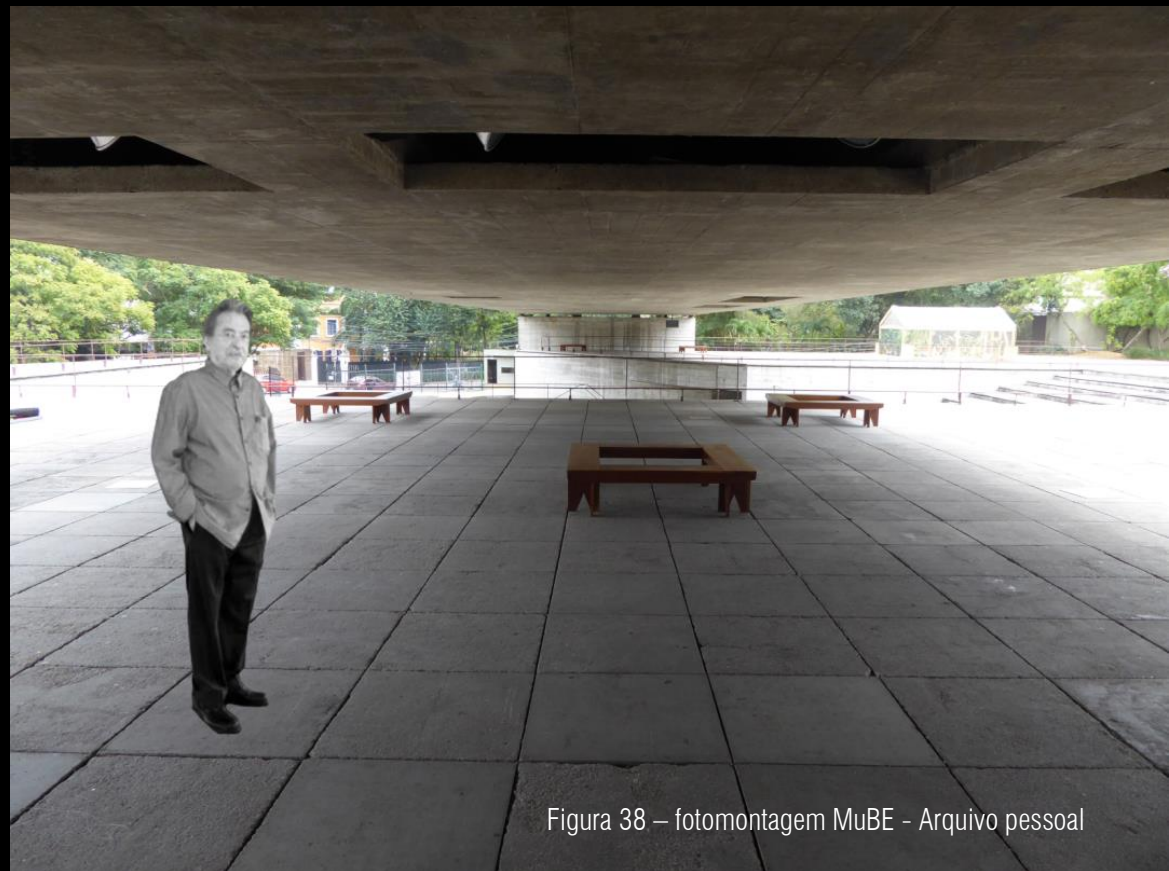


Figura 38 – fotomontagem MuBE - Arquivo pessoal

A persistência desses espaços fechados, a resistência que esses corpos exercem ao desenrolar-se da vida pós-metropolitana é cada vez mais intolerável. Espaço fechado não é, naturalmente, apenas o edifício definido na base de uma função, ou de uma única propriedade; é-o, mais ainda, o bairro residencial; espaços fechados são os parques de diversão, onde o próprio divertimento se torna crônico, como a doença nos hospitais, a educação nas escolas ou no campus, a cultura nos museus e teatros. (CACCIARI, 2010, p. 50)

Aqui encontramos uma crítica contundente à ideia do espaço fechado nas suas atividades formais. Em oposição a isso, o MuBE se abre a uma variedade de possibilidades de acontecimentos no seu interior, de maneira que essas atividades podem fazer e fazem mais sentido coexistindo. Por exemplo, ao mesmo tempo em que ocorre uma

ocupação artística, a exposição permanente continua em exibição, de tal sorte a criar uma multiplicidade no espaço, tornando este mais rico, mais dinâmico e, logo, mais coletivo, em razão da coexistência de atividades.

Ainda lembrando a citação anterior, Cacciari nos leva a outro entendimento, as barreiras não são apenas aquelas visíveis, mas também podem ser aquelas ligadas ao uso desses espaços, ou aos sentidos/significados desse lugar, uma barreira de usos possíveis.

Com base no pensamento de Cacciari, questionamos como podemos entender a cidade por um aspecto comunitário, se esta é regulada por formas de direito privado. Com esse entendimento, a cidade é apenas um local onde as pessoas mantêm relações com interesses recíprocos e contratos comerciais com total indiferença entre os demais. Assim, nos afastamos dos conceitos clássicos de

*pólis e civitas* e passamos simplesmente a coabitar o mesmo espaço.

Segundo essa crítica, temos de maneira cada vez mais clara que não habitamos mais o edifício ou a cidade; habitamos o território e, do ponto de vista do território, não existem fronteiras ou limites.

Habitamos nas cidades? Não, habitamos em territórios. As fronteiras são meramente administrativas e artificiais, não têm qualquer sentido geográfico, simbólico ou político. (CACCIARI, 2010, p. 52)

Se a pós-metrópole simboliza o fim das fronteiras numa escala ampla, por que deixar tão evidente essas fronteiras se destacarem na escala do edifício?

Cada fronteira cria suas diferenças, que são fundamentadas e relevantes. Por isso, se queremos compreender nossas diferenças e as dificuldades que criam, é preciso formular novas questões. Antes de tudo, por que essa obsessão em demarcar fronteiras? A resposta é que, hoje, essa obsessão deriva do desejo, consciente ou não,

de recortar para nós mesmos um lugarzinho suficientemente confortável, acolhedor e seguro, num mundo que se mostra selvagem, imprevisível, ameaçador; de resistir à corrente, buscando proteção contra forças externas que parecem invencíveis e que não podemos controlar, nem deter, e menos ainda impedir que cheguem perto de nossas casas, de nossas ruas. (BAUMAN, 2009, p. 76)

O mais claro exemplo disso são os condomínios. Muitas pessoas decidem viver parte de seus dias na cidade propriamente dita e outras nos condomínios fechados.

O que em outro momento aconteceu como exclusão das classes mais baixas dos centros das cidades, acontece hoje com a elite econômica, que se isola da cidade para viver em condomínios murados e periféricos sem contato direto

com a cidade propriamente dita, ou seja, recusando a vida coletiva e o convívio plural que ela propicia – seja por insegurança, preconceito ou egoísmo.

Fredrik Barth (...) destacou que (...) as fronteiras não são traçadas com o objetivo de separar as diferenças. Ao contrário, justamente porque se demarcam fronteiras é que, de repente, as diferenças emergem, que as percebemos e nos tornamos conscientes delas. Melhor dizendo, vamos em busca de diferenças justamente para legitimar as fronteiras. (BARTH apud BAUMAN, 2009, p. 75)

Nisso existe uma clara contradição: se o espaço fechado, por um lado, leva à sensação de comunidade, por outro lado, é a clara evidencialização do diferente e a negação da cidade no sentido da vivência com as diferenças que nela existem. Algo lembrado, cantado e propagado pelo grupo O Rappa.

As grades do condomínio/ são para trazer proteção / mas também trazem a dúvida / se é você que está nessa prisão. (YUKA Marcelo, O Rappa, Minha Alma [A paz que eu não quero] Rio de Janeiro, Warner Music, Lado B Lado A).

Insistimos em chamar o espaço que habitamos de cidade, mas a maneira que muitas vezes vivemos é mais próxima do conceito de condomínio.

Não podemos sentir-nos habitantes em lugares segregados do conjunto do território, ou seja, em lugares demasiadamente protegidos acabamos por nos sentir alienados da sociedade e, de tal maneira, que acabamos por nos afastarmos da condição humana enquanto seres sociais.

Mesmo quando podem sentir os vínculos que as unem aos outros, as pessoas não querem vivê-los porque têm medo de participar, têm medo dos perigos e dos desafios que a participação implica, e têm medo de sofrer. (SENETT, 1997, p. 48)

Os altos índices de violência, ampliados por uma mídia que transforma notícia em espetáculo, levam a um crescente medo e a uma sensação de insegurança que talvez justifique, em parte, o desejo de isolamento das camadas mais abastadas da sociedade.

O problema (...) é que com a insegurança, estão destinadas a desaparecer das ruas da cidade a espontaneidade, a flexibilidade, a capacidade de surpreender e a oferta de aventura, em suma, todos os atrativos da vida urbana. A alternativa à insegurança não é a beatitude de tranquilidade, mas a maldição do tédio. (BAUMAN, 2009, p. 68)

E, sendo o padrão da burguesia, passa a ser o padrão das camadas mais populares, que se espelham e tentam reproduzir de acordo com suas possibilidades, o que tem levado à criação de condomínios não apenas para os muito ricos, mas para todas as faixas sociais.

A uniformidade do espaço social, sublinhada e acentuada pelo isolamento espacial dos moradores, diminui a tolerância à diferença; e multiplica, assim, ocasiões de reação mixofóbica, fazendo a vida na cidade



Lloyd Wright gostou da horizontalidade, pois assim a obra dialoga melhor com o território e cria uma boa sensação ao espectador, entretanto não acha que seja tão boa quanto a sua própria obra.



Figura 39 – fotomontagem MuBE - Arquivo pessoal

parecer mais “propensa ao perigo” e, portanto, mais angustiante, em vez de mostrá-la mais segura e, portanto, mais fácil e divertida. (BAUMAN, 2009, p.50)

PMR segue essa crítica de Bauman e defende a ideia coletiva da cidade, a cidade para todos, na qual a sociedade age em prol do indivíduo e vice-versa.

Se você é medroso e acha que não há para todos e precisa defender aquilo só para você, você é um fascista. Esses alojamentos carcerários se tornaram a sede das empresas e mesmo a casa individual do medroso... O medroso é a matéria prima do fascismo. (MENDES DA ROCHA, 1996, p. 171)

Se for para termos uma cidade mais coletiva, os prédios deviam ultrapassar a monofuncionalidade, ser polivalentes, criando espaços e, por conseguinte, cidades mais dinâmicas. Talvez não

devêssemos pensar na cidade como compartimentos que criam corpos rígidos e sim, edifícios como instrumentos para a cidade e sua dimensão comum.

Seria mais favorável à proteção e ao cultivo de sentimentos mixófilos – no planejamento arquitetônico e urbano – a estratégia oposta: difusão de espaços públicos abertos: convidativos, acolhedores, que todo tipo de cidadão teria vontade de frequentar assiduamente e de compartilhar voluntariamente e de bom grado. (BAUMAN, 2009, p.50)

Bauman defende que, a partir da criação de espaços que sejam convidativos e possibilitem essa experiência coletiva, seria possível proliferar a ideia de mixofilia.

Arantes aponta que uma busca exagerada pelo espaço privado leva à negação do espaço coletivo e o excesso do valor da intimidade agrava ainda mais a crise do

espaço público, e lembra que o desequilíbrio entre a esfera pública e privada é prejudicial, entretanto, que uma esfera é indispensável para a existência da outra.

Entretanto, se é necessário que haja uma primazia de uma esfera em relação a outra, é a esfera pública que deve ser privilegiada, o coletivo deve vir antes do individual para assim aumentar a mixofilia.

“(...)o ‘coração da cidade’, para ser um centro vivo, deveria ser plurifuncional.” (ARANTES, 1993, p. 122) Essa ideia da plurifuncionalidade apoia o pensamento de Cacciari, e podemos entender esse valor não apenas especificamente para o centro da cidade, mas também para os edifícios. PMR, ao criar o MuBE, consubstancia como um museu, para além de expor esculturas, pode ter muitas funções.

Diante das dificuldades para encontrar ou criar tais espaços que viessem a reanimar as cidades, Sert chega a sugerir a multiplicação desses corações urbanos fugindo pelo menos da concepção totalizadora e hierárquica predominante na maioria das teses sobre o core<sup>4</sup> – no entanto continuava insistindo na necessidade de uma referência básica, embora atenuada por reflexos locais,

obrigatoriamente de caráter cívico. (SERT apud ARANTES, 1993, p. 122-123)

É provável que o MuBE se enquadre como um desses “corações urbanos” que Sert aponta como devendo ser multiplicados. Por outro lado, é fundamental a presença das pessoas para que o Museu esteja completo. Não simplesmente por se tratar de um público, mas sim por possibilitar a participação em e com um espaço coletivo.

(...) de repente, o desenho dos edifícios quase perde sentido, se o edifício, isolado na paisagem urbana, não comunicar a participação de todas as pessoas naquilo que possa representar e viver melhor. (PENTEADO, 1972, p. 1)

---

<sup>4</sup> o termo ‘core’ está relacionado ao coração/centro da cidade.

Para concluir a análise da interlocução entre território e a obra do PMR, vale retomar a ideia de Bauman sobre o isolamento daqueles que habitam a cidade sem vivencia-la.

Pode-se supor que não adquiriram pela cidade em que moram nenhum interesse, a não ser dos seguintes: serem deixadas em paz, livres para se dedicar completamente aos próprios entretenimentos e para garantir os serviços indispensáveis (não importa como sejam definidos) as necessidades e os confortos de sua vida cotidiana. A gente da cidade não se identifica com a terra que a alimenta, com a fonte de sua riqueza ou com uma área sob sua guarda, atenção e responsabilidade, como acontecia com os industriais e comerciantes de ideias e bens de consumo do passado. Eles não estão interessados, portanto, nos negócios de “sua” cidade: ela não passa de um lugar como outros e como todos,

pequeno e insignificante, quando visto da posição privilegiada do ciberespaço, sua verdadeira – embora virtual – morada. (BAUMAN, 2009, p. 27)

Tendo como base essa negação da cidade – mixofobia – PMR faz um projeto no sentido contrário, com a intenção de criar interesse e convívio entre diferentes. Abriga, a partir de uma artimanha de movimentação do terreno, aproveitando o desnível natural, todas as atividades ditas formais do museu. Com isso, torna seu térreo totalmente público, sem nenhum tipo de fronteira nos limites do terreno, formando uma verdadeira praça, que ora pode ser entendida como parte do domínio público, ora do privado, dessa maneira criando o que iremos chamar de espaço ambíguo, objeto de estudo do próximo subcapítulo.



b. Espaço ambíguo



A disposição espacial do MuBE extrapola o programa típico de um museu e cria uma condição múltipla que relaciona o espaço público e o privado, sendo uma praça que abriga um museu e um museu que é uma praça:

(...) seria um erro considerar a área a céu aberto como um mero espaço para exposições: trata-se, antes de tudo, de um espaço público, dotado de uma pequena arquibancada e pensado para ser utilizado tanto em eventos como no dia a dia. (PISANI, 2013, p. 235)

PMR vai além da ideia de um espaço privado dentro da cidade, onde estariam grandes obras, e transforma o museu em um espaço múltiplo, onde não se sabe ao certo em qual domínio estamos, se privado ou público, e nem mesmo quais atividades esse espaço deve abrigar.

O MuBE, na verdade, não é uma arquitetura inserida em um lote, mas

um lote em sua totalidade entendido como arquitetura. (PISANI, 2013, p. 223)

Tal lote, ao mesmo tempo flexível em seus usos e identidade, discute com a cidade e nos provoca a refletir sobre o papel público da arquitetura, para explorar melhor tal aspecto, tomaremos emprestado o termo usado pelo arquiteto e crítico Manuel de Solà-Morales, “espaço ambíguo”. Em arquitetura tal termo nos é de grande interesse, pois traz consigo a ideia dos espaços que não pertencem nem a um domínio nem ao outro e, ao mesmo tempo, pertencem aos dois. São esses espaços que PMR vem perseguindo em muitos de seus projetos. Com isso, o arquiteto nega uma lógica comum da nossa sociedade, de apropriação do espaço de maneira exclusivista.

A importância do espaço público não está, certamente, em ser mais ou menos extenso, quantitativamente dominante ou protagonista simbólico, senão referir em si os espaços privados fazendo também deles patrimônio coletivo. Dar caráter urbano, público, aos edifícios e lugares que sem isso seriam somente privados, esta é a função dos espaços públicos – urbanizar o privado, quer dizer, convertê-lo em parte do público. (SOLÀ-MORALES, 2001, p. 103, 104)

PMR consegue concretizar as palavras de Solà-Morales, ao dar caráter coletivo a um museu privado. Apesar de se apropriar dos espaços através do seu projeto, PMR o faz com tamanha generosidade que não cria fronteiras físicas. Além disso, ao tirar o edifício do nível do chão, faz um convite para o pedestre ultrapassar os limites, sem que precise tomar consciência de tal ato. É nesta experiência de espaço que reside a

ambiguidade do MuBE, ao proporcionar constante transição entre público e privado.

Siza, encantado com a luz que incide sobre o paredão de concreto, faz movimentos para ver a textura de sua própria sombra na “pedra”, se ora o espaço é contínuo ao território, ora é um momento de pausa.



Figura 40 – fotomontagem MuBE - Arquivo pessoal

O espaço coletivo é muito mais e muito menos que o espaço público, se caracterizarmos este apenas como propriedade administrativa. A riqueza civil e arquitetônica, urbanística e morfológica de uma cidade são seus espaços coletivos, todos os lugares onde a vida coletiva se desenvolve, representa e recorda. Talvez estes sejam, cada dia mais, os espaços que não são nem públicos nem privados, se não ambos ao mesmo tempo. Espaços públicos absorvidos por usos particulares, ou espaços privados que adquirem uma utilização coletiva. (SOLÀ-MORALES, 2001, p. 104)

Para Solà-Morales, é nos espaços coletivos que está a riqueza das cidades. Esses espaços não estão limitados a espaços públicos, e talvez nessa ideia possa residir a complexidade do MuBE, pois ele confere a um espaço, *a priori* privado – com controle de acesso, etc. – a possibilidade de ser coletivo.

PMR evidencia as questões que julga importantes por meio de uma busca pelo essencial da construção. O edifício todo de concreto cria uma aparência austera, que faz com que o museu, ao invés de se tornar um edifício “objetual”, se torne um pedaço da cidade.

Esses espaços criados por PMR promovem locais de coletividade. Propiciando que a sociabilidade aconteça de maneira mais natural, cultuando a ideia de vivermos juntos nessa mobilização humana chamada cidade.

Esta é a tarefa para os desenhistas públicos nos modernos projetos de cidade, fazer destes lugares intermediários – nem públicos, nem privados – espaços não estéreis, não deixados somente à publicidade e ao lucro, mas partes estimulantes do tecido urbano multiforme (...). (SOLÀ-MORALES, 2001, p. 105)

Ando, decepcionado ao ver uma televisão fixada na parede de concreto de um museu, além de não achar ser oportuno um aparelho desses nesse local ainda danificou o concreto, “se eu fosse o Paulo, seria capaz de dar uma surra no responsável por isso”.

Ando, se impressiona com o tamanho do vão alcançado com o concreto armado e como isso possibilita que o território se estenda por baixo da viga, propiciando assim uma ambigüidade nesse espaço, coberto porém aberto.





Figura 41 – fotomontagem MuBE – Arquivo pessoal



Figura 42 – fotomontagem MuBE – Arquivo pessoal



PMR cria um edifício que, apesar de ser de domínio privado, gera grande sociabilidade. Assim sendo, transforma esse espaço em um espaço ambíguo. Um espaço que pode abrigar diferentes atividades, criando uma dinâmica urbana que enriquece a vida na cidade.

Flávio Motta situa a obra de Mendes da Rocha no ponto fulcral de uma tradição brasileira que soube inventar o que ele chama de “espaços sem nome”, porque indeterminados, e abertos à interpretação criativa dos seus usuários-habitantes. (...) Trata-se de uma arquitetura que instiga a reação em quem dela desfruta. (MENDES DA ROCHA, 2012b, p.8)

Esse termo “espaço sem nome” utilizado por Flávio Motta corresponde ao termo aqui utilizado “espaço ambíguo” um espaço que ao invés de restringir os usos cria potencialidades para as imprevisibilidades e acontecimentos.



Figura 43 – foto fas usp - Arquivo pessoal



Figura 44 – foto fau usp - Arquivo pessoal

(...) a cidade é precisamente o lugar onde o particular pode ser – e amiúde é – social: tanto ou mais que o público, a boa cidade é aquela em que os edifícios particulares – sobretudo os bons edifícios – têm

valores sociais que os extrapolam, e nisso está seu modo de ser urbano. (SOLÀ-MORALES, 2001, p. 106)

O valor social ou a coletividade do MuBE pode estar ligado ao jogo entre as instâncias externa e interna do museu, como observa Arantes:

O enigma resolvido de um espaço capaz de conjugar interioridade e exterioridade, ao mesmo tempo aberto e fechado. Espaço público, mas arrumado como se fora um ambiente interno de uma casa (...) (ARANTES, 1993, p. 102)

Arantes remete ao pensamento de Artigas – e dialoga com ele – de que “a casa é vista como cidade e a cidade como a casa”. Isso leva à ideia de uma casa mais pública e de uma cidade mais acolhedora. O MuBE é privado, mas atua na cidade como uma praça pública ao mesmo tempo em que pode acolher como uma casa.

(...) o urbanismo é a forma da arquitetura moderna, Artigas, não mais abrirá mão de projetar a arquitetura como forma urbana, ou seja, definida mais na sua relação com a cidade do que como objeto isolado. (KAMITA,2000, p.15)

Se, para Artigas, já estava evidenciada a arquitetura pela sua urbanidade, como no projeto de sua autoria da FAU USP – conhecida como o edifício sem portas – no MuBE de PMR chega-se ao ponto do edifício “praticamente” não existir enquanto edifício, e a praça se tornar a protagonista.

Pode-se até objetar que a soma dessas obras à construção da cidade seja pequena, mas, além de representar contributo exemplar – argumento suficiente para sua inclusão nestas lições – trata-se exatamente de algo que vai além do que é solicitado enquanto problema arquitetônico, além do texto da lei,

além das exigências urbanísticas, isto é, trata-se de marca inequívoca de generosidade. Obras como o edifício Louveira anunciam o otimismo inerente ao ideal de realizar o espaço urbano em sua permanente atenção com o cotidiano. (MARGOTTO, 2016, p. 80)

Essa introdução feita por Margotto para anunciar o Edifício Louveira (Vilanova Artigas) pode se encaixar perfeitamente ao MuBE. Nela surgem duas questões de grande importância, a primeira em relação a extrapolar o que foi solicitado, como criar novas funções, e isso, vai ao encontro do segundo ponto, que é a generosidade em tratar dessas questões não solicitadas, com interesse em propiciar uma coletividade.

Há, entretanto, que se considerar certo incômodo. As arquibancadas dispostas sobre os volumes, abertas daquele jeito, vistas desde o entorno urbano com o qual poderiam dialogar, acabam por requerer, diga-se assim, a presença das pessoas para que o conjunto esteja completo.  
(MARGOTTO, 2016, p. 87)

Margotto se refere ao projeto do Centro de Convivência Cultural de Campinas de Fábio Penteadó. Esta ideia também pode ser aplicada ao MuBE: o edifício é tão

rico em urbanidade que, sem a presença das pessoas, se torna incompleto (incômodo). O MuBE é um discurso por meio da construção que fala - *a cidade é para todos, e aqui não deve existir fronteira* - um discurso em prol do coletivo, seja projetando dentro ou fora de um lote.

Gropius, vivendo a contradição de todo arquiteto, por um lado, mais uma vez replica a crítica antes feita a Niemeyer, “apesar de bela essa obra não é replicável” por outro lado impressionado com a austeridade e a possibilidade de continuidade de percurso que também adotou na sede da Bauhaus quando criou um edifício ponte.



Figura 45 – fotomontagem MuBE - Arquivo pessoal

Com Solà-Morales, é possível imaginar a potencialidade de dar riqueza ao coletivo, partindo de projetos e espaços privados.

Não se leia este argumento como um canto neoliberal à autonomia privada. O que dele se deduz é o contrário, que a função intervencionista do setor público atende, não só ao modo privado – às suas áreas de propriedades – como procura dar qualidade coletiva ao que não o é. (...). Acredito que lutar pela qualidade desses espaços coletivos – ao mesmo tempo privados e públicos, públicos e privados – é a principal tarefa do arquiteto na cidade. (SOLÀ-MORALES, 2001, p. 106)

Para que as cidades tenham êxito e consigam ser mais coletivas, é fundamental a atuação dos arquitetos no sentido de se replicar a prodigalidade que vemos na obra do PMR:

Porque a boa cidade é a que consegue dar valor público ao

privado. E, assim como uma boa cidade é feita tanto de boas casas, de boas lojas, de bons bares e bons jardins privados, ela também o é de passeios públicos, de monumentos e de edifícios representativos. (SOLÀ-MORALES, 2001, p. 106)

Ao mesmo tempo, não devemos desresponsabilizar os espaços e edifícios públicos que devem ser de boa qualidade, no sentido de propiciar bons espaços para a consolidação da coletividade.

Trata-se, no entanto, de espaços que não configuram um volume em si, mas que, criados sob a cota mais elevada do lote, constituem o fruto sensível do redesenho do solo. (...) esses espaços se abrem de tanto em tanto para um exterior totalmente reconfigurado, que se encontra, por sua vez, ‘no mesmo nível da cidade’, de modo a realizar ‘uma totalidade arquitetônica entre o ‘dentro’ e o ‘fora’

e entre o lote inteiro e a cidade. (PISANI, 2013, p. 223)

A obra do PMR não busca uma iconografia: se esforça para ser, antes de tudo, urbana. **A naturalidade da obra é apresentada como um equipamento urbano e não como um edifício.**

No projeto do museu, as marcas visíveis da pretensão e a audácia de uma quina picotada a marretada, remetem novamente à “naturalidade” do concreto, que se mantém íntegro pela presença mesma do gesto que conforma a matéria. Daí, talvez, a recusa implícita, em Paulo Mendes, de um formalismo estrutural em favor do gesto primário da construção – dois pilares e viga – quase mais arcaico que histórico. (TELLES, 1990, p. 51)

Essa recusa de um formalismo estrutural citado por Telles talvez ainda tenha outro fator, o museu se nega como edifício - construção - e se reforça como praça - vazio -, e o pórtico que “marca” o lugar gera sombra criando espaço de

permanência. Quanto à “naturalidade” com que o concreto resiste, talvez se deva ao fato desse museu ser mais caracterizado como um equipamento público (praça) do que com um edifício.

(...) acreditava Sitte, uma cidade sem praça não merecia tal designação. Uma praça ‘antiga’ não se resumia a um conjunto de monumentos ou de prédios oficiais, ela era uma espécie de imagem pública em que o habitante se reconhecia enquanto homem livre. Algo difícil de imaginar num contexto moderno. Fosse a praça o lugar de um jogo que atraísse uma pequena multidão de participantes e espectadores, ou, então, de alguma atividade política, era ela o ‘coração da cidade’: e não por acaso a partir dos anos 50 os arquitetos começaram a adotar esta expressão de Camillo Sitte, no intuito de criar lugares que revitalizassem as cidades destruídas pela guerra ou pelo urbanismo



predatório moderno. (ARANTES, 1993, p. 102, 103)

Arantes explora o pensamento de Sitte, de onde podemos perceber a importância da praça para essa condição coletiva da cidade: **os edifícios privados ficam em segundo plano e o fundamental para o cidadão seria se reconhecer naquele espaço público por excelência**, esse, tão importante, que é chamado de “coração da cidade”. É de se supor que, com esse entendimento da importância da praça como espaço da coletividade, PMR adota essa corrente de pensamento arquitetônico no MuBE.

Diferentemente de Niemeyer ou Artigas, que dão ênfase às possibilidades estruturais do material, Paulo Mendes recupera o concreto em um sentido próximo à “pedra bruta” de Corbusier, como índice da matéria anterior à transformação operada pelo trabalho e pela sociabilidade, ou seja, pela história. É

por isso, creio, que a lógica do raciocínio construtivo afirma no concreto essa propriedade reversível de ser, ao mesmo tempo, laje e cobertura, pilar e empena, interior e exterior. Quer dizer, a completude do concreto, essa disponibilidade entre “pedra bruta” e a técnica, é o que permite ao arquiteto colocar de maneira sutil, às vezes indescritível, a passagem da natureza à cultura, da superfície à construção. A maquete do museu, exposta na última Bienal, mostra genialmente essa espécie de moldagem do objeto e do terreno, como que fundidos, agora, no ferro. É difícil imaginar outro projeto que pudesse usar dois materiais com tal precisão e identidade de partido. (TELLES, 1990, p. 32)

A não ênfase ao material e o retorno à “pedra bruta” a que Telles se refere, além de fazer essa “passagem da natureza à cultura, da superfície à construção”, leva ao pensamento de que o MuBE não chega a ser um edifício e, mesmo se fosse, essa função seria menor do que a de praça, mais uma vez assim determinando a primazia do espaço público.

Artigas, sempre elegante, pousa em frente ao pórtico, um pouco chateado com a grade que cerca o edifício e que assim reduz seu discurso político, entretanto orgulhoso por de certa maneira ter sido uma grande influência para o “Paulinho” e assim sendo se considera um pouco “pai” dessa obra.



Figura 46 – fotomontagem MuBE - Arquivo pessoal

*“Assim, o ‘terreno’ redesenhado do MuBE interage com uma presença monumental, o que confere identidade ao museu.”* (PISANI, 2013, p. 223). O edifício se dissolve na paisagem a partir dessa relação com a geografia e com o grande domínio da técnica, e cria assim um caráter único ao local.

(...) a relação do MuBE com a cidade se dá de duas maneiras: quem o acessa da avenida Europa chega a um enorme jardim destinado à exposição de esculturas a céu aberto, enquanto quem vem da rua Alemanha – queira ou não – adentra a terra, de onde se abrem outros espaços de exposição. (PISANI, 2013, p. 223)

Existem duas vias que dão acesso ao MuBE, por cada uma delas é possível um entendimento totalmente diferente do edifício e o que une ambos é a permeabilidade que o museu possibilita. Nisso existe certa ambiguidade, podemos entender o mesmo local com caráter

distinto, ora praça, ora caverna. E disso surge uma qualidade, essa ambiguidade espacial possibilita a condição coletiva.

Portanto, a qualidade do individual é condição para que, sendo semanticamente coletivizado, resulte em riqueza coletiva. (...). Os espaços coletivos são a riqueza das cidades históricas e são, também, certamente, a estrutura principal da cidade futura. Quem sabe se em nossas cidades sejam os espaços ambíguos em sua titularidade, terão a cada dia um significado maior para a vida social cotidiana, podendo usar-se e apropriar-se de formas diversas pelas diferentes tribos urbanas. (SOLÀ-MORALES, 2001, p. 106)

Então podemos entender, com base no que foi estruturado até aqui, que o caráter fundamental da cidade é sua condição coletiva. Essa ideia só é passível de abordagem na arquitetura ao serem criados espaços que propiciam a coletividade, de maneira que, partindo da criação de espaços ambíguos, criamos um território mais coletivo. Os espaços ambíguos podem potencializar um ambiente mais coletivo por possibilitar diferentes usos daquele local por diferentes pessoas.

A decisão de projeto é, em última instância, uma decisão política. A maneira que um projeto é pensado e implantado depende de premissas que foram adotadas. Dessa maneira, um projeto pode priorizar uma possibilidade coletiva, que representa um gesto político, e esse discurso é transmitido por meio da arquitetura vista como arte.



### 3. Arquitetura enquanto arte política





a. Paisagem



Série 3 - croquis

Ilustração terceiro capítulo

uma exposição (fictícia) de Antony Gormley no MuBE, um artista que retrata a escala humana tanto na cidade como na natureza, encontra no MuBE as condições ideais para expor seu trabalho. Além da escala esses croquis tentam trazer a tona o museu como uma obra de arte carregada de discurso político.

## DISSOLUÇÃO

o corpo se dissolve sobre o museu, assim  
como o museu se dissolve sobre a  
paisagem.

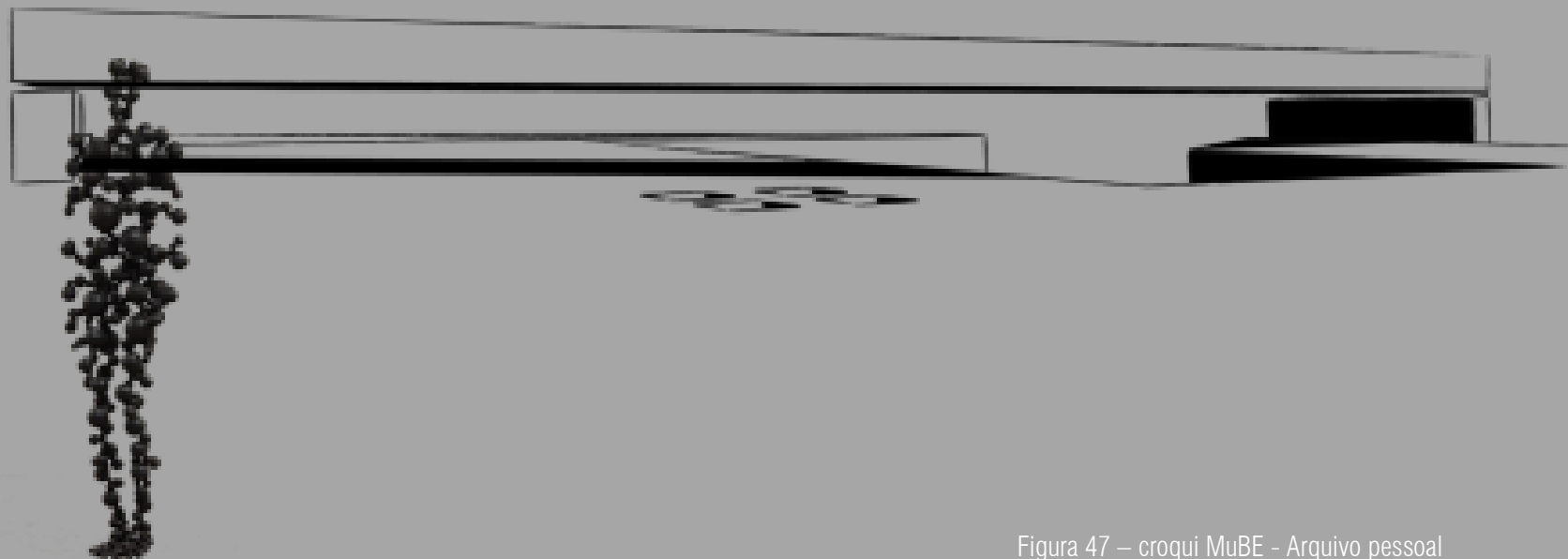


Figura 47 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

Com base no que foi abordado até agora, com a clareza do contexto em que foi implantado o projeto, caberia aqui o questionamento – dado o tema do trabalho – qual é o espírito desse lugar? Qual é o *genius loci* do Jardim Europa? Mesmo que essas questões sejam difíceis de serem respondidas de maneira objetiva é de certa forma claro que aí existe uma contradição entre o lugar (atual) e o projeto.

Neste subcapítulo vamos fazer um esforço para relacionar a obra de arquitetura (enquanto poesia) a um discurso político. Analisar-se-á o MuBE em relação ao lugar, tanto como objeto como parte da paisagem, entendendo tal ação como poética.

Dar-se-á uma narrativa estética e fenomenológica e não tanto discursiva como a análise feita até aqui - principalmente no capítulo 2.

A contradição anteriormente indicada explicita uma transgressão subversiva do autor do que ali está instaurado e busca trazer à tona uma verdade do local a partir de um retorno do que há de mais original do lugar, a reconstrução da sua geografia e do seu território (em sentido mais amplo).

**Existe no MuBE a vontade de transformar as ideias em alguma “coisa”, de expor a privacidade do pensamento, de torná-lo público, o que carrega um sentimento poético e, ao mesmo tempo, político.** Estético, portanto, enquanto ideia de transformação pelo sensível, e político enquanto discurso do caráter público de ser na cidade. O que ambas, poética e política, têm em comum é a possibilidade de transformação do espaço/lugar, e aí residem duas riquezas dessa obra, primeiro: não somente na descoberta de um *genius loci*, mas na construção das possibilidades para que espíritos

emergam daí. Segundo: não apenas possibilita uma vivência estética como também cria um discurso político, a partir do próprio espírito do lugar.



## EXIBICIONISMO

o corpo exhibe sua verticalidade diante da horizontalidade do pórtico.

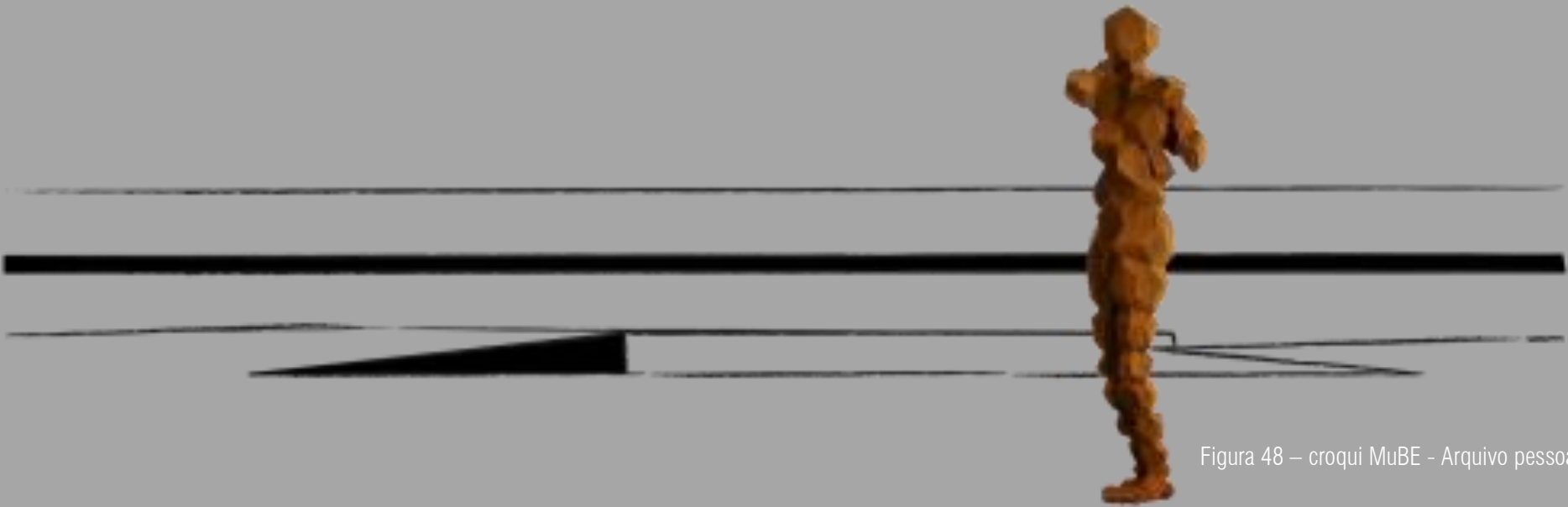


Figura 48 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

Schulz defende a ideia de que o mundo consiste em fenômenos concretos e abstratos, e que a junção desses fenômenos é o que define o lugar. Em suas palavras, “atos e acontecimentos têm lugar” (Schulz, 2000, pág. 44). Dessa maneira, tudo o que acontece é em maior ou menor grau influenciado pelo lugar.

Nosso mundo da vida cotidiana consiste em “fenômenos” concretos. (...) Mas também compreende fenômenos menos tangíveis. (SCHULZ, 2000, p. 44)

No contexto do MuBE, podemos entender como fenômenos concretos tudo que ali está dado: as mansões muradas, o protagonismo do traçado viário e mesmo a topografia do terreno. Por sua vez, como fenômenos abstratos a carga cultural e a memória ali impregnada. Tais fenômenos podem ser compreendidos de diferentes maneiras, até mesmo porque essa

compreensão depende do espectador e da carga que esse traz em si.

O que pode parecer interessante é a compreensão mais ampla da ideia de lugar. Para isso, é necessário ultrapassar a percepção de apenas habitar o terreno, sítio ou o bairro, para alcançar a ideia de sermos habitantes do mundo.

Habitar uma casa significa habitar o mundo. Mas esse habitar não é fácil, tem de ser alcançado por caminhos escuros e uma soleira separa o dentro do fora. Representando a “brecha” entre a “alteridade” e o sentido manifesto, a soleira concretiza a dor que “se petrifica”. Assim, é na soleira que o problema do habitar se torna presente. (SCHULZ, 2000, p. 447)

## ESCALA 1

a relação da escala humana em relação a obra/paisagem de acordo com o local aonde está inserida e o ângulo do observador.

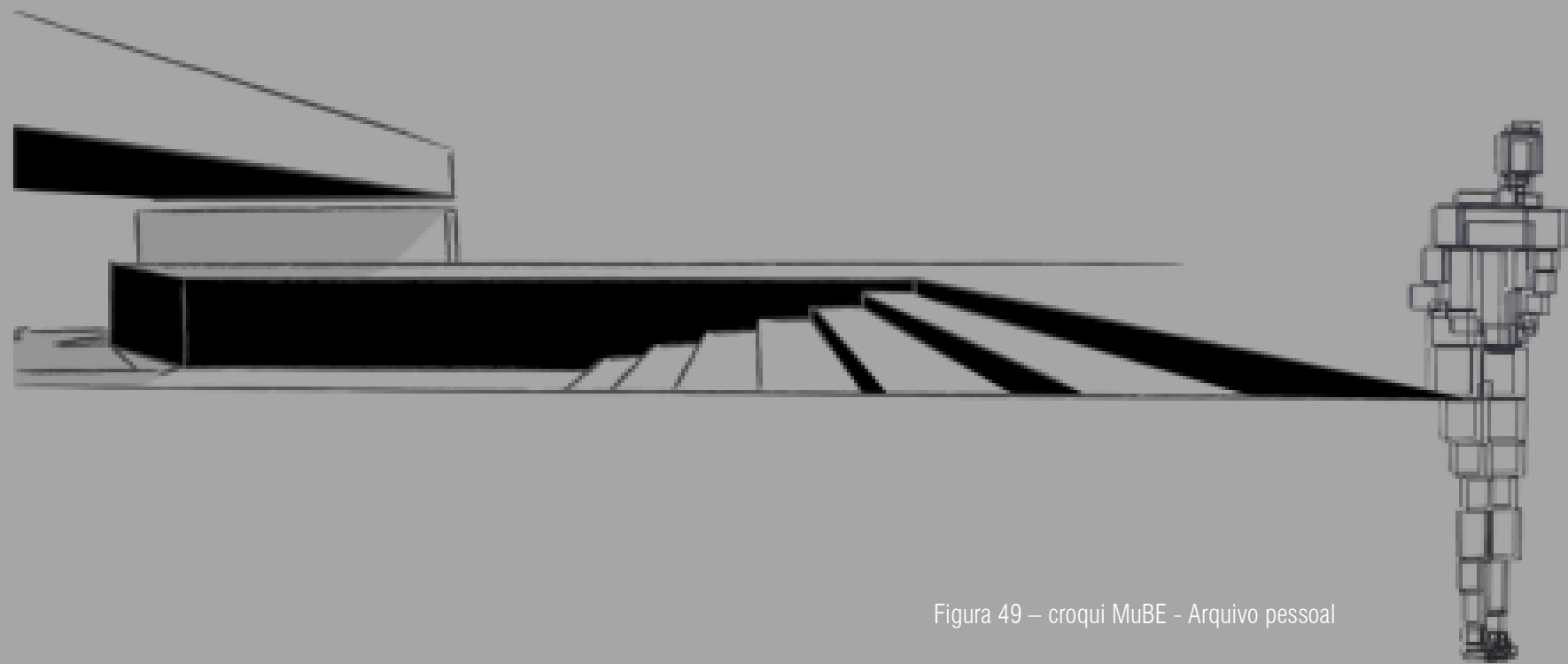


Figura 49 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

## ESCALA 2

a relação da escala humana em relação a obra/paisagem de acordo com o local aonde está inserida e o ângulo do observador.

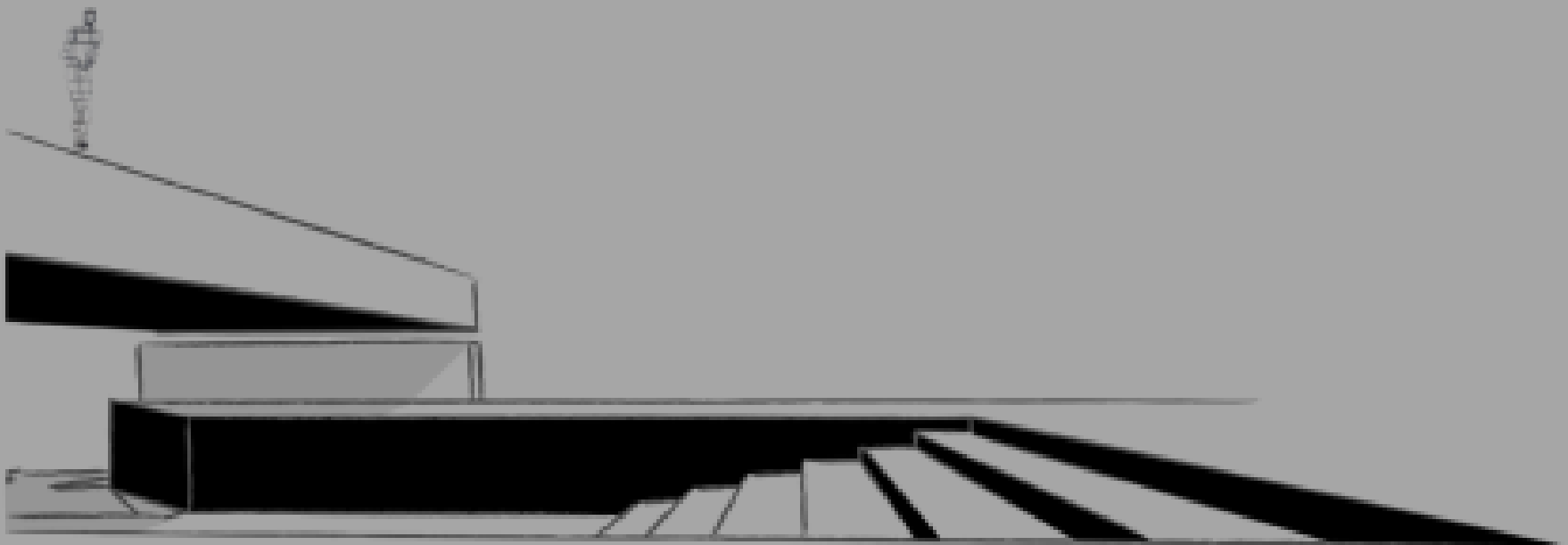


Figura 50 – croqui MuBE - Arquivo pessoal



A priori, é a soleira a fronteira entre o interior e o exterior. Em uma visão poético-simbólica, é ela que define quem a ultrapassa é quem habita. Mas, se pensarmos que habitamos o mundo, essa questão de interior e exterior deixa de fazer sentido, pois todos habitamos o “interior” do mundo. O MuBE caminha nesta lógica, conceitualmente não existe dentro e fora. O limite deve se tornar imperceptível.

Heidegger já havia dito, numa passagem de *Ser e Tempo*, que a significação original do ser-no-mundo é o habitar, de sorte que o existencial “eu sou” remete a um estar-em-casa mais primitivo, e por enquanto ainda metafórico. (...) projetar uma casa não é o ato prosaico que se imagina, mas uma sondagem de nossas raízes ontológicas -, também lhe é dito que essa construção-habitação confunde-se com a palavra inaugural do *poeta-vate*. (ARANTES, 1993, p. 133)

Ao “habitar” o MuBE, que é um edifício “sem soleiras” (metaforicamente), se está habitando o exterior e o interior, o local e o geral. O que poeticamente pode ser o mesmo que dizer que o edifício concretiza a ideia de habitar o mundo.

A casa que o homem habita, nesse sentido, pode ser entendida como as construções - de maneira geral - que o homem ocupa. O que é proposto no MuBE é que homem habite não apenas a casa e sim a Terra. A busca das raízes ontológicas explicitado por Arantes leva ao entendimento de que o espírito do lugar é mais permanente do que as construções vizinhas ou mesmo do que a cultura passageira daqueles moradores, e são essas raízes que PMR parece buscar para fazer o projeto.

É a poesia que faz habitar. E de que modo se chega à residência? Através do construir, mais que fazer habitar, poesia constrói. Encontramo-nos assim frente a uma dupla exigência: em primeiro lugar, pensar no que chamamos existência humana, partindo da residência e em segundo lugar, considerar a essência da poesia como fazer habitar; buscando a essência da poesia nessa direção, chegaremos à essência da morada. (HEIDEGGER apud ARANTES, 1993, p. 133)

## ESCONDERIJO

o corpo tão grande busca se esconder,  
mas mesmo encolhido ainda se torna  
protagonista na paisagem.

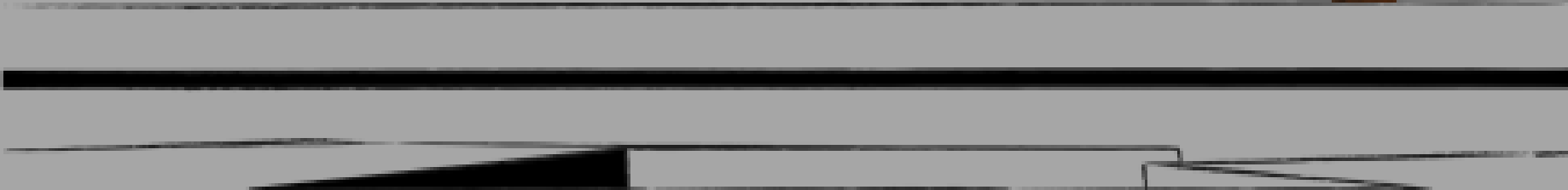


Figura 51 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

‘É bonito pensar a poesia como condição *sine qua non* para habitar, para Heidegger, tal condição é indispensável. Uma simples construção (não dotada de poesia) pode no máximo residir o homem, mas não o fazer habitar.

(...) a casa que enraíza é aquela que exprime um lugar que a precede. Heidegger reapresentou este mesmo ponto de honra ideológico na ordem inversa: é a habitação-construção que instaura o lugar. Assim, o espaço não encontra o seu fundamento em si mesmo, sua origem é o lugar – antes de se tornar uma abstração geométrica, ele resultou de uma operação tangível de delimitação: ele foi arrumado, disposto, arranjado, circunscrito por limites, e só estes lhe dão forma. (ARANTES, 1993, p. 134)

Se para Schulz a arquitetura se baseia em revelar a essência do lugar onde será inserida, para Heidegger é somente com a construção que o lugar se instaura e sua

essência permanece em constante modificação.

Talvez a definição de Schulz seja um pouco mais complexa, pelo simples fato de que cada arquiteto poderia propor diferentes soluções para o mesmo lugar, e por mais que ambos pudessem entender o lugar, provavelmente existiriam possibilidades diferentes de construções. O que levaria à ideia que apenas uma pessoa seria capaz de apreender a real essência de cada sítio ou ainda que tal compreensão é um conceito utópico não possível de ser alcançado. De tal maneira, julgo que seria impertinente, tendo em vista o objetivo a que este trabalho se propõe, entrar em questões tão específicas.

Podemos fazer um esforço para compreender que, apesar de conceitos distintos, – embora semelhantes – a obra do MuBE pode ser percebida por essa lente tanto na concepção de Schulz, quanto na de Heidegger. Por um lado, a obra desvela a essência que já existe no

sítio como, por exemplo, pela sua topografia reconstruída. Por outro lado, é um local em constante modificação, aberto a diversas manifestações e apropriações. O que ilustra essa ideia é a conhecida frase de PMR: “a função primordial da arquitetura é amparar as imprevisibilidades da vida”. (MARIA GARCIA, 2011, p. 36)

## FRAGILIDADE 1

a posição do corpo humano, mesmo que feito da mesma concretude do pórtico, em frente a retidão do museu, se mostra em um momento de fragilidade.

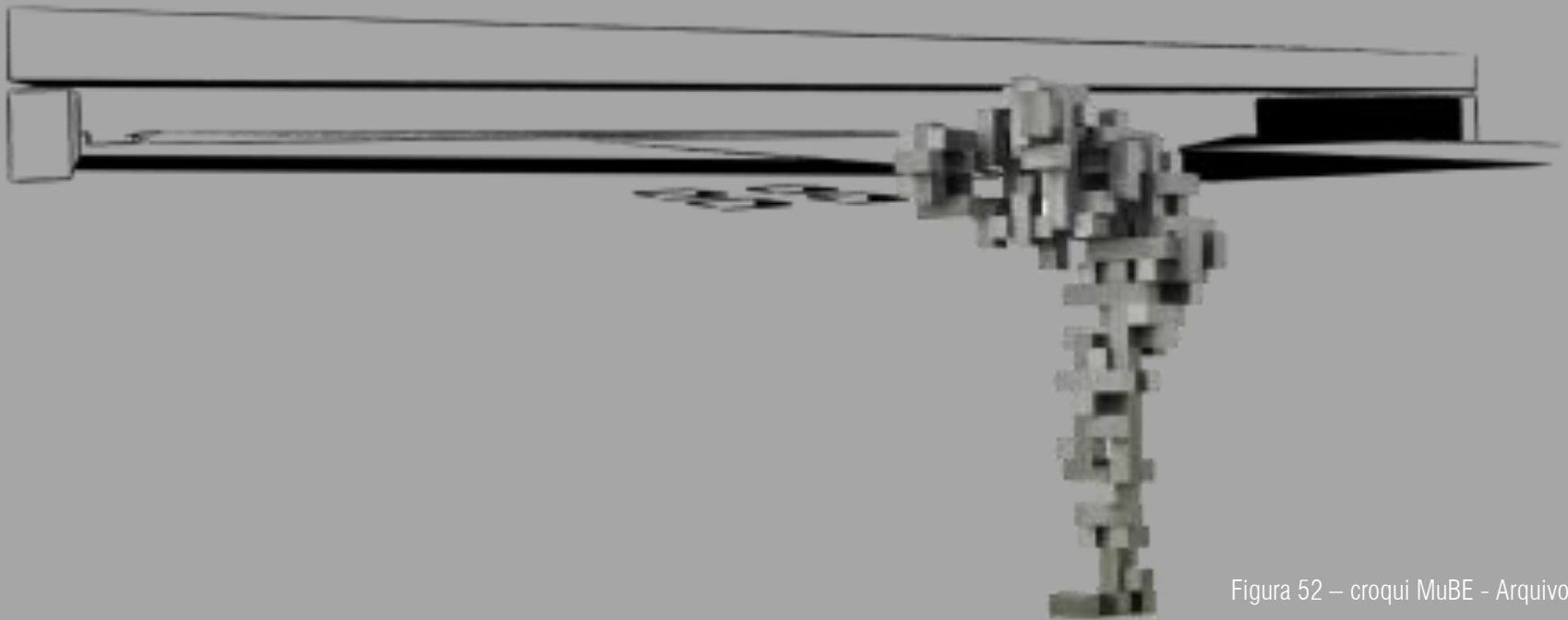


Figura 52 – croqui MuBE - Arquivo pessoal



## FRAGILIDADE 2

a posição do corpo humano, mesmo que feito da mesma concretude do pórtico, em frente a retidão do museu, se mostra em um momento de fragilidade.



Figura 53 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

Ao “habitar” o MuBE, que é um edifício “sem soleiras” (metaforicamente), se está habitando o exterior e o interior, o local e o geral. O que poeticamente pode ser o mesmo que dizer que o edifício concretiza a ideia de habitar o mundo.

A casa que o homem habita, nesse sentido, pode ser entendida como as construções - de maneira geral - que o homem ocupa. O que é proposto no MuBE é que homem habite não apenas a casa e sim a Terra. A busca das raízes ontológicas explicitado por Arantes leva ao entendimento de que o espírito do lugar é mais permanente do que as construções vizinhas ou mesmo do que a cultura passageira daqueles moradores, e são essas raízes que PMR parece buscar para fazer o projeto.

É a poesia que faz habitar. E de que modo se chega à residência? Através do construir, mais que fazer habitar, poesia constrói. Encontramo-nos

assim frente a uma dupla exigência: em primeiro lugar, pensar no que chamamos existência humana, partindo da residência e em segundo lugar, considerar a essência da poesia como fazer habitar; buscando a essência da poesia nessa direção, chegaremos à essência da morada. (HEIDEGGER apud ARANTES, 1993, p. 133)

É bonito pensar a poesia como condição *sine qua non* para habitar, para Heidegger, tal condição é indispensável. Uma simples construção (não dotada de poesia) pode no máximo residir o homem, mas não o fazer habitar.

(...) a casa que enraíza é aquela que exprime um lugar que a precede. Heidegger reapresentou este mesmo ponto de honra ideológico na ordem inversa: é a habitação-construção que instaura o lugar. Assim, o espaço não encontra o seu fundamento em si mesmo, sua origem é o lugar – antes de se tornar uma abstração geométrica, ele resultou de uma operação tangível de delimitação: ele foi arrumado, disposto, arranjado, circunscrito por limites, e só estes lhe dão forma. (ARANTES, 1993, p. 134)

NEBLINA

o corpo se transforma em algo imaterial,  
mas ao mesmo tempo define a escala  
humana sob o pórtico.

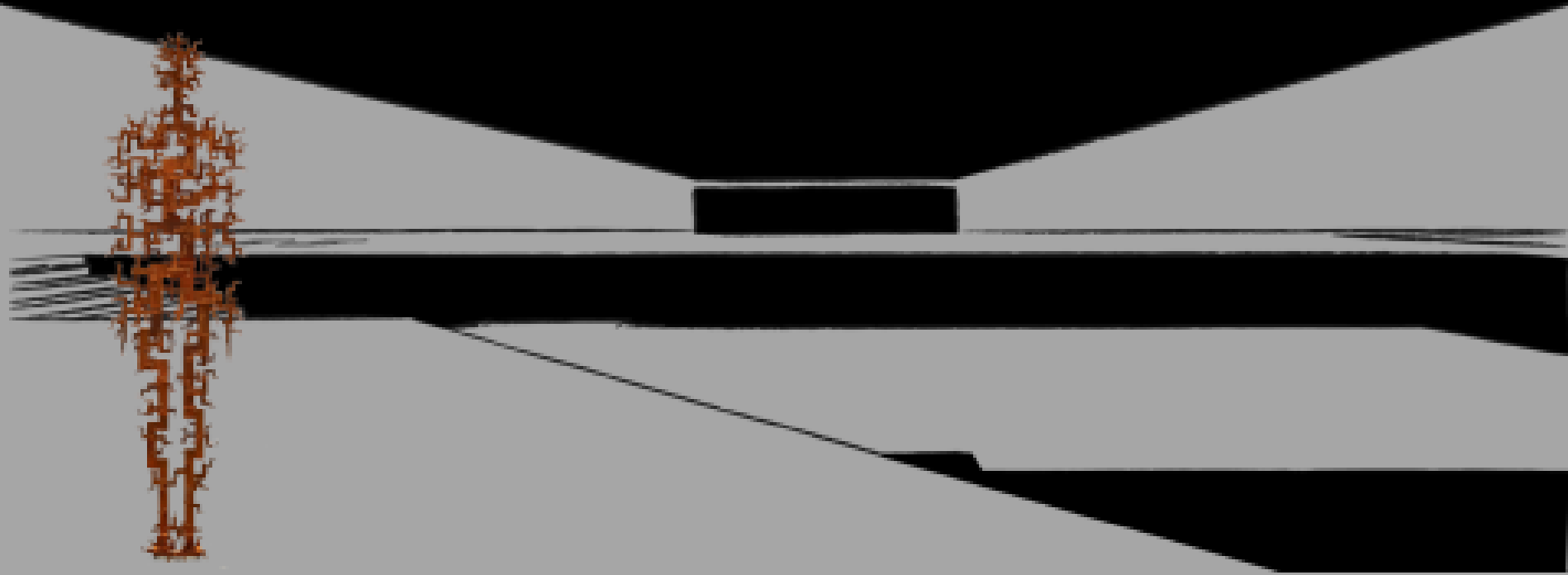


Figura 54 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

Se para Schulz a arquitetura se baseia em revelar a essência do lugar onde será inserida, para Heidegger é somente com a construção que o lugar se instaura e sua essência permanece em constante modificação.

Talvez a definição de Schulz seja um pouco mais complexa, pelo simples fato de que cada arquiteto poderia propor diferentes soluções para o mesmo lugar, e por mais que ambos pudessem entender o lugar, provavelmente existiriam possibilidades diferentes de construções. O que levaria à ideia que apenas uma pessoa seria capaz de apreender a real essência de cada sítio ou ainda que tal compreensão é um conceito utópico não possível de ser alcançado. De tal maneira, julgo que seria impertinente, tendo em vista o objetivo a que este trabalho se propõe, entrar em questões tão específicas.

Podemos fazer um esforço para compreender que, apesar de conceitos distintos, – embora semelhantes – a obra do MuBE pode ser encaixada tanto na concepção de Schulz, quanto na de Heidegger. Por um lado, a obra desvela a essência que já existe no sítio como, por exemplo, pela sua topografia reconstruída. Por outro lado, é um local em constante modificação, aberto a diversas manifestações e apropriações. O que ilustra essa ideia é a conhecida frase de PMR: “a função primordial da arquitetura é amparar as imprevisibilidades da vida”. (MARIA GARCIA, 2011, p. 36)



## DUPLICIDADE

o corpo que se divide em 2, ou 2 corpos  
que se fundem em 1.

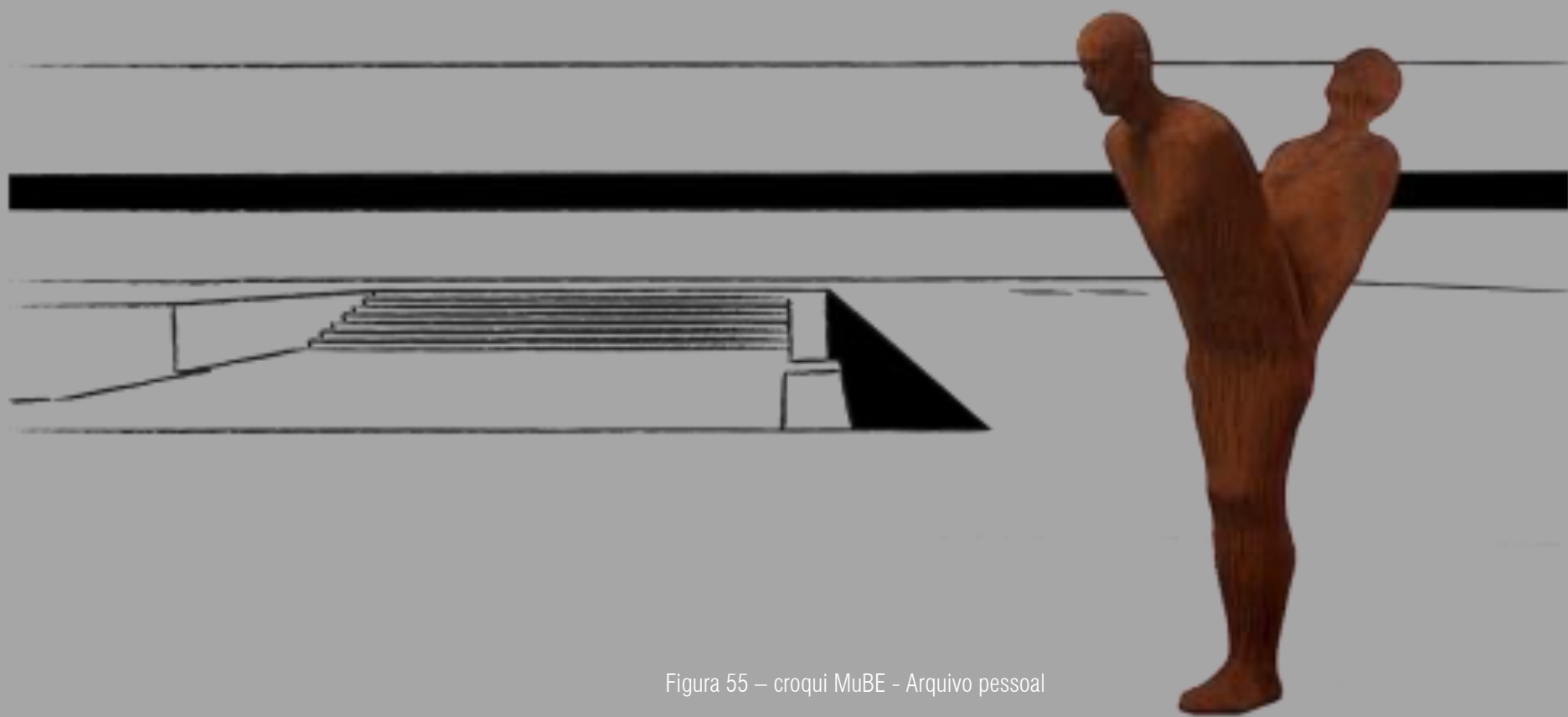


Figura 55 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

Ao tratar da interlocução entre emoção e arquitetura, Arantes retoma o pensamento de Purini para refletir sobre a finitude da arquitetura frente ao caráter contínuo/infinito da natureza.

Purini acredita que as emoções ligadas à arquitetura como lugar se deem a uma certa indistinção entre esta e a natureza. Em consequência, definirá o lugar do seguinte modo: 'quase uma redução da infinita história da natureza à relativa finitude da arquitetura'. Por isso caberá à arquitetura gerar experiências implicadas por uma temporalidade mítica e as correspondentes formas arquetípicas. (ARANTES, 1993, p. 135)

A arquitetura tem uma duração finita se comparada com a "natureza", então: de certa maneira, ela deve sintetizar, naquela obra, toda carga histórica marcada por aquele momento naquele tempo/ lugar.

Um lugar é, ao mesmo tempo, uma localização e muito mais que isso, é um ponto geográfico, definido por latitude e longitude, mas carrega consigo alta carga histórica "(...) lugar significa mais que uma localização (...)" (SCHULZ, 2000, p. 447).

Conforme defendido por Heidegger, o homem é definido pelo modo que habita a terra, como se encontra inserido / vinculado no mundo "(...) O modo como é, eu sou, o modo como os homens são na terra, é habitar (...)" (HEIDDEGER apud SCHULZ, 2000, p. 448).

Para o autor, o mundo é entre o céu e a terra, - com suas conjunturas sociais, econômicas e políticas - logo habitar o mundo não é apenas um fator externo que influencia o homem, mas sim traço fundamental de sua existência. O mundo, por ser a habitação primordial do homem e por ter relação direta com o seu ser, não pode mais ser tratado como exterior, ele passa a ser fundamentalmente interior.

Para Heidegger (...) 'o mundo é casa onde habitam os mortais'. Em outras palavras, quando o homem é capaz de habitar, o mundo se torna um 'interior'. (SCHULZ, 2000, p. 448)

Novamente, se olharmos o mundo de maneira um pouco mais distante, enxergaremos todos como vizinhos a partir dos elementos do ambiente que foram criados.

Para Schulz, o caráter do lugar é algo permanente do lugar, algo cristalizado,

que precisa ser totalmente aceito e compreendido para habitar.

Apesar de tal definição nos ser interessante, neste trabalho vamos manter o conceito de Heidegger de uma possibilidade do *genius loci* não ser algo imutável. Neste contexto, é importante entender o caráter do lugar e o que isso representa, "os espaços recebem sua essência dos lugares e não 'do espaço'" (HEIDDEGER apud SCHULZ, 2000, p. 450)

PREGUIÇA

o corpo se apoia na parede em um momento de descanso.

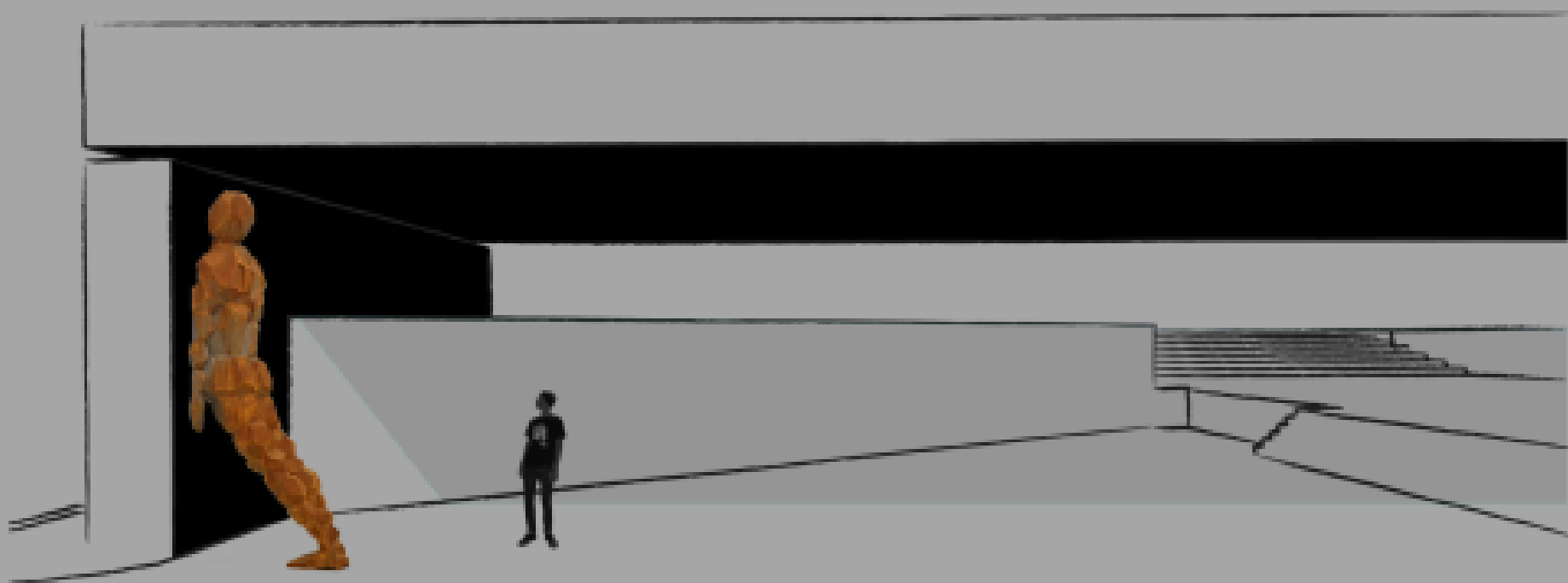


Figura 56 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

Dentro e fora é uma das fundamentais características na definição do lugar, como apresentado na citação abaixo:

A relação interior-exterior, que é um aspecto principal do espaço concreto, sugere que os espaços possuem graus variados de extensão e cercamento. Enquanto as paisagens se diferenciam por terem extensões variáveis, mas basicamente contínuas, os assentamentos são entidades muradas entre fronteiras. De modo geral, tudo o que fica encerrado se manifesta como “figura” contra o vasto fundo da paisagem. (SCHULZ, 2000, p. 450)

O conceito de assentamento aqui apresentado traz consigo a ideia de cercamento, enquanto as paisagens são contínuas. Quando se traz o MuBE para o centro dessa discussão, surge a pergunta: ele se enquadra como paisagem ou como objeto/figura isolado? Afinal, trata-se de

um objeto construído que tem alguma fronteira:

As fronteiras de um espaço construído são o chão, a parede e o teto. As fronteiras de uma paisagem são estruturalmente semelhantes e consistem no solo, no horizonte e no céu. (SCHULZ, 2000, p. 450)

Quando partimos para uma análise das fronteiras do MuBE, para saber aonde ele se enquadra, em espaço construído ou paisagem, constatamos que as fronteiras verticais são o horizonte, o chão é a reconstrução do solo, e o teto é em parte a viga e em parte o próprio céu. Então pode-se entender que o MuBE é um espaço construído, todavia, se torna paisagem.

descontínuos.” (SCHULZ, 2000, p. 451). Na tentativa de pensar o MuBE enquanto paisagem, abrimos mão das fronteiras verticais pois as únicas paredes evidenciadas são as que estruturam a viga e, de maneira enfática, pode-se dizer que estas não fazem papel de fronteiras, elas não impedem a paisagem, pelo contrário servem como amparos ao pórtico que emoldura a paisagem.

A partir desse entendimento, a arquitetura pode fazer visível o lugar.

Então compreendemos que a extensa viga que atravessa, solta, todo o projeto, rigorosamente sem função estrutural, sustenta na verdade o que está embaixo – a superfície construída – e a mantém, se pudermos dizer assim, numa calma tensão, entre a memória plana do antigo terreno (cujo declive acentuado era imperceptível antes do museu) e a sua reconstituição como um novo lugar. (TELLES, 1990, p. 45)

“Geralmente a fronteira, especialmente a parede, expõe a estrutura espacial como extensão, direção e ritmo contínuos ou



Segundo Telles, a viga mais que demarcar o museu, tem como um de seus princípios criar uma “tensão” entre a memória do lugar e o construído.

(...) desenhando uma paisagem numa cidade sem paisagem (...) a intenção do partido se resume a um belo problema conferir profundidade à superfície de um lote urbano. Mas o que é profundidade senão a linha do horizonte (...) E o que é o horizonte senão a última “medida” da superfície? Eis toda a questão.  
(TELLES, 1990, p. 45)

Ao mesmo tempo em que se pode entender a viga como destituída de “função” prática, ela exerce uma grande gama de outras importantes funções, como apresentado abaixo pelo próprio PMR.

Eu acho que (a viga) é tudo. Ela marca o lugar. Ela é um instrumento de medição de virtudes, por exemplo. Da forma imprevisível que se espera que se tenha qualquer escultura, ou melhor, não se pode esperar que forma vai ter uma escultura. Então, uma horizontal perfeita é sempre uma referência para qualquer divertimento, é uma boca de cena. Ela marca o nível horizontal, ela estabelece critérios de escala. Como que se podia fazer isso? Colocando na altura agora essa viga de tal sorte que na parte que você pode ficar embaixo dela como recinto o pé-direito, o menor que nós estamos habituados é nossa casa, 2,50m. Eu exagerei de propósito é 2,30m para você poder saber se uma escultura que está lá adiante é pequena ou é grande etc. Tudo referências. É perpendicular à Avenida Europa, fica no alinhamento da Rua Portugal que chega ali, tudo isso marca o lugar. Aqui estamos,

aqui é o museu. É interessante.  
(MENDES DA ROCHA, 2018)

Percebemos pela citação do PMR a importância da viga, sobretudo pela criação da paisagem e a demarcação do lugar.

Nesse sentido, PMR faz uma referência a *Les Idées Claires*, obra de René Magritte, - remetendo à ideia de pedra no céu. Isso demonstra de maneira elucidativa que a pedra demarca um local específico sob ela na infinitude do oceano, o que sem a pedra não seria possível, essa é a “função” da viga do MuBE, marcar um lugar sobre a infinitude do território.

ABRIGO 1

o corpo se protege para descansar sob o  
pórtico.

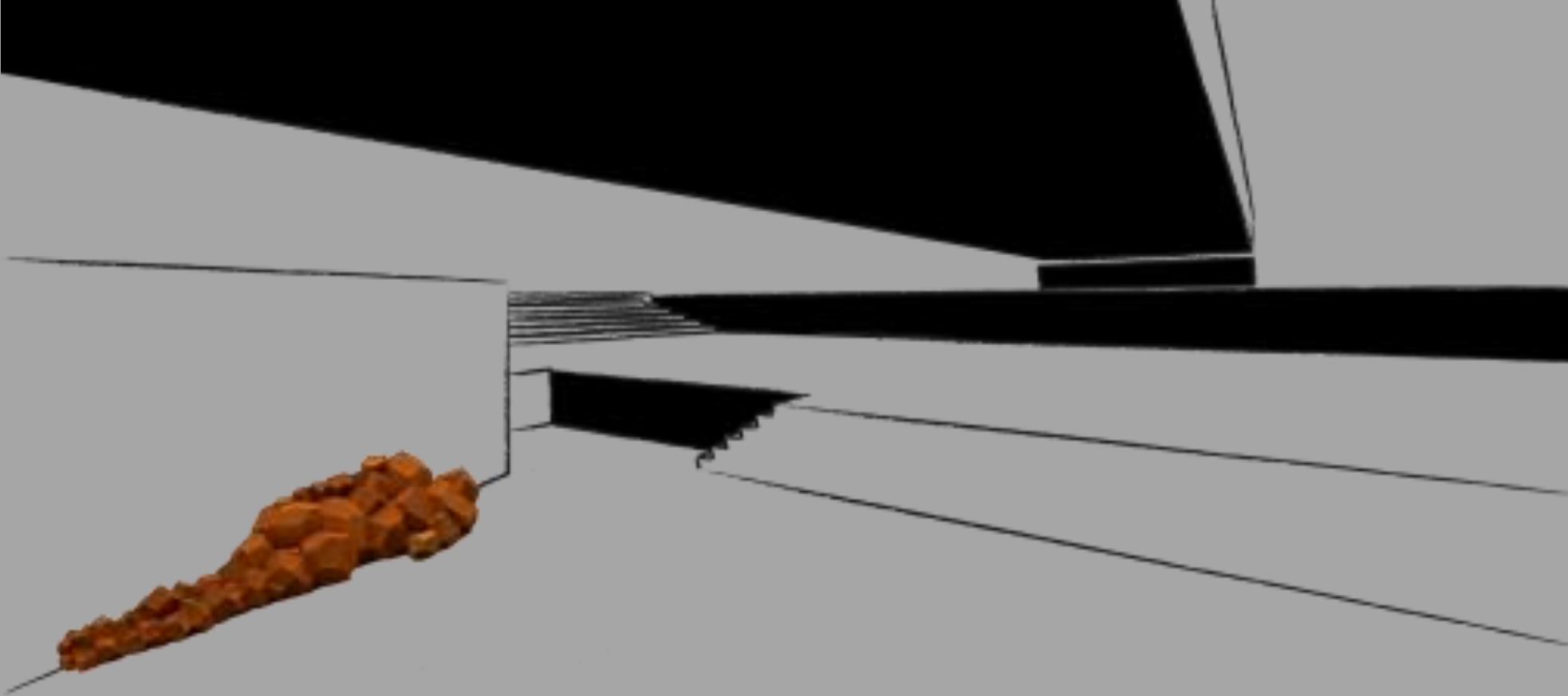


Figura 57 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

ABRIGO 2

o corpo se protege para descansar sob o  
pórtico.

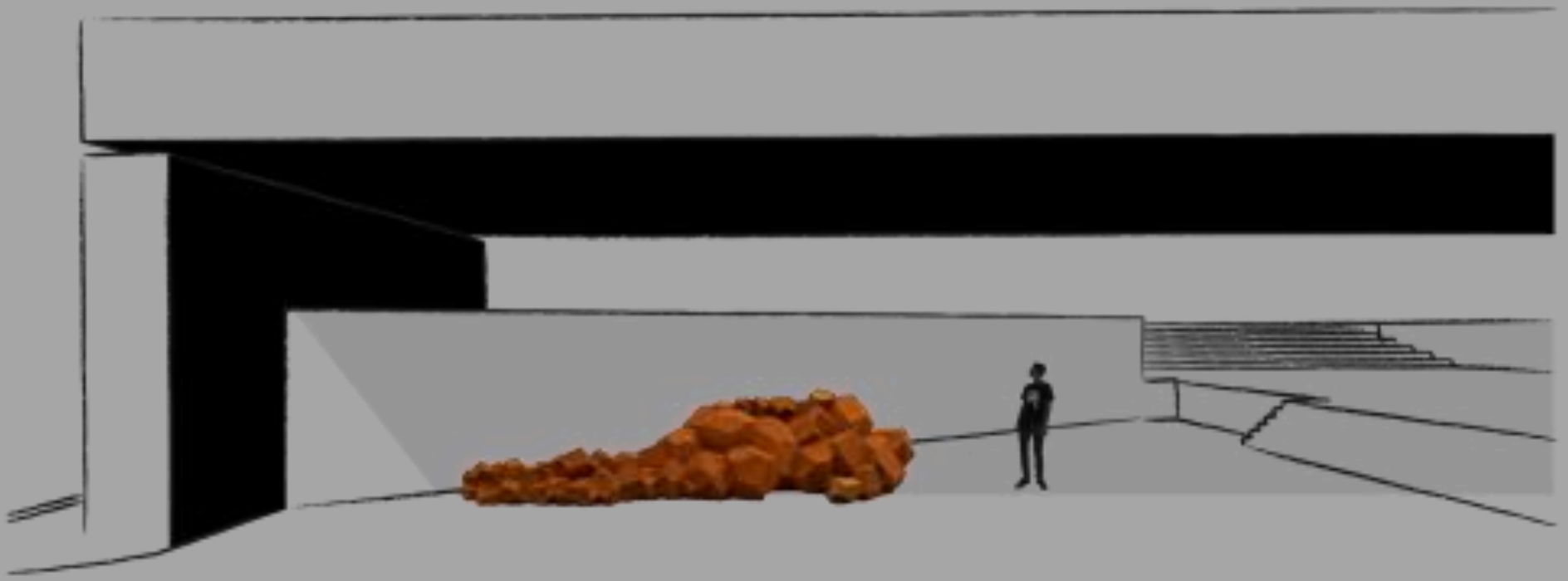


Figura 58 – croqui MuBE - Arquivo pessoal



Figura 59 – Les Idées Claires – Arquivo pessoal

Para definir e marcar o lugar, PMR se apropria do espaço sem precisar usar cercamentos, mas sim por meio de um gesto. No MuBE, o gesto foi liberar a praça e defini-la por um grande pórtico de concreto. Com isso, explicita o espaço que se realiza naquele lugar, ao mesmo tempo em que pode ser um abrigo e, assim, proteger os indivíduos do sol e da chuva. Dessa maneira, o pórtico confere significado ao lugar e é ele que conduz o visitante, ele próprio é uma escultura.

A criação da paisagem a partir de um lote urbano é um dos determinantes do caráter desse lugar, cria uma identidade única, um museu que vira uma paisagem.

Segundo Lúcio Costa “construir sempre significou obstruir a paisagem” (COSTA, 1937 In: COSTA, 1995, p.177). Se em geral construção está vinculado a uma obstrução da paisagem, PMR transgride essa lógica ao projetar o MuBE. Construir essa obra enriqueceu a paisagem,

negando a existência do lote como propriedade privada.

O que impressiona no museu é o controle do partido e, especialmente, a determinação do projeto em implantar-se sobre si mesmo. É essa situação que o faz criar um “lugar” uma marca na cidade. (TELLES, 1990, p. 31)

E disso resulta a identidade do museu, tem sua força e característica próprias, mas ao mesmo tempo é delicada e sutil, pois não oprime o espaço que ocupa, não desconsidera o lugar que existe, não agride a cidade, mas integra todos esses aspectos.



3º APOIO

com os pés a escultura sustenta o vão livre.

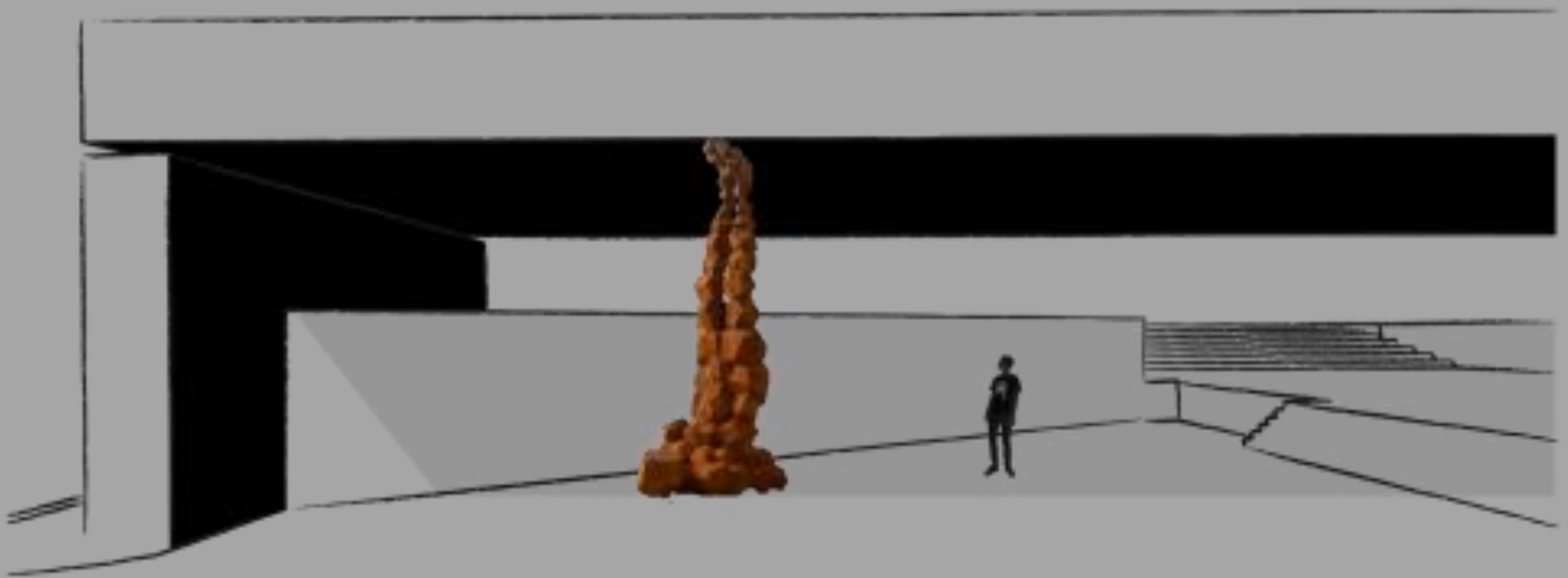


Figura 60 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

Para ele [PMR], a natureza é fenômeno, e a arquitetura é coisa, assim como a linguagem também é [coisa]. Portanto, mais do que construir objetos edificados isoladamente, a arquitetura deveria se dedicar, em sua opinião, a conceber obras de consolidação do lugar, isto é, obras territoriais que contrastam com a natureza, potencializando-a. (WISNICK in MENDES DA ROCHA, 2012b, p.10)

Esse contraste mencionado por Wisnick é interessante, uma vez que a construção (coisa), ao invés de negar, potencializa a paisagem (fenômeno).

Essa relação dos elementos concretos (sejam construídos ou naturais) somados aos elementos abstratos é o que cria o caráter público de cada lugar, como vemos na citação abaixo:

Quando visitamos uma cidade estrangeira, geralmente o que nos impressiona é seu caráter peculiar,

que é parte importante da experiência. (...) O caráter é determinado pela constituição material e formal do lugar. Devemos então perguntar como é o solo em que pisamos, como é o céu sobre nossas cabeças, ou de modo mais geral, como são as fronteiras que definem o lugar. O modo de ser uma fronteira depende de sua articulação formal, que está novamente relacionada com a maneira pela qual ela foi “construída”. (SCHULZ, 2000, p. 451)

Cada lugar tem seu caráter próprio e é provável que, muitas vezes, os mais distantes tenham menos similaridades e, quando os conhecemos, é o caráter do lugar que marca a nossa experiência.

O propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado. (SCHULZ, 2000, p. 454)

Assim, a arquitetura permite que o indivíduo experimente os significados já presentes naquele sítio, porém apenas revelados pelo construir. Em seu pensamento, um bom projeto de arquitetura mais que se baseia no sítio onde será implantado, ele rompe o vazio e revela o lugar.

O MuBE, baseado nas condições do sítio – tanto pelos aspectos físicos como abstratos – transforma o território.

No início, o lugar se apresenta como um dado, espontaneamente vivido como uma totalidade e, ao fim e ao cabo, ele surge como um mundo estruturado iluminado pela análise dos aspectos do espaço e do caráter. (SCHULZ, 2000, p. 454)

Na história dos assentamentos sempre foi de fundamental importância entender a essência do lugar, tanto por um viés físico como mitológico ou cultural.

(...) os antigos reconheciam a suma importância de entrar em acordo com o *genius* da localidade onde viviam. Em tempos passados, a sobrevivência dependia de uma boa relação com o lugar, tanto num sentido físico como psíquico. (SCHULZ, 2000, p. 454-455)

A globalização (que de certa maneira influência em padronizar as construções) levou o homem a se desvincular dessa tradição histórica de estar em harmonia com a essência do lugar, e isso ainda é

observado na obra de muitos arquitetos, que buscam ser gerais, mas que não conseguem ser locais. Para alguns arquitetos e, sobretudo para PMR essa relação com o local é algo indispensável, pois a arquitetura nasce de primeiro se compreender e, aí sim, modificar o sítio.

Outra coisa que deve interessar aos arquitetos é a questão da degenerescência. (...) É isso que pode acontecer entre nós, em certas questões de arquitetura, como quando se faz prédios isolados que significam coisa nenhuma. Você passa por uma estética de exacerbação de formas tolas, e com esses edifícios que são imensos trambolhos, destrói a cidade pouco a pouco. (MENDES DA ROCHA, 2012b, p.152)

O termo, 'arquitetura genérica' é comumente usado para ilustrar essas obras que não levam em consideração o caráter do lugar no qual são implantadas. "O fato é que, durante muito tempo, o homem moderno imaginou que a ciência e a tecnologia o haviam libertado da dependência direta dos lugares." (SCHULZ, 2000, p. 455)

Dessa maneira pode-se compreender que é função primordial do arquiteto entender o local onde se encontra o projeto e, a

partir disso, concretizar o espírito daquele lugar na obra e posicionar o ser humano como parte do ambiente. Logo, suas construções devem também ser partes do lugar onde se inserem. "A arquitetura começa a existir quando faz visível todo um ambiente". (SUZANNE LANGER apud SCHULZ, pág. 459).

ENCOLHIDO

em posição fetal o corpo retorna a proteção do ventre, que agora é o mundo transformado.

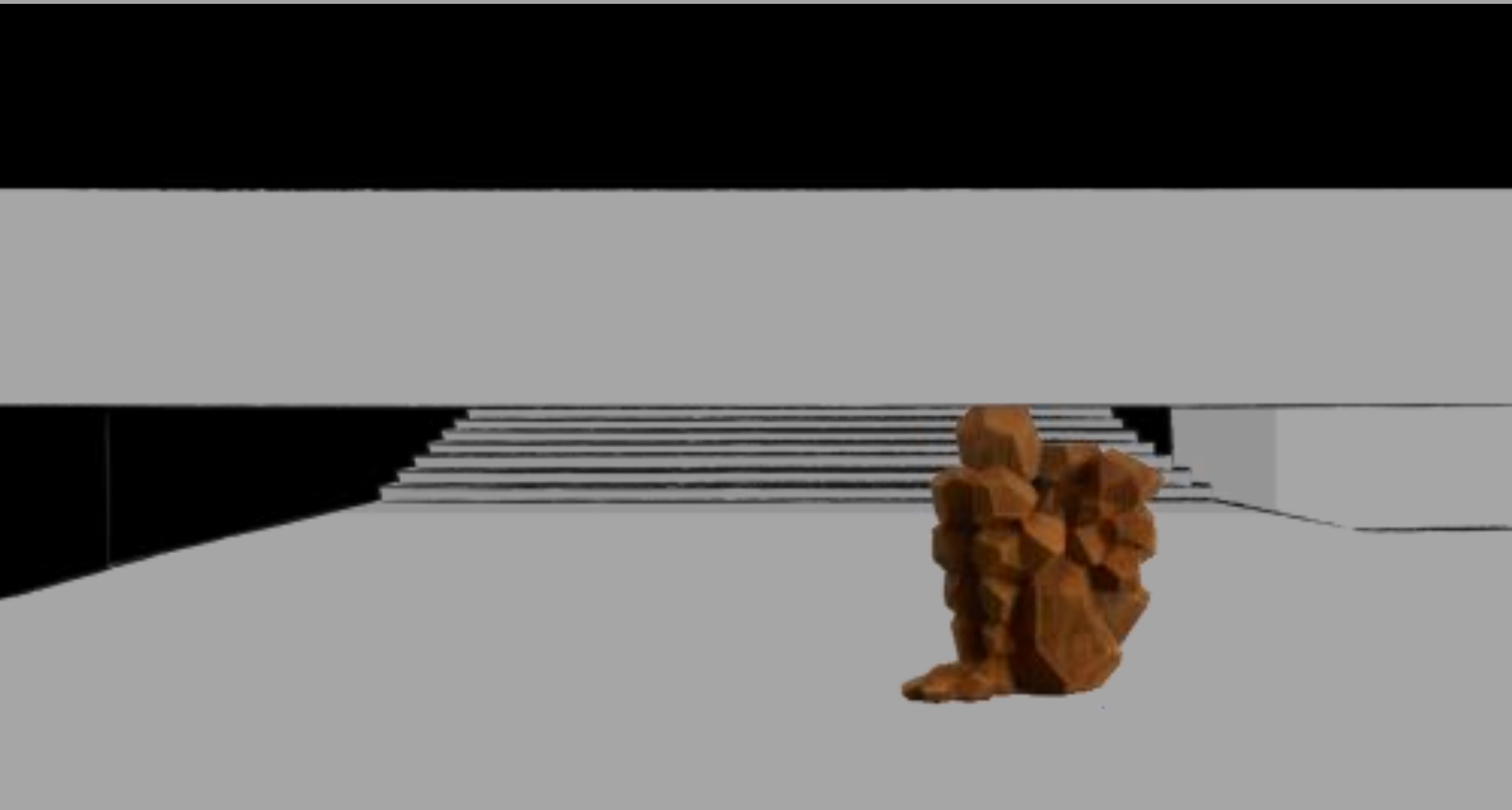


Figura 61 – croqui MuBE - Arquivo pessoal



(...) o ato fundamental da arquitetura é compreender a “vocalização” do lugar. Dessa maneira, protegemos a terra e nos tornamos parte de uma totalidade compreensível. O que se defende aqui não é uma espécie de “determinismo ambiental”. Apenas reconhecemos o fato de que o homem é parte integral do ambiente e que ele somente contribui para a alienação e ruptura do ambiente quando se esquece disso. Pertencer a um lugar quer dizer ter uma base de apoio existencial em um sentido cotidiano concreto. (SCHULZ, 2000, p. 459)

PMR compreendeu a essência do lugar, rebelou-se com as idiosincrasias da burguesia do Jardim Europa, combateu sentimentos mixofóbicos, uniu a sua visão de como deveria ser um museu de esculturas e concebeu o MuBE. Um museu que é mais do que um edifício, é uma amostra da cidade, uma obra de arte e um gesto político.

Às vezes, temos que olhar um projeto atentos àquilo que ele resiste, tanto quanto o que nele se afirma de modo evidente. A ambivalência entre natureza e cultura não provém de uma passividade tranquila. O projeto (MuBE) não quer sublimar a técnica na natureza pela força evidente do raciocínio estrutural, mas não deseja, ao mesmo tempo, esquecer a paisagem na abstrata funcionalidade urbana. (TELLES, 1990, p. 50)

O MuBE é uma junção de fatores importantes, dentre eles podemos destacar dois apontados por Telles. O primeiro é a resistência da natureza e da paisagem e o segundo, a afirmação da cultura através da técnica. Esses dois pontos são fundamentais no entendimento do espírito do sítio para a criação do lugar.

depois se criou o projeto, então o projeto é pensado a partir da essência daquele vazio que já existe - não que se concorde com tudo que está dado - e as definições agora são baseadas em dimensões do terreno: ambientais, funcionais e topográficas e de certa maneira alguma dimensão abstrata (ontológica).

(...) o que determina a individualidade de um monumento, de uma cidade, de uma construção (...) {é} alguma coisa relacionada com um vínculo local, (...) com o lugar da obra: "fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser sede de vicissitudes antigas e modernas, por sua memória." (ARANTES, 1993, p. 124)

No caso do MuBE, não existiu por parte do arquiteto a escolha do terreno onde seria construído o museu. A lógica foi contrária: primeiro se definiu o terreno e

A partir do momento em que se adota como verdade que a essência do lugar é prioridade para fazer um projeto, cada obra será única, terá um caráter individual, pois nunca dois sítios terão a

mesma essência, - uma oposição a arquitetura genérica.

(...) a arquitetura como lugar simbólico é isso e muito mais: de alguma forma ela está sempre implicada na memória coletiva, nos valores de um grupo determinado, inclusive na economia local, de sorte que o lugar se apresenta sempre como algo "construído" historicamente enquanto decisão de destinação. (ARANTES, 1993, p. 126)

A arquitetura passa a fazer parte do imaginário das pessoas, como parte indissociável daquele lugar. Dessa maneira, concluímos a importância de se apreender com o lugar dado - tanto em um sentido local, como de mundo - para se propor arquitetura. No caso do MuBE, percebemos como essas percepções - local e geral - são complementares e refletidas na não intencionalidade de limitação entre exterior e interior, habitando de maneira poética a terra.

RETIDÃO

o corpo humano na sua organicidade  
formal buscando a retidão do edifício.

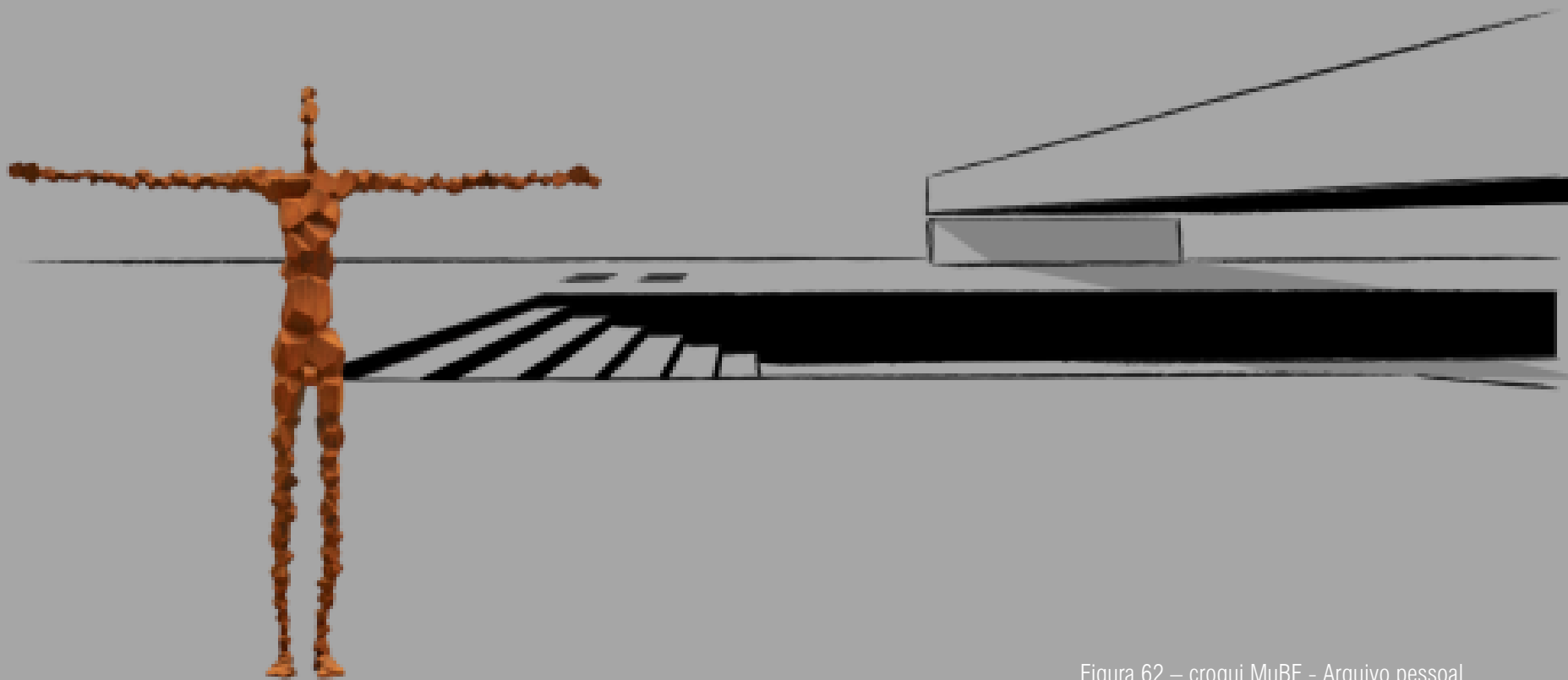


Figura 62 – croqui MuBE - Arquivo pessoal



b. Ato político

É o momento de, rigorosamente, pensar o desenho da cidade, enquanto questão política dos países de todo o mundo e, particularmente, dos países americanos. (MENDES DA ROCHA, 2012b, p.48)

A arquitetura defendida por PMR transforma uma obra em um ato político. As decisões tomadas por ele muitas vezes incomodam por defenderem uma coletividade e a ideia de uma cidade para todos, de tal maneira que sua obra convida a participar da cidade o sujeito que *a priori* não se sentia convidado a fazer parte dessa coletividade.

PMR explica que a própria decisão de se fazer o museu foi uma decisão política, como pode ser observado na citação a seguir:

Ali só tem política porque a origem daquele museu foi uma réplica, uma contestação dos moradores. (...). Uma certa política, que é uma política que você pode não estar de acordo. Uma política de afirmação de privilégio de uma classe que diz "Aqui eu não quero mercado!". Porque ia ser uma forma de popularizar até o bairro, viria gente de longe não só para comprar, mas quem trabalha. Quantas pessoas e que classe social trabalha num shopping center? Não são eles e eles não quiseram, não queriam isso. Alguém sugeriu uma bela estratégia, uma política, mas uma politiquinha que você pode não ficar de acordo. Museu por museu - para quem gosta da ideia de construção da cidade - talvez o shopping fosse mais rico do que um museu que afinal de contas é uma coisa pelintra, quem vai expor etc. (MENDES DA ROCHA, Paulo, 2018).

intenção de não exclusão que a associação quisera ao negar o shopping e decidir por um museu. Se por um lado o programa típico de um museu não traria grande movimento, o projeto / praça proposta por PMR convida à participação de todos, atraindo pessoas a ficar, a criar novos lugares, a viver uma parte da cidade a principio segregada da parcela pobre da cidade.

E o ato político de PMR nessa situação foi propor um projeto que contrariava a



crescente

os corpos - em tamanho real - são replicados de maneira a criar uma sensação de movimento crescente e assim criam um domínio pouco usual do espaço, contrastando com a paisagem do lugar.

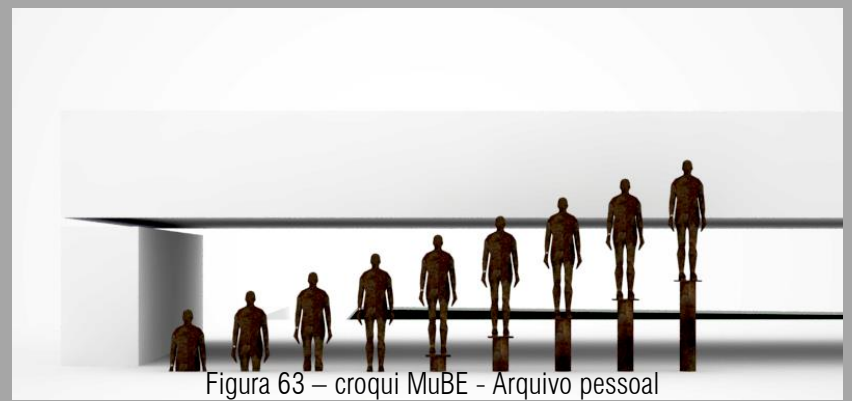


Figura 63 – croqui MuBE - Arquivo pessoal



Figura 64 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

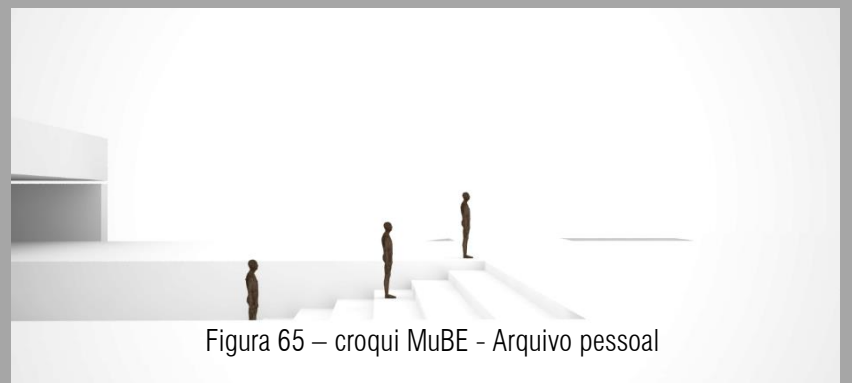


Figura 65 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

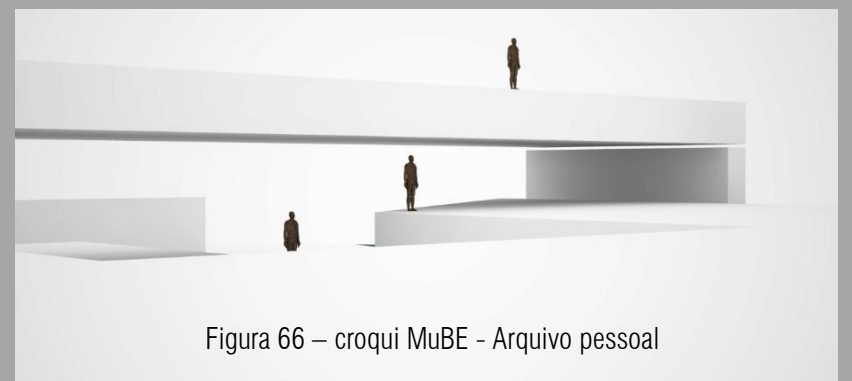


Figura 66 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

PMR persiste nesse ato político, mesmo por vezes desencorajado pelo próprio Estado. Ele insiste que o edifício, antes de ser propriedade de alguém, é propriedade da cidade.

A responsabilidade dos arquitetos não reside na arquitetura em si, mas em uma ação política. O conceito de arquitetura envolve a ideia da espacialidade e de uma visão de totalidade da cidade. O que nós temos é que pensar com mais seriedade, com mais energia, é a absoluta necessidade de defendermos pontos de vista diante da política cultural e de desenvolvimento do país. É impossível que a arquitetura seja apenas o resultado final de alguma coisa. (MENDES DA ROCHA; VILLAC, 2001 p.96 e 97)

A abstração da forma e a descaracterização do volume do MuBE, ao mesmo tempo que é solução de projeto, carrega em si alta carga crítica e propõe uma solução a uma cidade cada vez mais caótica, histórica e estridente,

como podemos perceber na análise feita por Subirats.

Mas no desejo de concentração e abstração formais e na cristalização de uma linguagem meditativa e retraída a códigos e signos herméticos permanece uma dimensão crítica. O MUBE é nesse exato sentido um modelo digno de atenção. (...) este se compõe apenas de três ou quatro linhas e volumes elementares. O próprio museu pode ser considerado uma escultura abstrata, uma construção tridimensional. Contudo, seus espaços se fundem no subsolo. Enterram-se como que para se esconder de um olhar urbano definido pelos outdoors, pelas arquiteturas baratas, por um histórico trânsito motorizado e por suas linguagens estridentes e vazias. Nesse desejo de submergir os espaços arquitetônicos no subsolo e minimizar a presença física da arquitetura na cidade reside este momento negativo.

Uma crítica. (SUBIRATS, 2012, p. 16 e 17)

A não evidência do museu, a criação do espaço vazio do térreo é a construção de uma negação à forma como a cidade está posta, um reforço aos espaços coletivos da cidade, a viga é o elemento que faz perceber – mesmo que de maneira não evidente – que ali acontece algo a mais. “No museu a grande viga ‘sem função’, é um *ratio* muito distante da política do progresso e da mera percepção técnica da forma.” (TELLES, 1990, p. 51)

A condição do espaço arquitetônico enterrado do MuBE e a multiplicidade de usos são maneiras de reafirmar a liberdade desse lugar.

Para PMR, a cidade em si é o centro cultural. Então, ao projetar o MuBE, ele inverte a lógica dominante ao não criar um espaço privado dentro do lote. Ele denomina tal atitude como um ato político essencial para o arquiteto, no sentido de se expressar, por meio de um projeto, seus anseios, transformando em público o seu pensamento, como esclarece:

Se a arquitetura fosse vista como uma verdadeira linguagem, e se imaginássemos que nada é mais privado do que o pensamento, e nada é mais angustiante, para o poeta, do que ter que editar o seu pensamento para que se torne público, como deve ser, de qualquer modo, escrever um poema (...) que evidentemente, começou naquilo mais privado que possa ser (...). Portanto, a questão da arquitetura é justamente configurar a edição da dimensão pública daquilo que somos. (MENDES DA ROCHA, 1996, p. 142)

Ao acompanhar suas obras, nos parece clara a sua posição política, uma visão social e coletiva do homem, “(...) *antes de dizer o que quer fazer, você tem que saber muito bem o que não quer fazer* (...)” (MENDES DA ROCHA, p. 229). Nessa frase, fica evidente a ideia de que sua obra está embasada em um pensamento consistente e de preceitos que ele julga serem adequados para um projeto.

Mudar simplesmente o volume não basta, é uma ideia puramente mercantil da profissão, uma ideia medieval do profissional que é competente para agradar a massa dominante. (MENDES DA ROCHA, 1996, p. 14)

De acordo com Pisani, os projetos de PMR abordam justamente a discussão dos espaços públicos de sociabilidade. Esses espaços são cada vez mais raros, especialmente nas grandes cidades (por

mais que encontremos interessantes iniciativas que vão contra essa lógica).

o corpo se encontra sozinho  
contracenando com o p3rtico do MuBE,

**solit3rio**

sobre a laje olhando o entorno

**indefeso**

deitado sob a cobertura.



Figura 67 – croqui MuBE - Arquivo pessoal



Figura 68 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

PMR, ao ser questionado sobre uma possibilidade de mudança de liberdade na sociedade através da arquitetura, responde:

(...) ela por si não pode, mas enquanto discurso pode mostrar que a liberdade é indispensável. Inclusive para você poder fazer, construir isto. Porque transgredir, aparentemente, num primeiro momento é muita coisa. (MENDES DA ROCHA, Paulo, 2018).

Dessa maneira, PMR apresenta a ideia de que a arquitetura em si pode ser insuficiente para as mudanças necessárias, mas que a arquitetura, enquanto linguagem pode transmitir mensagens de impulso a transformações sociais, tendo grande importância na ascensão da liberdade.

“A arquitetura pode ser fundamentalmente um discurso.” (MENDES DA ROCHA, 2012b, p.142). A obra de PMR apresenta um discurso político mostrando que a

arquitetura não serve apenas para construir palácios, e pode contribuir para acabar com esse desastre da segregação, aperfeiçoando as geografias e os espaços. Então, Pisani sugere: “*Não há uma separação possível entre arquitetura e cidade*” (Pisani, 2013, p. 272), no sentido que uma arquitetura só é possível enquanto não nega a cidade, mas ao reafirmar sua coletividade (mesmo quando propõe enterrar parte do edifício, porque aí reside também a experiência da liberdade).

Para Subirats, é justamente essa influência da cidade no edifício que enaltece os espaços:

(...) é a dignificação humana dos espaços, a dimensão consciente e socialmente responsável de seus desenhos, a clara projeção de um conceito aberto e participativo da cidade no projeto arquitetônico. (SUBIRATS, 2012, p. 13 e 14)



Quando os projetos de PMR discursam em defesa de mais espaços de sociabilidade, eles trazem consigo a intenção de requalificar urbanisticamente a cidade, criando “praças” mesmo que dentro dos limites do lote; e com essa atitude contrariam a lógica da segregação, tornando de uso comum espaços com destinação privada. O MuBE aborda essa questão da relação entre os espaços públicos e privados e cria uma perspectiva real de “cidade para todos”, ou seja, uma cidade coletiva (e isso não é redundante), contra às cidades dos muros. Uma obra arquitetônica coletiva cria a perspectiva de relação do homem com ela.

“Mais uma vez apesar da qualidade da intervenção, a tentativa de derrubar as barreiras entre o que é de todos e o que é de alguns termina em um fracasso no mínimo parcial.” (PISANI, 2013, p. 287).

A citação de Pisani se refere aos fechamentos que foram feitos nos limites do terreno do MUBE sem o consentimento do arquiteto, criando uma barreira entre público e privado. Nesse exemplo, fica claro que os gestores das cidades e a elite econômica, ao invés de defenderem uma cidade para todos, criam, até mesmo em locais com caráter coletivo, segregações espaciais.

Em que pesem todos os esforços técnicos e artísticos – a subversão formal, a transgressão programática ou a simplicidade de linguagem –, como instrumentos de uma inconfundível intenção de oferecer a arquitetura ao usufruto coletivo, a vocação pública não basta para garantir o funcionamento social da obra. Mesmo que tenha dimensões e capacidade para acomodar uma grande quantidade de pessoas, sua espacialidade não parece atrair uma diversidade de usos. Se o objetivo central do projeto era instituir a

arquitetura como meio de comunicação auxiliar no processo de reconexão, entre cultura e sociedade, de suas instâncias vitais, fragmentadas à época de sua concepção, retorna-se ao ponto de origem. (MARGOTTO, 2016, p. 89)

Apesar de todas as qualidades da obra que propiciam um discurso de importância da coletividade, a sociabilidade proposta não é garantida pelo simples existir do MuBE. Há questões que obstaculizam essa vivência comunitária, como as dinâmicas da vida urbana e o direcionamento escolhido pelos gestores. No caso do MuBE, há uma comunidade que está alienada pela individualidade e uma gestão que, de maneira arbitrária, cercou o edifício.

**As Cidades como as Casas, as Casas  
como as Cidades. (Artigas)**

A escala do pórtico remete a dimensão de uma casa térrea, ao mesmo tempo em que contrasta com a vastidão da paisagem.

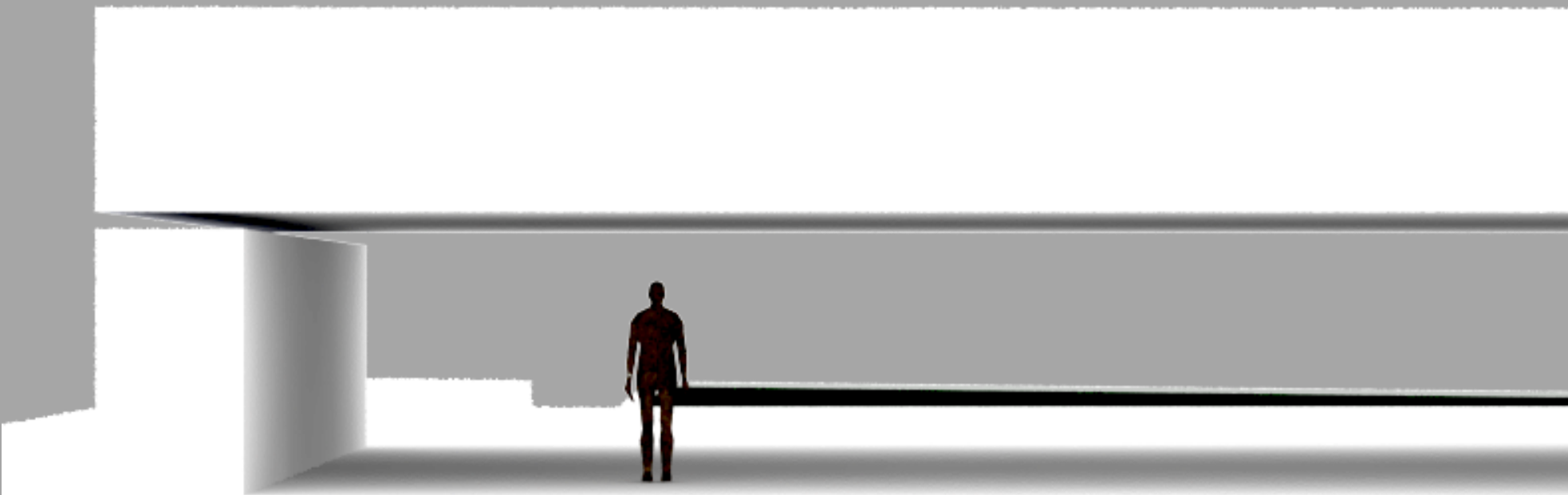


Figura 69 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

Ao se edificar, o MuBE se transforma em uma transgressão à lógica vigente de segregação espacial urbana, a qual tem norteado a criação das cidades. Há de se reconhecer que parcela considerável de arquitetos tem se aliado ao mercado imobiliário e grandes construtoras. O MuBE vai na contramão desse movimento, retomando a ideia de arquitetura como arte. Como explica Ghirado:

Como profissão e como disciplina acadêmica, a arquitetura prefere não se associar diretamente com a indústria da construção e com as empresas imobiliárias. Todas essas atividades lidam com a construção e mantêm entre si uma relação simbiótica enormemente vantajosa, e todas têm uma consciência social atrofiada. A arquitetura se diz diferente das outras duas por ser uma “arte” e não um comércio ou um negócio e, para tanto, os arquitetos – mediante mecanismos altamente refinados de

dissimulação – conspiram para sustentar esse frágil argumento. (GHIRARDO, 2006, p. 417)

O MuBE transforma a intenção política em obra de arte, o que pode ser constatado pela sensibilização que o museu proporciona.

Toda obra humana é obra de arte porque é um atributo humano. Essa dimensão indizível chamada artística naquilo que faz. (...). Na história das coisas que o homem faz, esse atributo de beleza, a parte indizível do que é desiderato humano é muito surpreendente que é uma forma de você, se quiser interpretar, ou é possível interpretar da forma que disse que é a exibição da imagem que o homem tem de si mesmo(...). (MENDES DA ROCHA, Paulo, 2018)

Telles considera que a arte, assim como a arquitetura, cria visibilidade ao que a ciência e a engenharia são capazes de concretizar: “Talvez porque se a ciência como a engenharia constroem, a arte, como a arquitetura, faz ver.” (TELLES, 1990, p. 51). No caso do MuBE, a arquitetura faz perceber a “técnica” que cria, por exemplo, o vão da cobertura e, ao mesmo tempo, toda mensagem que esse pórtico comunica: demarca o lugar, cria e emoldura a paisagem, dá sombra, faz a transição entre os espaços, é um discurso.

(...) não é que a beleza seja técnica, mas é que a técnica revela aquilo que penso. Não tenho outra maneira de revelar o que penso, portanto, continua essa relação dialógica entre física e metafísica. (MENDES DA ROCHA, 2012b, p.137)

O pórtico demarca um “vazio”, uma praça de caráter coletivo em um lote privado,

uma pluralidade que se mostra plena de sentidos.

Como lembra Margotto, PMR compartilha com Artigas a base da arquitetura como crítica à realidade através de um discurso político pela arte. Esse discurso político está ligado a uma ideia de coletividade e pode ser alcançado pela simplicidade, como destaca Arantes “É que a modernidade bem compreendida tornou-se um convite à modéstia” (ARANTES, 1993, p. 103)

Nesse momento fica claro o que parece ser o fundamento do projeto de Artigas: ‘a arquitetura como forma de crítica da realidade’. No contexto de nossa modernidade arquitetônica, o que se reivindicava era a urgência do compromisso necessário entre Arte e Política. (MARGOTTO, 2016, p. 80)

(...) sempre tive alguma atração pela pobreza. Pelas coisas simples. Não me refiro à miséria, mas à pobreza do essencial. Tenho a impressão de que todo supérfluo incomoda. Tudo aquilo que, de fato não é necessário, se torna grotesco. Principalmente no momento em que vivemos. (MENDES DA ROCHA, 2012b, p.139)

Em princípio, o programa de Frampton não faz concessões às aparências, como ocorre a seu ver com a arquitetura pós-moderna, mas quer ao contrário uma arquitetura concebida como “forma-lugar”, onde seja igualmente evidente a intenção política de resistência. (ARANTES, 1993, p. 149)

Assim como defendido por Arantes seguindo Frampton, PMR não faz concessão a adornos e adereços. O MuBE é uma obra austera, e essa austeridade está carregada de uma intenção. Se por um lado é modesta, por outro, sua expressão artística política é extrema.



ataque

corpos dominando o chão do museu,  
preparados para atacar ou defender.

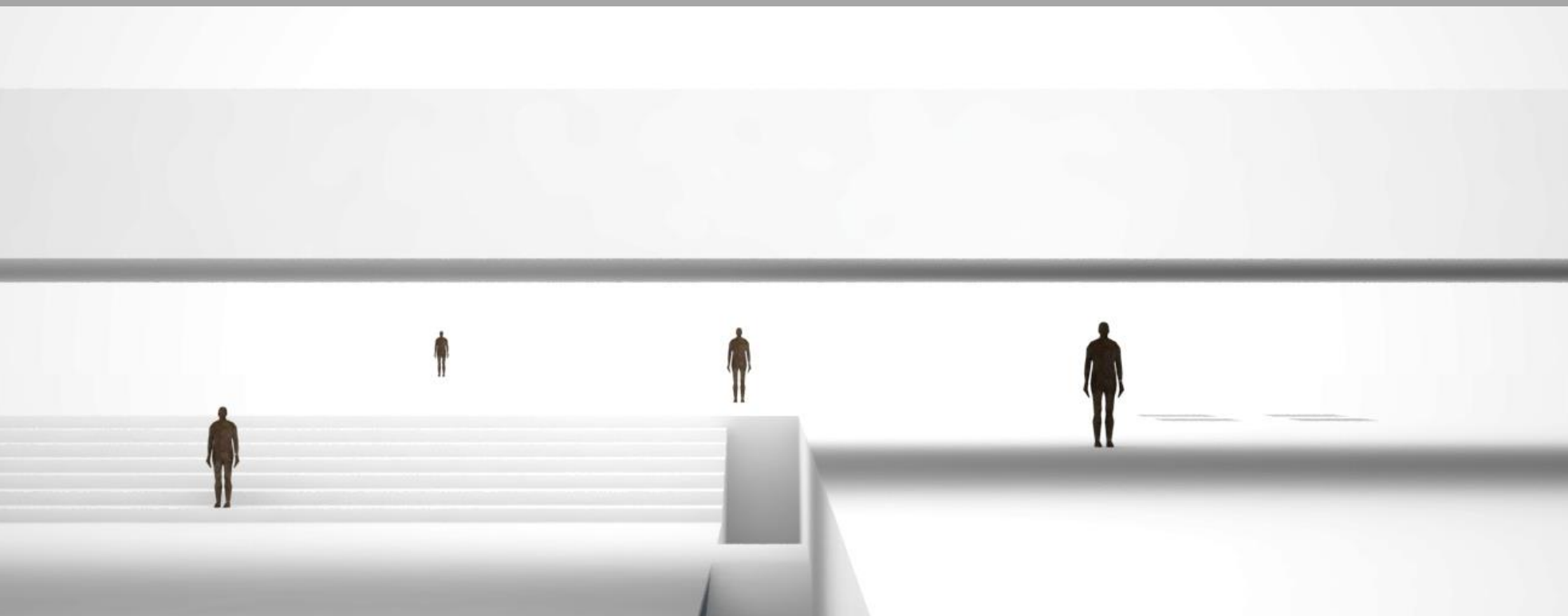


Figura 70 – croqui MuBE - Arquivo pessoal

É a busca pelo essencial que parece nortear o projeto do MuBE. Mesmo o pórtico, que parece não ter função objetiva, é de toda importância para a obra. Ele define a escala do lugar.

A primeira questão que deveríamos fazer a nós mesmos na presença de uma obra de arte é: ela me dá a possibilidade de existir frente a ela, ou ao contrário, ela me nega enquanto sujeito. (BOURRIAUD, 2009, p. 59)

Essa compreensão sobre a arte visual pode e deve ser feita com relação à arquitetura. Enquanto vemos edifícios que negam/excluem a possibilidade de um sujeito “existir” frente a eles, o MuBE cria uma vivência/experiência participativa ao usuário. Bourriaud diz que a arquitetura inspira a arte relacional, pois, com seu caráter essencialmente público, a arquitetura conduz o itinerário de quem a ocupa.

Para Bourriaud, as relações sociais não estão restritas aos locais destinados a essas interações. Pelo contrário, qualquer local pode favorecer a sociabilidade entre diferentes pessoas, permitindo a propagação de modelos sociais além do convencional e a discussão sobre tais relações. Propiciando, então, uma interação com a expectativa de que impactos diversos possam provocar uma resistência política na medida em que novas formas de sociabilidade podem emergir dessas provocações artísticas..

“Em relação ao MuBE, você entra lá e diz: ‘Isso aqui, o que é?’ E as pessoas podem dizer coisas muito diferentes.” (MENDES DA ROCHA, 1996, p. 64). Se pode dizer muitas coisas sobre o que é o MuBE, pois ele transgredir a lógica convencional de um museu fechado em si mesmo. Ele cria possibilidades de diversos usos e ocupações, parafraseando o próprio PMR, abrigo as imprevisibilidades da vida e da cidade. Ou seja, não apenas me pergunto o que é tal espaço, mas como posso estar nele, no conjunto construído e isso poderia mudar minha relação com a cidade, com os outros, etc. Essa condição relacional da arte também é uma preocupação de PMR:

Ela é necessariamente acabada enquanto construção. Mas no tempo, ela será inacabada. Principalmente – ninguém diz que isso será museu para sempre. É a graça da imprevisibilidade. (MENDES DA ROCHA, 2012b, p.129)

A obra está suscetível às imprevisibilidades e isso é um ponto chave na obra do PMR. O arquiteto, sem perder a característica principal que é o discurso da dimensão política que a obra cria, a constrói de maneira a ser capaz de atender outras demandas supervenientes.

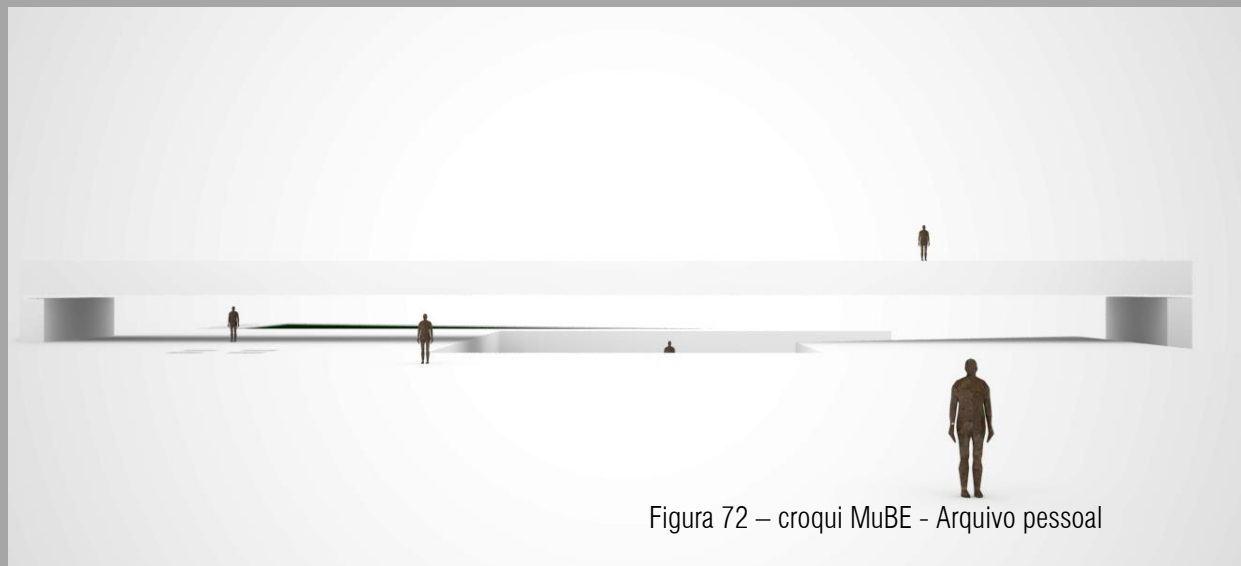
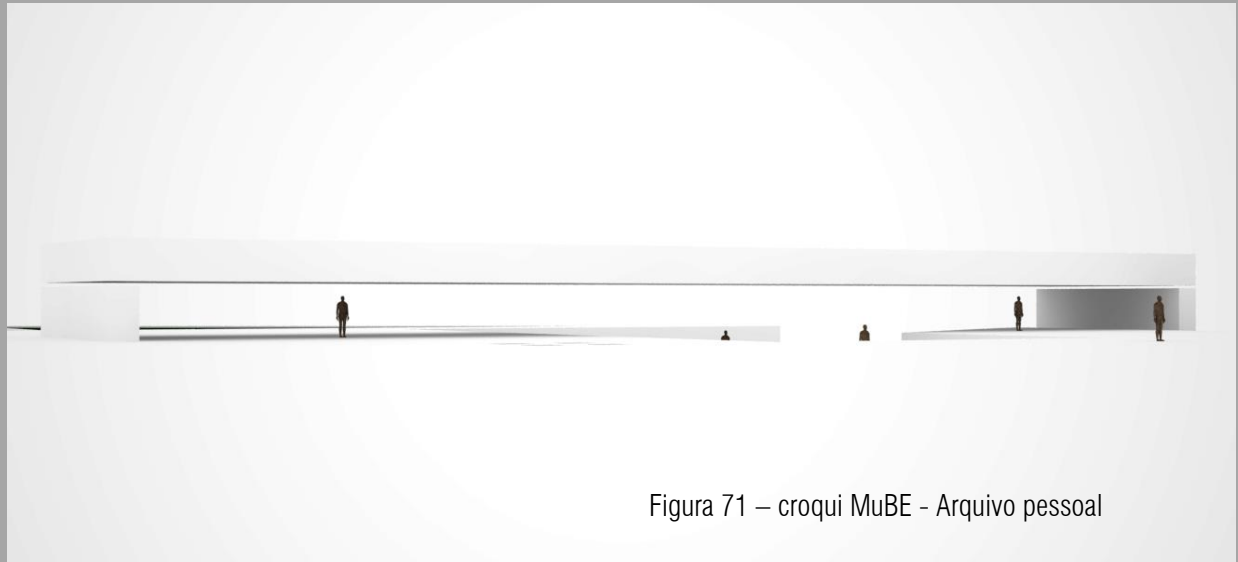
A dimensão política é outro valor da arquitetura e do urbanismo que convém investigar, pois está estreitamente relacionada à dimensão pública em questão. Pode-se dizer que todo arquiteto é um urbanista e todo urbanista deve compreender essa dimensão política, porque o conjunto de medidas administrativas, econômicas, sociais ou técnicas para se produzir ou ordenar as cidades é, em última instância, um conjunto de ações políticas. (MARGOTTO, 2016, p. 144)

A partir das análises feitas até aqui, se entende que, por diferentes fatores que coexistem, o MuBE cria uma

possibilidade de uma experiência reflexiva do espaço e da cidade, e isso não apenas teórico, mas também no que diz respeito ao agir, às relações que mantemos com a cidade. Ou seja, também estimula a análise do desvirtuamento da arquitetura desenhada como resistência política e estímulo à convivência entre diferentes, ou a outras formas de sociabilidade.

zumbis

corpos sem direção distribuídos pelo  
chão da praça.





## Considerações finais

Vivemos em um mundo de contradições. Este trabalho foi estruturado desde o seu primeiro capítulo confrontando a contradição de vivermos em cidades com potenciais de sociabilidade, porém marcadas pela segregação.

Essa questão foi explorada ainda no primeiro capítulo quando tratamos das esferas pública e privada, que intencionalmente são apresentadas como distintas, com base na concepção aristotélica segundo a leitura de Hannah Arendt. Entretanto, observou-se que a diferença entre tais esferas começa a se esfumegar na modernidade. A riqueza da



cidade reside na pluralidade que a habita e nos espaços de convívio entre diferentes. Porém, a concretização da condição coletiva, da vontade de interagir com o diferente - mixofilia - perde espaço para a crescente e preocupante - mixofobia - medo de se misturar.

O território, apesar da sua aptidão em ser catalizador da sociabilidade, esbarra em amarras da dinâmica urbana e da, por vezes preconceituosa, gestão administrativa. O que se vê em sociedades amedrontadas - como diversas cidades brasileiras - é a valorização da segregação, por desencadear falso sentimento de segurança, em detrimento da ideia de coletividade.

A fronteira é apresentada como a contradição concretizada na cidade, que tem como princípio a vida em sociedade. Elucidando com os ensinamentos de Bauman, ressalta-se como as cercas e

muros têm a função de evidenciar as diferenças, e a partir delas, a segregação entre quem está dentro e quem está fora se agrava.

O espaço ambíguo, por sua vez, reflete a interlocução - quase indistinção - entre público e privado resultante da constante transição entre essas esferas. Assim, um espaço não está fadado à crescente apropriação exclusivista, pelo contrário, pode pertencer aos dois domínios, como evidenciado no caráter coletivo de um museu privado (o MuBE).

Ao salientar a ideia de Schulz de que a arquitetura revela a essência de um lugar - sem, no entanto, esgotá-la, vez que deve-se ter em mente a finitude da arquitetura frente ao caráter contínuo da natureza - ressalta-se que a arte desenhada pelo arquiteto permite a vivência dos significados de um local, que só são revelados pelo construir.

Argumenta-se ainda que é necessário ultrapassar a percepção de apenas habitar o terreno, sítio ou o bairro, para assim alcançar a ideia de sermos habitantes do mundo.

Por fim, abordou-se a ideia da obra arquitetônica como arte e como condutora de uma mensagem. Defendemos que a arquitetura traduz a intenção política em arte e esta, ao propiciar a sociabilidade entre diferentes, estimula a resistência política.

Dessa forma, o objeto estudado não poderia ser mais contraditório, um museu que nasce com a intenção - de uma associação - de evitar o incômodo com a presença de diferentes. Daí a concessão da prefeitura de um terreno público para um museu privado. Se já não fosse o bastante as contradições que antecederam o concurso, o projeto vencedor ao invés de propor algo que propiciasse uma quietude, é justamente o

oposto, uma praça/museu, o lugar com maior vocação para a sociabilidade e encontros.

A resposta para tal atitude subversiva foi a criação de uma cerca que controla o acesso e evidencia a diferença do dentro e do fora. Entretanto a ironia é tamanha, que hoje o museu sob nova direção especulou a retirada do cercamento, o que se mostrou impossível diante da obrigatoriedade de seguros milionários para expor obras em espaços abertos.

Diante do exposto, pode-se concluir que o MuBE estimula uma experiência reflexiva do espaço e da cidade. Além disso, provoca importante discussão sobre o desvirtuamento - resultante da construção de fronteiras - da arquitetura desenhada como resistência política e estímulo à convivência entre diferentes.

É interessante que este assunto continue a ser abordado e estudado principalmente

por se perceber uma grande contradição entre o discurso de grandes arquitetos e teóricos sobre os caminhos saudáveis para o desenvolvimento das cidades e a maneira como essas vêm sendo construídas e destruídas. É intrigante pensar que quanto menos há espaço público, menos há cidade, e, dessa forma, menos há arquitetura.



Conversa com Paulo Mendes  
da Rocha



**Paulo Mendes da Rocha** - Mas o mube pra ser visitado e comentado, lá dentro, com a diretora e etc, está numa fase muito boa. Ela... como se chama?

**Eliane** - Flávia Veloso

**PMR**- Flávia Veloso, você devia conversar com ela.

**Gabriel Daher** – Certo.

**PMR** - Porque ela tem observado muito por razões de gestão obrigatória daquilo...

**E** – E é engenheira ainda por cima.

**PMR** - E aquilo ia muito mal, o MuBE, eis que, aquilo vai mal por causa de etc. Mas lá pelas tantas ela assumiu isso, ela veio do MASP, de uma fase de recomposição do MASP ela foi figura fundamental, resolveu aquilo, ela achou melhor, tinha essa oportunidade e tomou conta do MuBE. E eu estou por fora, mas ela me

telefonou, já tinha passado por vários tropeços e foi assim, quando eu percebi de repente ela transformou inclusive objetivamente, materialmente, raspou aquele concreto que estava podre, recompôs coisas que tinham estragado lá dentro e vai adiante. A ponto de pretender e já começou uma campanha pra angariar, levantar um patrocinador pra construir aquele anexo que nós tínhamos pensado pro futuro, como na ocasião em que aquilo tinha que ser desenhado pra construir havia uma limitação de verba, foi escrito porque não podia fazer uma porcaria então a qualidade da construção não a única maneira diminuir o metro quadrado construído e por isso mesmo eu já pensei numa eventual ampliação futura e em vez de ampliar a mesma coisa eu imaginei a figura de um anexo onde alguma coisa que está mal instalada lá dentro não só fica bem instalada no anexo como livra aquele espaço lá dentro para etc e recompõe tudo. É muito

interessante, no caso, essa estratégia de prever um anexo porque a ampliação assim acrescentada é possível, mas é sempre difícil.

**Lilian**- É muito delicado isso.

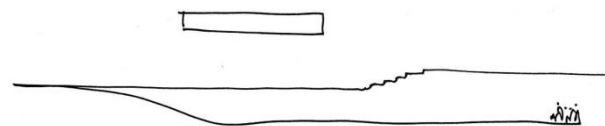
**PMR** - Não interferir na outra ou porque a outra ainda não estava boa ou qualquer coisa, não é? Portanto se você tem, do ponto de vista assim, do ideal, uma imagem de fazer o ideal só depois com um anexo. Não sei porque eu sou cismado com a figura do anexo, que é clássico em arquitetura, a torre de Pisa, famosa, é um batistério anexo a igreja.

**GD** – Tenho uma pergunta a propósito disso: uma frase sua é muito famosa “A arquitetura ampara as imprevisibilidades da vida”. E o que você acha disso do MuBE assim, você já pensou em um anexo que pudesse amparar uma nova coisa ou já era algo previsto esse anexo?

**PMR** - Bem, um museu de uma forma geral, de um modo geral, talvez seja o melhor exemplo dessa ideia, se a ideia é agradável, de que a arquitetura tem como objetivo fundamental amparar as imprevisibilidades da vida é um museu, não pode se imaginar o que vai se pôr lá dentro, ainda mais hoje em dia, eu nunca pude imaginar, nós andando pra lá e pra cá, é uma outra...

Eu fui educado numa reverência do Quattrocento, do Filippo Lippi, Frangelico, e Picasso e companhia, mas nunca fui... Van Gogh! Imagina, você imaginar a mulher e o marido os dois pelados pra você passar no meio, não foi isso que a outra fez no MOMA que não é pouca porcaria. Portanto, imprevisibilidade da vida não é só aquilo que é fantástico, que é o cultivo da própria cultura popular, você encontrar um amigo e em vez de voltar pra casa vai pra um bar conversar e ainda aparece

fulano e etc. Essa imprevisibilidade, dessa própria conversa nossa, é tudo isso que a arquitetura ampara.



**GD** - E tem uma coisa interessante que você fala também que quando a pessoa está chegando ali no MuBE pela Avenida Europa, ela não sabe muito bem o que que está acontecendo naquele lugar, poderia ser uma outra atividade que não um museu. Eu nas vezes em que fui lá, sempre fiquei nessa pergunta se aquilo dali é um edifício? É uma praça? É um museu? É uma escultura aquele pórtico? Você tem uma resposta?

**PMR** - Quer dizer que vendo aquilo não se sabe se é um museu?

**GD** - É.

**PMR** - Bem, mas quando se vê o Louvre...

**GD** - Sim, também.

**PMR** - Por que diabos aquilo seria um museu? E assim por diante.

**GD** - Sim, mas nesse sentindo a pergunta, talvez isso esteja amparando a

imprevisibilidade né? Qualquer coisa pode ser.

**PMR** - As pirâmides do Cairo, você não vai dizer que é o túmulo do faraó, mas foi feita pra isso, mas é um pretexto. Foi construído como um monumento etc.

**GD** - Mas uma coisa que me agrada muito, parece muito interessante é isso de não ser mais uma caixa como museu e sim ser uma praça, um espaço com uma característica muito pública e coletiva, sabe? Com uma continuação da cidade aquele lugar, não como o espaço determinado que só pudesse acontecer uma atividade ali.

**PMR** - Maravilhosas suas observações. Fique você de testemunha, é ele quem falou, não fui eu e só pra acrescentar a ilustração, por exemplo, desse discurso. Mas é escultura particularmente que foi a convocação de fazer um museu, não está sempre na rua? Numa praça que você não



esperava? Numa cidade que você não conhece? Você vai visitar, você vira uma esquina e lá está, não é?

**GD** - Sim.

**PMR** - A *Place Vendôme* com um obelisco egípcio que Napoleão trouxe em lombo de camelo, de elefante, quem havia dito, quer mais imprevisibilidade do que isso? As coisas surgem sempre. Cinema foi feito só pra isso, você às vezes conhece a história, por isso mesmo vai ver o filme, foi apoiado num, apoia né, mas quando as imagens aparecem é uma delícia né? A vida é muito mais rica do que se possa imaginar. Antes de nascer à gente fica... Mas mesmo um de nós não tem ideia.

**GD** - Me parece assim vendo o MuBE, lendo a história do MuBE é um ato subversivo aquele projeto, as condicionantes tanto do tempo no momento de final da ditadura militar,

também no contexto que está inserido num bairro de casas, palacetes ali que não muito dialogam ou nada dialogam com a cidade, com aquele contexto urbano você entende isso como um ato subversivo assim o projeto, como um discurso político?

**PMR** - Ali só tem política porque a origem daquele museu foi uma réplica, uma contestação dos moradores, você sabe disso, não é?

**GD** - Sim.

**PMR** - Uma certa política, que é uma política que você pode não estar de acordo, uma política de afirmação de privilégio de uma classe que diz "Aqui eu não quero mercado!" Porque ia ser uma forma de popularizar até o bairro, viria gente de longe não só pra comprar mas quem trabalha, quantas pessoas e que classe social trabalha num shopping center? Não são eles e eles não quiseram,

não queriam isso. Alguém sugeriu uma bela estratégia, uma política, mas uma

politiquinha que você pode não ficar de acordo. Museu por museu, pra quem gosta da ideia de construção da cidade talvez o shopping fosse mais rico do que um museu que afinal de contas é uma coisa pelintra, quem vai expor etc, etc. Eu mesmo cometi atos, no que disse lá, no que dei um conselho eles aceitaram nos estatutos não pode aceitar doação porque o mais tacanho dos escultores se puder faz uma doação pra ter uma escultura dele lá - e museu não pode dizer que não aceita doação ao contrário fica já pedindo dinheiro. O critério, a rigor o museu de escultura não deve ter acervo porque é difícil você imaginar como guardar esculturas, não é? Sendo hoje principalmente as coisas como são, um inflável do Marcello Nitsche pode encher um, como é que você faz? E etc. Três, quatro esculturas esgotam qualquer espaço que você possa destinar a acervo. Outra questão sobre porque que aquilo está lá daquele modo é um pouco mais

prosaica se você quiser mesmo dizer do ponto de vista da competência do arquiteto, digamos, do que ele estuda, que é uma questão de caráter funcional. Pra mim eu vejo óbvio que a parte mais importante de um museu de escultura é a que consegue expor esculturas ao ar livre, eu já disse isso e vou repetir, como fazer isso sem ser um pátio interno? Sem ser jardim, quintal, recuo lateral? É tudo porque havia já uma sugestão daquele subsolo que ali é subsolo, mas aqui não é, tudo aquilo é muito interessante. Porque você projeta, não se projeta rabiscando croquis, você às vezes anota uma ideia, mas só projeta com...

L - Vivendo né.

**PMR** - Então você consegue ver aquele museu de uma vez só inteiro. O único tropeço que há evidentemente entre o projeto apresentado pra concurso e o que tá lá feito é um questão que se resolveu depois inclusive por influência minha que

ganhei o concurso em relação a entidade, ao grupo gestor é nem imaginar em fazer garagem porque o concurso pedia garagem, você pra ir ao museu tinha aonde estacionar, eles são tão tacanhos que isso herdaram do projeto, talvez do programa de um shopping center, ninguém vai a um museu pra estacionar, não faz sentido é melhor se aproximar pouco a pouco daquilo que é.

L - É verdade. E você chegar sob a perspectiva de pedestre ao lugar.

PMR- É! Não é pro automóvel, não é pra você ir de automóvel ainda por cima estacionar.

L - E subir no elevador, imagina.

PMR - Não faz sentido isso. É melhor convidar o automóvel pra ir junto ver o museu, podia ser, você entra e olha pela janela e sai do outro lado.

L - Um drive-in.

PMR - Esse museu não sei se já fizeram mas podia fazer.

GD - Uma coisa que me parece interessante é isso que você estava falando que a associação não quis o shopping center lá porque talvez não quisessem que essas outras pessoas usassem aquele espaço.

PMR - Não, não queriam, achavam uma invasão lá.

GD - E ai você fez um museu, que me parece muito interessante que ele é uma praça e não me parece que tem nenhum um espaço com mais vocação de receber as pessoas do que uma praça.

PMR - Mas eles logo puseram uma grade.

GD - Então, é justamente essa pergunta, então.

PMR - É nós estamos vivendo na contradição, né?

**GD** - Sim, sim. Então a grade é uma resposta a uma subversão que você deu em relação ao que eles queriam, a intenção deles. Se eles não queriam pessoas ali você fez um projeto que eminentemente precisa das pessoas, que as pessoas vão fazer parte daquilo dali, no meu ponto de vista acaba muitas vezes sendo mais uma praça do que outra coisa assim.

**PMR** - É contradição em cima de contradição.

**GD** - E se você tivesse que nomear, talvez seja muito difícil isso, mas você entenderia aquilo dali como um edifício, como uma praça, como uma escultura, como tudo isso ou nada disso?

**PMR** - Não a transformação do lugar, como toda arquitetura é, toda ação humana ação humana não é outra coisa senão a transformação da natureza pra torna-la habitável, de um modo ou de

outro, no menor gesto que seja. A simples ocupação de uma caverna é uma atitude desse tipo, né? Transformar aquilo em habitação.

**L** - É uma intervenção né?

**PMR** - É uma transformação, não é? É uma nova geografia. Uma escritura nova na geo que aquilo não havia antes.

**GD** - O que me parece muito interessante também é que você transforma toda essa intenção política numa, digamos numa obra de arte né, talvez isso é o que encante a gente no final das contas né, toda uma intenção que tem, um discurso político, um discurso de mudança social, de mudança da cidade, mas eu acho que isso ganha muito mais valor quando você consegue transformar aquilo em algo que realmente toca a gente, eu já fui lá algumas vezes, eu não moro aqui, já fui lá umas 5 ou 6 vezes então todas as vezes que eu chego eu me sinto tocado assim

de entender aquilo dali como uma obra de arte.

**PMR** - Horas diferentes, luzes diferentes, não é? Transformam, aquilo se transforma com o correr das luzes, o girar da Terra, comprova o giro da Terra aquele jogo de sombras não é verdade?

**L** - É verdade.

**PMR** - É interessante você tirar virtude do pequeno desnível, é bonito. Por outro lado, o museu não é nada mal feito, as máquinas todas num anexo pra não vibrar e coisas desse tipo, parece que é tudo bem feito não é? Mas é só prestar atenção, não precisa ser nenhum sábio. As pessoas não prestam atenção.

**L** - Uma coisa que eu acho legal é que você não precisa ser arquiteto entendeu? Qualquer pessoa que chega ali...

**PMR** - Você falou a chave de tudo, todos nós somos arquitetos, faz parte da

condição humana ser arquiteto, a nossa vida toda é planejada, projetada, toda ação é projetada. Você falou em obra de arte, toda obra humana é obra de arte porque é um atributo humano, essa dimensão indizível chamada artística naquilo que faz. Eu tinha um tio-avô, como é que era o irmão do pai é tio tio né? Tio Antônio da Bahia, o nome dele e do meu pai era da Bahia, mas vieram morar no Rio e ele lá pelas tantas, eu o conheci muito pouco, acho que o vi uma vez ou outra, mas contavam tantas histórias que ficou lendário pra mim o tio Antônio da Bahia, porque ele era o que se chamava na ocasião solteirão, ficou na Bahia não veio, e meu avô o irmão dele lá pelas tantas mandou chamá-lo quando ele, o meu avô irmão dele, já estava numa casa, com oito filhos etc. E ele veio morar e as histórias que meu tio então contavam do tio Antônio são uma delícia, mas entre outras coisas ele era habilidoso e como naquela época e onde eles moravam, uma

chácara, havia muito cajueiro, muita mangueira, as mulheres, na casa só tinha mulher, viviam fazendo doce mas por exemplo, particularmente o caju você não pode cortar com faca de metal que fica preto, então se faz faquinhas de bambu e a especialidade dele era fazer faquinhas de bambu (risos) pra elas, porém, eu sei porque guardaram, eu acabei tendo uma porque minha tia me deu quando eu jantava pra cortar liga, eu já perdi. Ele terminava esculpindo no cabo um cajuzinho, uma pombinha, esse tipo de coisa e assim sempre foi, não é? Na história das coisas que o homem faz, esse atributo de beleza, a parte indizível do que é desiderato humano é muito surpreendente que é uma forma de você se quiser interpretar, ou é possível interpretar da forma que disse que é a exibição da imagem que o homem tem de si mesmo, não é?

**GD** - Teve uma vez que você falou numa entrevista que a função da viga lá, do pórtico, qual nome você acha melhor pra chamar? Viga, pórtico, laje? Como você chama normalmente?

**PMR** - Ai que ta, conforme a ocasião (risos) É tudo isso e é uma viga.

**GD** - Teve uma vez que você falou que a função daquela viga é simplesmente ter uma iluminação, pra poder iluminar as esculturas que estavam ali embaixo.

**PMR** - Não, não, isso é uma das funções.

**GD** - Uma das virtudes, sim. Então minha pergunta é um pouco em cima disso porque as vezes a gente lendo sobre o MUBE as pessoas falam que a viga não tem função prática, que ela é destituída de função e ao mesmo tempo ela tem uma função que é clara.

**PMR** - Eu acho que é tudo. Ela marca o lugar, ela é um instrumento de medição

de virtudes, por exemplo, da forma imprevisível que se espera que se tenha qualquer escultura, ou melhor, não se pode esperar que forma vai ter uma escultura então uma horizontal perfeita é sempre uma referência pra qualquer divertimento, é uma boca de cena, ela marca o lugar, ela marca o nível horizontal, ela estabelece critérios de escala, como que se podia fazer isso? Colocando na altura agora essa viga de tal sorte que na parte que você pode ficar em baixo dela como recinto, o pé-direito o menor que nós estamos habituados é nossa casa, 2,50m, eu exagerei de propósito é 2,30m pra você poder saber se uma escultura que está lá adiante é pequena ou é grande etc. Tudo referências, é perpendicular à Avenida Europa , fica no alinhamento da Rua Portugal que chega ali, tudo isso marca o lugar. Aqui estamos, aqui é o museu, é interessante. É muito também notável como artefato em si pra quem quer

prestar atenção, só o fato de seus apoios não coincidirem com as paredes do museu que são muros de arrimo para o que? Para evitar uma carga diferencial, uma sobrecarga diferencial que perturba o comportamento de uma outra parede que já está lá embaixo que tem uma responsabilidade de muro de arrimo que não é brincadeira. Então seria um trecho do muro de arrimo, que recebe, era impossível imaginar uma acomodação lenta, exige um conhecimento técnico pra botar as coisas no lugar adequado. Portanto, tem que afastar daquela parede, pra não pôr dentro do museu, então pode ser pra fora e esse tanto que afasta é o suficiente, ai os calculistas orientam, pra não interferir no que chama-se bumbo de influência da fundação do outro, então no caso, que não é tão pesado assim distribuir, um metro e meio basta e nós pusemos um metro e oitenta por segurança e tudo isso quer dizer que o tamanho da viga faz com que o

coeficiente de dilatação inexorável de qualquer sólido exposto ao sol exige o apoio como se vê em qualquer ponte em qualquer viaduto articulado uma grande lição se prestar atenção. Não é à toa que se leva muito as escolas de arquitetura lá porque a lição não está lá se você prestar atenção naquilo, sim sem dúvida, mas a lição fundamental é dizer pra saber é preciso prestar atenção em tudo porque você vai saber muito desde criança. Não é que prestando atenção o saber está lá, parte do que eu já escrevi inclusive são aspectos de saber específico de construção de fato está lá, mas a grande lição é: Preste atenção e vê quanta coisa mais aparece. Mesmo a questão de usar o artefato em si pra distribuição de luz mostra que essa luz não é uniforme e concentra de maneira adequada etc. e assim vai. Então arquitetura é antes de qualquer coisa um discurso, mais um discurso, como uma conversa, nascemos pra discursar, o discurso não é só quando

escrito, toda música, toda dança é um discurso, todo gesto, toda careta é um discurso não é? As duas máscaras famosas do teatro é um exemplo dessa ideia do discurso, a fisionomia tragédia e farsa. Nós tínhamos que viver mais disso, agora também tem um prazer enorme você ter distraído e tome conversa (risos).

**GD** - Você estava falando agora que a gestão do MUBE está tendo grandes melhorias.

**PMR** - É ótima e antes não era.

**GD** - E você acha que é possível chegarem a decisão de retirar a cerca?

**PMR** - Você sabe que, pra você ver como é a vida, né? A contradição. Essa mesma pessoa que é delicadíssima e que faria isso com o maior prazer, já foi sondar, mas hoje como interessa a muitas exposições internacionais etc. é que vem com grande carga de taxa de seguro, você trazer um Magritte, um Picasso, um Tinguely, um grande escultor, sem a grade a taxa de seguro multiplica por dois mil, você teria que ter um guarda, vários, quase no pé de cada escultura porque o vandalismo no mundo inteiro está comprovado, está provado que não mais assim eventual, praticamente é inevitável. Inclusive por razões políticas, aqui há

uma escultura belíssima que está de novo na rua simplesmente, mas durante muito tempo por providência inteligente dos nossos colegas da prefeitura foi enfiada, porque durante o regime militar o pessoal da direita, do CCC comando de caça aos comunistas destruíram porque é uma homenagem, a escultura foi feita como homenagem pelo Flávio de Carvalho escultor ao grande poeta espanhol, revolucionário, Garcia Loca, Frederico Garcia Loca, ele fez uma escultura alusiva, abstrata e que destruíram toda, arrebentaram e deixaram no chão desmontada porque é um grande artefato assim, de quatro metros de altura não sei se você conhece, a escultura é linda.

**L** - Não conheço.

**PMR** - Está na praça, como é que chama aquela praça lá embaixo, no Jardim América entre a Avenida Brasil e a rua Estados Unidos , praça das guianas,



Jardim América . A escultura estava lá e quando o pessoal quebrou no dia seguinte os nossos colegas, pessoal de esquerda recolheu tudo e enfiou num caixote, num depósito da prefeitura, só quando veio a anistia que lá pelas tantas alguém falou “vamos” etc. recompuseram inteirinha e puseram lá acho até que... quando que o Flávio morreu? Acho que o Flávio ainda estava vivo ainda, ele ajudou... ele morreu... eu esqueci. – Miusca - Vê aí em que ano o Flávio de carvalho morreu.

E - É pra já.

**PMR** - Pra saber se teria dado tempo. A anistia foi em 80, final de 79, será que ele morreu... Esqueci. Eu o conheci pessoalmente, muito agradável aquele homem.

E - Paulo, 4 de julho de 73.

**PMR** - Já tinha morrido.

**GD** - Falando desses governos autoritários né, tudo isso, o que você acha da arquitetura em relação a isso como uma possibilidade de mudança assim, por exemplo, na sua obra é muito evidente uma proposição de liberdade, do espaço que é obviamente contrário a esses regimes de direita autoritários, você acha que é possível com arquitetura alguma mudança da sociedade?

**PMR** - Literalmente como você está construindo não, ela por si não pode, mas enquanto discurso pode mostrar que a liberdade é indispensável inclusive pra você poder fazer, construir isto porque transgredir aparentemente num primeiro momento é muita coisa né, é interessante.

De qualquer maneira a história do desenvolvimento da técnica entre nós é muito comovente, né? O uso mesmo, desfrute. Há uma ponte, por exemplo, que eu não sei dizer onde é, mas se eu não me engano deve ser na Holanda, na Europa, mas nem vem ao caso, muito interessante porque as duas encostas são altas no lugar onde a ponte é desejada pelo sistema de estradas, aqui se fizermos uma tem que atravessar esse rio ele corre lá embaixo, é um detalhe, não muito, mas não é assim uma encosta rasa, três metros qualquer coisa assim e o leito do rio propriamente é muito

caudaloso, muito rápido e teria uns sessenta metros a água, e muito difícil, provavelmente não impossível, mas muito difícil a engenharia agora pensando, a ideia antes quando põe a questão, faz de conta que somos nós os engenheiros, mecânica do solo, o pessoal de fundação, algum grupo foi convocado, como fazer? Construir qualquer apoio é muito difícil porque você ficar parado lá e enfiar qualquer coisa, com aquela correnteza e como? Não é nada fácil. Por outro lado, uma estrutura, se é metálica ou de concreto armado, mas de concreto armado, concreto protendido, cem metros de vão não é nada demais, um terço do vão, cem metros dá três metros de altura, uma viga de três metros de altura pra vencer cem metros de vão é perfeitamente razoável, coisa que já se fez porque façamos o projeto assim, primeiro uma viga só de cem metros, de novo o MUBE tem, não dá pra comparar, mas sim sob certos aspectos, setenta metros

já é um volume de matéria suficiente, o coeficiente de dilatação precisa ser violentíssimo o que exige apoio articulado, ainda bem, apoio articulado, o que que fizeram? Deste lado um apoio já em cima do apoio as formas no chão, a viga de cem metros, do outro lado em linha o outro apoio esperando, uma grua que tem vinte e cinco metros é suficiente pra pegar essa cabeça e descer a articulação e girar, uma chata esperando pega essa cabeça e leva pro outro lado simplesmente (risos). Uma cabra do outro lado pega aquela cabeça que já chegou na pedra e leva o último pedaço até o apoio, põe no apoio, manda passar o automóvel, a ponte tá pronta, não é uma maravilha? Essa ponte é linda, pra não falar da Golden Gate uma ponte pensa, uma coisa belíssima, a noite com bruma você não vê a ponte, só vê a luz dos automóveis passando, uma espécie de milagre (risos) coisa fantástica aqueles caminhos, a diluição de uma catenária

etc., etc. geometria pura, coisa que uma criança. Pra mostrar que a grande evolução que está aí, na nossa frente, está no ensino, você ensina qualquer coisa dessa qualquer criança... você pendura um barbante, você faz uma alavanca e mostra que né... física, física elementar você ensina pra criança, mostra, não é ensina, mostra.

**L** - É a questão da atenção né?

**PMR** - Porque ela já sabia, ela vê, mas não sabia que é isso, que se chama mecânica dos fluidos, imagina a criança põe um barquinho na sarjeta, não é assim? Ou empina papagaio e você vai dizer "Cala a boca! "? "B-A-BA"?

**L** - A revolução está no ensino.

**PMR** - Criança nasceu pra falar, não pode mandar a criança calar a boca nunca.

**GD** - Uma coisa que eu gosto muito assim na sua obra é a falta da evidência da fronteira entre muitas vezes o espaço público e o espaço privado. Talvez no MUBE se não fosse a cerca a gente não soubesse em que momento a gente entrou no museu em que momento a gente deixou de estar no museu...

**PMR**- Bom pra atravessar em diagonal inclusive, usar aquele caminho, as crianças entrarem lá pra brincar no jardim, foi feito pra isso.

**GD** - Mesmo nas casas particulares muitas vezes você fez isso né da casa estar suspensa do chão e o chão, as vezes o próprio asfalto da rua entra pro piloti da casa e não existe uma fronteira ali entre essas esferas público e privado e ao mesmo tempo que eu enxergo uma certa ambiguidade daquele espaço, o que que é aquele espaço? Está dentro da casa? É uma praça? Isso não só no MUBE mas em várias obras.

**PMR** - Na casa do Millan os empregados saem da cozinha, vão pela calçada pro quarto de empregados lá, se quiser.

**L** - Existe uma liberdade de percurso né, igual você falou isso “ Se quiser”, você não impõe um caminho né?

**PMR** - Não se quiser, às vezes quer porque é como se fosse a casinha dela né, dali se veste e vai pro baile, não tem que ficar passando dentro da casa onde os outros acabaram de jantar, estão conversando na sala e você atravessa. Usa a calçada, porque você sai da cozinha por uma porta de serviço que é útil, não é pra fazer discriminação é pra chegar mercadoria etc. etc. Você sai na calçada e vai até a frente da casa onde tem aquele quartinho que é no subsolo, tem uma escadinha. Aquela escadinha, você conhece a casa do Millan?

**GD** - Conheço.

**PMR** - Não ia pra cima lá, bom, agora reformaram e tem uma cozinha lá, eu estou falando da casa original, a escadinha só descia mas foi construída, aquela escadinha continuava e você via o apartamentinho do Millan porque ele pediu pra mim “Não, faz, faz porque eu chego bêbado de madrugada e não consigo entrar em casa, gostei da ideia de escadinha” (risos).

**GD** - Ao mesmo tempo em que esse discurso é tão interessante dessa relação, dessa não evidencia de onde começa o espaço privado, aonde é que começa o espaço público a gente percebe na cidade como você já falou algumas vezes uma certa degeneração assim né, ao mesmo tempo a gente vê os condomínios fechados, isolados, as comunidades fechadas, como você enxerga isso?

**PMR** - Bem, antes de qualquer coisa eu queria te dizer uma coisa, tudo que eu estou te dizendo não é sabedoria minha,

eu li isso, você lê Chomsky, filósofos, isso está no pensamento humano é preciso saber colher, não é? Então você veja, é fácil você concluir com leituras adequadas ou coisas que os outros já pensaram, não é uma invenção minha, que o conceito de espaço pressupõe público, o que é espaço é público, não existe espaço privado e se é privado não é espaço, isso se chama degenerescência da ideia da palavra, do significado da palavra, do emprego da palavra, espaço privado, porque seria a mente o espaço mais privado que você possa ter e se você não editar o que você pensa não existe, você torna público, escreve, não foi o que o poeta fez? Escreveu os poemas? Se não escrever ninguém vai saber. E antes do poema existir, cantava, jograis etc. etc. Se você não diz, não há. Você pode imaginar o que é que eu estou pensando, esse é o espaço privado, você fica louco, quem cultiva o espaço privado

de forma absoluta é o que se chama louco.

L - Por isso a gente não pode falar pra criança calar a boca né? (risos).

**PMR** - De maneira nenhuma. Não é? Ninguém pode apertar a garganta pra dizer “diga aí o que você está pensando”, isso é o torturador que faz.

**GD** - Na casa de Catanduva em alguma entrevista você falou que o cliente não queria aquela casa, você tinha proposto a casa que ele podia ficar na piscina, olhando a rua, as pessoas passando e isso me parece bem rico essa experiência da pessoa, ela está num ambiente “privado”, mas o mesmo tempo com essa coletividade pública como é lá na sede social do jôquei clube em Goiânia que eu acho uma obra magnífica, vendo as fotos eu não conseguia perceber a grandeza daquela obra e quando eu tive a oportunidade de ir lá me pareceu assim tão rica, tão interessante, que é uma obra que eu não consegui perceber ela só por fotografias mas estando lá era a mesma

coisa. Me parece interessante isso né, a pessoa está lá na piscina em cima e ao mesmo tempo ela está vendo toda a cidade acontecendo, essa relação das coisas e aí isso me parece também muito semelhante ao MUBE, essa inversão dessa construção, as atividades formais estão todas em baixo como numa reconfiguração do território e as atividades que acontecem, tanto na casa de Catanduva, a pessoa na piscina, em cima da casa, em cima da laje ou no MUBE elas estão numa atividade não formal ali da casa, ela não está nos quartos em nada disso, então acaba diluindo de certa maneira essas fronteiras, esse limite entre uma coisa e outra.

**PMR** - Mas é contraditório né, por outro lado, porque também você não pode convidar todo mundo pra vir nadar e as crianças né, tem o seu mal, se você quiser dizer “Ah então quer dizer que as

crianças vão ficar naquele calorão de Catanduva sem poder descer” (risos) porque a ideia não era que se visse ou não visse é que isso não tem importância, ali era o lugar ideal para aquela piscina...

**GD** - Mas talvez é isso, as pessoas talvez não estejam tão preparadas pra isso? Como o cliente dessa casa que não quis que fosse nessa disposição e depois você fez um outro projeto não foi isso? Pra essa casa?

**PMR**- Foi muito engraçado pra dizer “eu não tenho coragem de tomar banho no interior, fica todo mundo olhando” (risos) uma pessoa muito engraçada ele e a mulher, os dois. Eu tinha consciência de que aquilo era uma “jequice”, mas eles moravam lá, tinham fazenda lá. Ela era filha de um senador até, esqueci, o pessoal do Ademar de Barros, faz tantos anos que eu esqueço. Mas me diverti muito com eles. Eu fiz a outra casa pra eles, projetei e tudo mais convencional,

com a piscina no fundo do quintal, tudo direitinho. Eu não faria porque não gosto, acho perder tempo se quer estilo colonial essas bobagens, se bem que eu fiz uma casa de praia de tijolinho bonita mas é uma história que envolvia isso ai, o modo de fazer a casa. Você conhece a história da casa né?

**GD** - De Catanduva? Não, essa de praia? Não estou lembrando qual que é.

**PMR**- Uma casa da praia da lagoinha.

**GD** - Ah sim, a casa da lagoinha, sim.

**PMR** - O Millan tinha feito a casa com o próprio Mario Masetti que era dono do loteamento, assim, duas águas, aí alguém comprou um lote dele, do loteamento dele, um médico ilustre, que foi falar com ele que queria uma casa igual “quem que fez essa casa pra você?” e ele falou “Olha, quem fez morreu, mas eu conheço alguém” O Mario Masetti me conhecia na ocasião justamente porque o Millan que era o arquiteto dele tinha morrido, “Quem sabe ele não pode fazer?” eu fiz porque a casa que foi construída, a que o Millan fez por uma dupla, um casal, eu já contei essa história?

**GD** - Não.

**L** - Não.

**PMR** - Você conhece, não?

**L** - Não, não conheço.

**PMR** - É um casal de negros, crioulos, que moram na floresta quer dizer, na parte

que não pode ninguém morar mais só quem já estava lá dentro, tudo tombado, mata atlântica, atrás da praia, na encosta você não vê a casa é dentro do mato cada vez mais e eles continuaram lá, mas são exímios construtores, fizeram sua própria casa aí alguém chamou e são conhecidos porque fizeram a casa inteira, tira a madeira no mato da parte que é permitida, tem um tanto que pode tirar, não sei e faz as tesouras, tudo, pôr hidráulica e não sei o que você chama, não é? Mas tesouras e telhado eles fazem tudo, compram as telhas de barro que ele faz lá, aí eu fui e o Mário falou comigo, ele veio me procurar o tal médico dizendo que falou com o Dr. Mário, mas o Mário me ligou também disse “Olha, vai te procurar um cara aí”. Eu sempre avalio as coisas, eu falei “vamos ver” e logo fui atrás disso que pra mim pareceu um romance, a parte lírica da coisa é interessante, será que o casal ainda existe? Já fazia uns dez anos. Estavam lá,



toparam, fariam, aí eu desenhei uma casinha engraçada a casa.

**L-** Vou te fazer uma pergunta muito pessoal. Quando você chega assim, igual esse, passa um tempo e volta naquele lugar que você projetou e vê o espaço sendo usado pelo seu cliente que já mudou de vida, já mudou a arquitetura, o que que você sente?

**PMR** - Eu chego e vejo o meu cliente o quê?

**L** - Por exemplo, o espaço já ocupado pelo seu cliente que já botou móvel aqui, já mudou não sei o que, e as vezes já mudou a cor de uma parede, qual que é a sua sensação assim?

**PMR** - Ah bom, eu não faço muito isso, mas (risos) bem geralmente eu não gosto de nada que eles fazem (risos) só fazem besteira, mudam um relógio de parede fora do lugar, etc. etc. Fora do lugar quer dizer, se me perguntasse eu diria “Se você faz questão, mas põe ali então” mas acho isso num bom português frescura, gosto muito de ver o pessoal usar como quiser porque por outro lado eu não acho que nada disso deva ser conservado, não sou a favor de tombamento, outro dia mesmo eu fui procurado por um amigo e fiz uma carta, outro dia no sentido da palavra, não faz um mês, dois meses, estava com um problema que estão velhos os dois, o casal, os filhos saíram inclusive, tem um que mora, são três, dois meninos e uma menina. A menina mora na Austrália se não me engano, muito inteligente, adulta, ele é inglês inclusive, mas sempre viveu no Brasil, o dono da casa que eu fiz. Enfim o drama dele, ele não quer e está na lista pra ser

tombada e ele não gostaria e veio falar comigo o filho mais velho, ele mesmo acho que nem, mas eu tenho falado com ele por telefone, está bem velhinho, tem mais ou menos a minha idade. O menino veio aqui dizendo se eu podia fazer alguma coisa pra ajudar a não tombar, mas gentilmente, se eu não quisesse até podia ficar pelo menos quieto né e eu falei “Não, vou fazer” e fiz uma carta, eu fui provocado né? Não tinha pensado nisso, e achei muito interessante como ideia não a carta que eu fiz, você entender esse tipo de ideia, eu falei o seguinte e se um cara pai de uma família que lutou a vida inteira, criou os filhos, estudaram inclusive fora do brasil, um homem de formação inglesa absoluta ele veio pra cá como chefe da Price White House maior firma de seguro do mundo, inglesa, trabalhou no Brasil, escolheu um arquiteto porque ele viu uma obra e foi perguntar quem fez, foi feita uma casa, criou os filhos, piscina e tudo pra educar

aquelas crianças etc. Esse é o patrimônio que ele tem é a única coisa que ele vai deixar pra esses meninos, não vale nada se você tombar, ninguém compra uma casa tombada, eu acho que não se pode tombar esses patrimônios de família que o pai faz pros filhos. Só devia ser possível propor pra tombar edifícios públicos, edifício particular não é pra tombar a não ser com anuência total do proprietário. Escrevi essa carta. Sabe que está tendo um sucesso danado lá dentro, o advogado dele que está defendendo não tombar, disse que é uma maravilha esse documento porque não se esperava que o arquiteto, geralmente o arquiteto age pra benefício próprio pro seu nome.

Lilian- Ele quer eternizar o pensamento.

PMR- Mas e o patrimônio, pensei eu mesmo, pensei em mim que tenho cinco filhos fiz tudo aquilo e vai tombar a minha casa? Eu quero é que eles vendam e dividam o dinheiro. O que aconteceu de

fato é um detalhe de sorte né e você sabe o que aconteceu?

**GD** - Não.

**PMR** - Com a casa do Butantã.

**GD** - Na casa do Butantã mora seu filho hoje lá.

**PMR** - Sim, mas você sabe o que aconteceu enquanto propriedade?

**L** - Não, não sei.

**PMR** - Esse meu filho é o único que não estudou nada, nunca, Lito, se chama Paulo também aquela bobagem, na ocasião não sei o porquê, mas ele tem apelido de Lito. Eu quando estive no Japão pra fazer o pavilhão do Brasil entre outras coisas, gastei tudo que eu ganhei em dólar em presente pra eles, passei por Paris e comprei aqueles automoveizinhos modelos e no Japão comprei relógios pra cada um e uma máquina fotográfica com equipamento completo, uma máquina agora esqueci qual e trouxe pra eles, esse menino pegou a máquina, pra encurtar a conversa é conhecido hoje como branco e preto, chamado branco e preto Lito, um grande fotógrafo, filma, filmou vários filmes ai notáveis, já ganhou muitos prêmios com isso, porque ele faz propaganda ele viaja pra fotografar Volkswagen derrapando nas areias do etc. Ganha muito dinheiro, muito bem, tem coleção de automóvel daí pra fora, já teve várias mulheres (risos) Você pode

imaginar que um dia ele me entra aqui e diz assim há uns dois anos atrás, recente, Ah bom lá pelas tantas eu tinha saído daquela casa porque não sei o que, e já morava na casa “Vai morar lá você, quer morar? Pra mim é bom” e ele entra aqui, telefona, veio aqui e disse “sabe é o seguinte, eu quero comprar a sua casa, eu quero comprar aquela casa” e eu fiquei tão surpreso que eu olhei pra ele como eu estou imitando agora e eu falei, mas não disse nada que fosse muito vulgar entende? Eu disse, me equilibrei logo eu falei “Esse camarada” primeiro tem dinheiro eu sei, eu sabia que ele sabia o que estava dizendo. A casa já tinha sido especulada pra vender, um milhão de dólares uma coisa maluca, eu sabia que ele estava bancando, eu disse a ele o seguinte me ocorreu na hora, eu disse “Olha a casa a rigor não é minha, é de vocês, aquilo lá é de vocês seis” que a Nana já tinha nascido “Você propõe aos seus irmãos, se eles toparem você vende

pra eles, tudo que é juridicamente complicado no caso eu resolvo”. Consultei meu advogado, respondi a ele no mesmo dia que eu combinei, consultei, tudo bem, é fácil fazer, não é complicado se todo mundo está de acordo. Ele chamou os irmãos, fez a proposta e pagou cada um, um quinto pra cada um, ele era uma das partes né, e comprou a casa e eu passei a escritura e a casa é dele, é proprietário, não é bacana? E os outros ficaram muito contentes porque ninguém esperava receber um quinto daquilo que não é nenhuma fortuna, assim dividido por cinco, mas pra eles foi muito bem. Todos toparam na hora. Ele me telefonou, acho que ele levou uma semana pra conseguir juntar todos, fez um almoço (risos). A vista! Ah sim, não propôs qualquer coisa, financiamento, cash!

**GD** - E esse é o filho que não estudou?

**PMR**- Esse é o analfabeto da família (risos) é o único analfabeto, uma virtude né? Sem dúvida.

**GD**- A educação pode atrapalhar, igual você estava falando né, a questão do bê-á-bá

**PMR**- Já viajou o mundo inteiro pra fazer propaganda, pessoal inventa, ele foi numa cidade na Rússia naquele túnel sem gravidade pra fazer um troço de música, como é que passa isso que passa antes da música?

**GD** - Um clipe.

**PMR** - Um clipe! Aparece o compositor fora da gravidade, a gente foi lá. Imagina quanto ganha.

**GD** - E já vi você falando muito dessa casa, da liberdade que a casa propiciava pros meninos quando moravam lá de poder andar pela casa. Você acha que arquitetura educa?

**PMR** - E muito. Com certeza educa. Aqui tem uma menina que formou-se arquiteta, formada na FAU, estudiosa, que eu não sei se você conhece a Catherine Otome.

**GD** - Não.

**PMR** - Catê, conhecida como Catê. Já morou nos Estados Unidos uns tempos, casou com um americano, depois voltou pro Brasil, está aí, é estudiosa de arquitetura, crítica, no entanto não exerce a profissão, bem conhecida. Ela morava na casa que fica atrás da minha casa. Minha casa é de esquina assim, a casa que fica aqui, primeira casa vizinha nessa rua. Bem eu acordava pra tomar café da manhã pra vir trabalhar e estava na mesa tomando café ela e as três irmãs todo dia, viviam lá em casa, que é outra coisa imagina, aquilo lá pra ela era uma espécie de playground. Primeiro a porta não tinha tranca, tinha, mas nunca se fechou, então elas entravam, saiam, como se fosse uma extensão da chácara dos

bandeirantes e não sei o que, não tem grade a casa, funciona aquilo.

**L** - E ela está assim até hoje? A casa está sem grade até hoje?

**PMR** - Está. Esse menino, esse Lito respeita as coisas.

**GD** - Então ao mesmo tempo em que ele não teve essa educação formal ele teve a educação dessas coisas que você falou que explicam pra um menino sobre física que é soltar uma pipa, de como um pião funciona, da liberdade espacial da casa, todas essas coisas com certeza influenciaram todos eles né?

**PMR** - Eu acho que sim. Ver as águas da chuva que caem naqueles tanques, a casa é uma leitura de quê/como, não é?

**GD** - Até um dia desses eu vi uma entrevista, que você foi no programa do Pedro Bial e aí você falando sua filha que

um tempo ela pegou e foi morar dentro do banheiro.

**PMR** - A Joana morou no banheiro, interditou o banheiro, os irmãos deixaram, todo mundo, meses, a mãe foi devagarzinho fazendo-a mudar de ideia, mas ela dormia lá de pegar no colo e levar pra cama. Ocupou um daqueles boxezinhos, ocupação pura, por iniciativa própria imagina. E a ideia de casa que ela fez lá dentro, ela cobriu, nesses cubículos tem um bidê e uma privadinha, ela cobriu assim os dois com um tapetinho que tinha lá, ficou uma espécie de sofázão, botou uma estante de livros, tinha uma coleção tesouros da juventude que eu tinha desde a minha juventude e levei pra casa, é uma estantezinha que põe os dezoito volumes, ela pegou a estantezinha com os dezoito volumes, quer dizer, precisa ter livro pra ser uma casinha e um abajur, essa era a casa dela e dormia lá porque tinha um travesseirinho naquele

tapete que fazia assim, ela dormia no meio, sentava aqui, não sei se tinha um radinho de pilha, ouvia música.

**L**- Tinha o que ela precisava né?

**PMR** - E fechava a porta, de noite fechava a porta.

**GD** - Paulo muito obrigada pela conversa, acho que as perguntas que a gente tinha eram...

**PMR** - Você perguntou nada, perguntou?

**GD** - Perguntei algumas coisas. Na verdade, algumas provocações assim pra você falar.

**PMR** - Sei.

**GD** - Mas eu acho que eram essas as perguntas.

**PMR**- Mas a minha sensação, isso eu queria te dizer, a consciência mais que sensação é que nada disso eu que inventei, não é que eu sou um gênio, arquitetura é isso, nós somos arquitetos, é uma condição humana, é da natureza humana, arte, ser artista, todo arte nosso tem uma dimensão artística, intuição etc. não tem inspiração, isso é uma ideia idiota, inspiração, intuição é outra coisa, você convoca um saber que estava guardado no inconsciente porque você prestou atenção na ocasião certa.

**GD** - E aí transforma aquilo em alguma coisa?

**PMR** - Não, você usa, você convoca na urgência de fazer, na angústia de ter que fazer alguma coisa, esse ter que fazer eu não estou pensando em nada que te obriga a não ser sua própria consciência. Você quer fazer.

**L** - Mas o papel em branco ele primeiro é uma angústia mesmo. O papel em branco a primeira sensação que a gente tem é essa angústia né, de falar assim “ Eu tenho que produzir alguma coisa aqui” Até o risco sair...

**PMR** - Eu nunca penso assim.

**L** - Não?

**PMR** - É uma imagem se você quiser, mas não tem papel em branco. Você usa o papel pra tomar nota de uma coisa que não quer esquecer daquele raciocínio “ah já sei! ” e tomo uma nota daquele pequeno, mas não é que ali você faz o projeto.

**L** - Ele nasce primeiro, não é?

**PMR**- É só na mente. Não sou dessa, eu sei que tem gente que cultiva essa ideia do papel em branco.

**L** - Do risco né?



**PMR** - Não, não sai nada. Quando sai é porque já pensei antes. Não é acidental o desenhar, não é ali que faz, é que você tendo um raciocínio claro você consegue anotar em dois traços uma ideia básica, um projeto, “Ah vou fazer assim” faço um arco que não chega no chão pra entrar luz aqui e aqui etc.

**GD** - E você tem feito, trabalhado em algum projeto agora?

**PMR** - Estou fazendo um projeto muito interessante pra companhia siderúrgica nacional que não tem nada que ver com isso, ela é só mentora, num terreno associado ao jôquei clube, uma coisa que era do jôquei clube anexo as colchoeiras lá em baixo, muito interessante. Fiz um projeto que não deu certo, mas foi levado até o que se chama um anteprojetivo com especulação sobre estrutura, mas eles lá mudaram de ideia, na Austrália que chegou até quinze dias atrás, quer dizer, uma coisa recentíssima, mas não vai continuar, o pessoal veio aqui e eu disse que não iria topa porque lá eu não vou pra viagem e eles disseram “não tem importância”, eu mandei a Marta Moreira, ela foi, estava dando tudo certo mas lá houve um tropeço qualquer, não vai sair, encerrou nessa fase. Estou desenvolvendo uma coisa muito interessante que eu não sabia, o Sesc convida, não está obrigado no contrato, lá pelas tantas todos arquitetos que

trabalham pra eles a desenhar também parte do mobiliário se quiser ou todo mobiliário, de qualquer modo tem que dispor o mobiliário como os projetos deles são todos de programa muito claro auditório, não sei o que, centro de artes, você tem que dizer onde ficam os balcões essas coisas, as cadeiras enfim. Mas ele compra ou você especifica ou se quiser pode desenhar, pra isso eles estabeleceram o que eu não sabia, mesmo durante o projeto eu não fiquei sabendo, só acontece há um ano da inauguração que eles abrem esse jogo, eu não sabia, poderia saber mas não sabia. Eles fizeram a seguinte questão, resolveram juridicamente a seguinte questão, eles financiam os protótipos até aprovarem eventualmente e eles tem o direito pra fabricarem pra si mesmos quantas vezes quiserem porém, reservam a você os direitos autorais pra você negociar fazendo por fora, não com eles, com quem mais quiser pra vender pra

quem quiser, menos pra eles, eles ficam sempre com o direito.

**L** - De fazer a peça.

**PMR**- Então, como nós fizemos uns protótipos muito interessantes pra esse Sesc nós estamos desenvolvendo com o cara mesmo que fez pro Sesc mas ele é autônomo, tem uma oficina, alguns protótipos pra melhorar outros inclusive, são prolongamentos das coisas que fizemos pro Sesc e que está dando muito certo, umas coisas muito interessantes que eu inventei com aço flexível.

**GD** - Eu estive lá no Sesc, muito legal, a mesa com três pés, tudo muito bonito. O Sesc é muito bonito né, aquele pavimento do restaurante eu achei muito legal com o espelho d'água e você vendo a cidade e tudo aberto.

**PMR** - As cadeiras que podem pôr assim ou assim, faz conversadeiras né, é engraçado.

**GD** - E as crianças pulando naquele espelho d'água.

**PMR** - É porque qualquer estofado, qualquer tecido estraga muito, não faz muito sentido porque os homens têm calça comprida, as mulheres usam mini saia. Eu achei melhor ter coragem e fazer de chapa metálica porque tem pinturas capazes de enfrentar a questão térmica e não é desagradável e é muito melhor pra higiene, pra tudo e dura a vida inteira é desagradável o tecido.

**GD** - Uma coisa que eu não tinha pensado assim, mas jôquei clube, eu lembro que você colocou as piscinas em cima, a casa de Catanduva e também o Sesc que é em cima de um prédio naquela altura, então talvez a piscina que era um uso mais privativo, mais fechado, as vezes você colocou um uso que a pessoa está na piscina vendo a cidade toda por cima mesmo.

**PMR** - Não, mas ali é porque é o teto que toma sol, é o que todo grã-fino faz, compra o último andar e faz, não é pra ver toda cidade, vê porque vê, mas é pra tomar sol, é o famoso teto jardim que já vem da Babilônia, não é novidade, é ou não é? É uma coisa óbvia, só que era só pra rico, agora é pra comerciante, achei engraçado colocar isso como desafio no coração de São Paulo, porque não é uma piscininha, ela tem vinte e cinco por vinte e cinco, é uma grande piscina, inclusive numa faixa de vinte e cinco por dez você pode fazer exercícios de treino olímpico é uma bela piscina inesperada pros comerciantes, comerciantes do Sesc e com a mesma estrutura porque não pode colocar esse peso enorme na estrutura antiga, é um estrutura nova dentro da outra que com isso resolve também com a escavação embaixo faz o teatro basicamente a piscina e o prolongamento daquele vazio de quatorze por quatorze de alguns andares em loja, em laje contínua

e não só fica um espaço muito mais generoso inclusive com o miolo de quatorze por quatorze sem pilar mas como com o andar cima como sobreloja com pé-direito duplo então resolve o prédio inteiro, a piscina, o teatro e essa circunstância de variação do andar tipo de um prédio enjoado. Depois a rampa, o anexo com todo serviço lá, esvazia tudo aqui etc. etc. É um projeto digamos engenhoso quanto a ideia de transformação no uso que é fundamental em qualquer cidade, não podemos demolir tudo, você ocupa de um modo diferente.

**GD** - E o próprio percurso que você faz da rampa por mais que seja dentro de um prédio é quase que um percurso urbano assim que você vai andando e vai vendo as atividades acontecendo.

**PMR** - É o tamanho da Rua Augusta e depois subir de volta, a inclinação é a mesma dos quarteirões mais, pra

ninguém botar defeito, quem não gostar toma elevador.

**GD** - Então a gente poderia dizer que uma coisa que você faz nas suas obras sempre é transformar o edifício numa parte da cidade, uma coisa urbana mesmo?

**PMR** - Não, é usar o hábito da cidade pra enfrentar as idiosincrasias que querem se pôr cada vez mais, dentro do edifício ele fica impossível.

Eu posso falar com a Marta, aqui não tem cerimonia heim? Não foi ela que ligou aí?

- É mas ela está falando uma coisa com a Eliane.

**PMR** - Não é que eu estou com um negócio ligado que é nessas cadeiras, o cara que está fabricando os protótipos fica em Santa Barbara do Oeste, nós temos que ir lá agora que está ficando pronto o protótipo, por isso que eu estou ligado.

**L** - E elas são em que material?

**PMR** - São chapas, só que não é, é como eu já contei, mas não é uma daquelas do Sesc, é uma nova, acho que vai ser legal.

**GD** - E você sempre gostou de desenhar mobiliário? Tem aquela cadeira do clube atleticano.

**PMR** - Não, nunca mais fiz outra, nunca mais tinha feito. Não acho muita graça porque cadeira, inventei essa depois achei que... fizeram a variante giratória você viu?

**GD** - Não, a giratória não. Ah ta. Pensei que você estava falando dessa do Sesc.

**PMR** - Já viu né?

**GD** - Sim, sim. É muito engenhosa essa cadeira né, um único tubo que dá a volta, que veste essa camisa.

**PMR** - E flexível né, porque o pessoal fazia o tubo rígido, uma bobagem, esse aço flexível é muito bom, essa mola espiral que fazem, o aço é produzido pra fabricar a espiral de várias bitolas ai o engenheiro sugere, você faz o primeiro teste com uma certa bitola e faz a cadeira com um ponto de solda, na zona neutra lá atrás, já compra as barras cortadas no comprimento exato, não custa nada, eu fiz essa cadeira pra vender por duzentos reais, essa base pode custar trinta reais cada uma e a capa de couro você mede quanto que custa o jeans que os bolivianos fazem ai por cinquenta centavos cada calça né, costuram, mas o tecido de lona, eu queria uma cadeira pra vender pro público, pro povo por trezentos reais, quatrocentos reais, vender por dois mil euros sei lá, é bom eu estou ganhando royalty, mas é uma sacanagem, o desenho não devia ser permitido você tirar a patente, é patrimônio público, você aprendeu com a cidade, com a vida como

é que depois é você? É um saber nosso, tudo que você faz devia ser de domínio público, mas eis o sistema capitalista, tudo bem.

**GD**- Tem uma frase que eu li a pouco tempo que fala que na arquitetura, simplicidade é diferente de ser simplório, que simplicidade na arquitetura pode ser sinônimo de complexidade, não é porque tem uma aparência simples que é uma coisa simplória.

**PMR** - Às vezes é muito mais difícil fazer o simples do que o rebuscado.

**GD** - E na sua obra a gente sempre vê isso, por exemplo o próprio MUBE né, depois que a gente olha lá ele é muito simples, pode até parecer óbvio aquilo dali mas tem uma grande complexidade tudo aquilo, aquele pensamento pra chegar naquele, parece pelo menos quando a gente percebe o prédio, a gente

percebe aquele lugar, uma carga muito grande de conteúdo nele.

**PMR** - É, não quero parecer histriônico nem nada, mas está na hora de fazer molecagem, e o que que você faz na Bahia pra comer um camarão? Bota um vatapá, nós estamos aqui pra complicar as coisas, parecer simples mas é... enfim, nada é fácil.

**GD**- Acho que é isso.

**PMR** - Divirta-se com a sua tese.

**GD** - Quando ficar pronta vou te mandar.

**PMR** - Manda.

**GD** - logo fica pronto, mais dois meses, se tudo der certo está pronta a tese.

**PMR** - Vai dar certo tudo.

**GD** - Vou te mandar, hoje eu passei a manhã no MUBE novamente, fotografando.

**PMR** - Com essa luz deve estar muito bonito.

**GD** - Paulo, muito obrigado.

**PMR** - Eu tive um grande prazer em recebê-los.

**GD** - O prazer foi nosso.

**PMR**- A conversa foi ótima.







## Lista de Figuras

Figura 1 – pintura Magritte	27	Figura 18 – foto MuBE	92	Figura 34 – foto casa Masetti	128
Figura 2 – maquete MuBe	32	Figura 19 – foto MuBE	96	Figura 35 – foto Cais das Artes	128
Figura 3 – foto MuBE	46	Figura 20 – foto MuBE	100	Figura 36 – croqui c. de Catanduva	129
Figura 4 – foto MuBE	50	Figura 21 – foto MuBE	104	Figura 37 – fotomontagem MuBE	132
Figura 5 – foto MuBE	54	Figura 22 – foto MuBE	106	Figura 38 – fotomontagem MuBE	132
Figura 6 – foto MuBE	54	Figura 23 – foto MuBE	106	Figura 39 – fotomontagem MuBE	138
Figura 7 – foto MuBE	58	Figura 24 – foto MuBE	106	Figura 40 – fotomontagem MuBE	148
Figura 8 – foto MuBE	62	Figura 25 – foto MuBE	106	Figura 41 – fotomontagem MuBE	152
Figura 9 – foto MuBE	66	Figura 26 – foto MuBE	106	Figura 42 – fotomontagem MuBE	152
Figura 10 – foto MuBE	72	Figura 27 – foto MuBE	108	Figura 43 – foto fau usp	154
Figura 11 – foto MuBE	76	Figura 28 – foto MuBE	110	Figura 44 – foto fau usp	154
Figura 12 – foto MuBE	80	Figura 29 – foto MuBE	112	Figura 45 – fotomontagem MuBE	158
Figura 13 – foto MuBE	84	Figura 30 – foto MuBE	114	Figura 46 – fotomontagem MuBE	164
Figura 14 – foto MuBE	84	Figura 31 – foto MuBE	116	Figura 47 – croqui MuBE	174
Figura 15 – foto MuBE	88	Figura 32 – foto MuBE	118	Figura 48 – croqui MuBE	178
Figura 16 – foto MuBE	88	Figura 33 – foto casa Gerassi	128	Figura 49 – croqui MuBE	182
Figura 17 – foto MuBE	88				

Figura 50 – croqui MuBE	184	Figura 66 – croqui MuBE	234
Figura 51 – croqui MuBE	188	Figura 67 – croqui MuBE	238
Figura 52 – croqui MuBE	192	Figura 68 – croqui MuBE	238
Figura 53 – croqui MuBE	194	Figura 69 – croqui MuBE	244
Figura 54 – croqui MuBE	198	Figura 70 – croqui MuBE	250
Figura 55 – croqui MuBE	202	Figura 71 – croqui MuBE	254
Figura 56 – croqui MuBE	206	Figura 72 – croqui MuBE	254
Figura 57 – croqui MuBE	212	Figura 73 – Foto Gabriel e Paulo	261
Figura 58 – croqui MuBE	214		
Figura 59 – Idées Claires Magritte	215		
Figura 60 – croqui MuBE	218		
Figura 61 – croqui MuBE	224		
Figura 62 – croqui MuBE	228		
Figura 63 – croqui MuBE	234		
Figura 64 – croqui MuBE	234		
Figura 65 – croqui MuBE	234		



## Referências bibliográficas

ABRAHÃO, S. L. Espaço Público: do urbano ao político. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

ARANTES, Otília. O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Edusp, Flávio Villaça - Espaço Intra-Urbano no Brasil, 1993.

ARENDT, Hannah. A condição humana. Tradução: Roberto Raposo. 12ª ed, Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2014.

ARENDT, Hannah. Homens em tempos sombrios. Tradução: Denise Bottman 1986.

BAUMAN, Zygmunt. Confiança e medo da cidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2009.

BORRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "Monumentalidade e cotidiano: a função pública da Arquitetura", in MDC Revista

de Arquitetura e Urbanismo, ano I n.3. Março 2006. Belo Horizonte, Brasília: 2006.

BUCCI, Angelo. São Paulo, razões de arquitetura: da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010.

CACCIARI, Massimo. A Cidade. São Paulo: GG BR Gustavo Gili, 2010.

COSTA, Lúcio. Lucio Costa, Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

GHIRARDO, Diane. A Arquitetura da Fraude. In: NESBITT, Kate (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KAMITA, Joao Masao. Vilanova Artigas. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

MARGOTTO, Luciano. Lições da arquitetura: leituras a partir de poéticas.

Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2016.

MARIA GARCIA, José. La Ciudad es de todos: Paulo Mendes da Rocha. Barcelona, Fundación Cajá de arquitectos, 2011.

MENDES DA ROCHA, Paulo. Entrevista concedida à Gabriel Daher, São Paulo, 4 jul.2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação].

MENDES DA ROCHA, Paulo. Maquetes de papel. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MENDES DA ROCHA, Paulo; VILLAC, Maria Isabel. Paulo Mendes da Rocha com Maria Isabel Villac: América, cidade e natureza. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

MENDES DA ROCHA, Paulo. Encontros – Paulo Mendes da Rocha.

MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. Tradução: Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Josep M. Arquitetura e crítica na América Latina. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2014.

MONTANER, Josep Maria; VILLAC, Maria Isabel; MENDES DA ROCHA, Paulo. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

NORBERG-SCHULZ, Christian.

O fenômeno do lugar. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

PALLAMIN, V. M. e LUDEMANN, M. Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

PENTEADO, Fábio. Fábio Penteado. Ensaio de arquitetura. São Paulo,

Empresa das Artes, 1998, escrito original de 1972.

PIANO, Renzo. A responsabilidade do arquiteto: conversas com Renzo Cassiogli. São Paulo, BEI comunicação, 2011.

PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. Fotografias: Leonardo Finotti. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. 2ª ed, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

SERT, José L. "Centro para la vida de la comunidade", in el Córaxon da la Ciudad. Barcelona: Editorial Científico – Medica, 1955 p.3 a 16.

SCHULZ, S. H. Estéticas Urbanas: Da Pólis Grega À Metrópole Contemporânea. Grupo Gen, São Paulo, 2000.

SOLÀ-MORALES, Manuel. Espaços públicos e espaços coletivos. In: HUET,

Bernard et al. Os centros das metrópoles: reflexões e propostas para a cidade democrática do século XXI. São Paulo: Terceiro Nome, 2001.

TELLES, Sophia da Silva.

"Museu Brasileiro da Escultura". AU- Arquitetura e Urbanismo. Editora Pini, São Paulo, outubro/novembro 1990.

TENORIO, Gabriela. Ao desocupado em cima da ponte: Brasília, arquitetura e vida pública. 2012. 391p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

VILLAC, Maria Isabel; ROCHA, Paulo Mendes da. América, natureza e cidade. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

VILLAÇA, F. Espaço intra-urbano no Brasil. São Paulo: STUDIO NOBEL, 2001.