

**Gregório Ramos Rosenbusch**

**Fazer saber  
o discurso da técnica em Paulo Mendes da Rocha**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Ana Luiza Nobre

Rio de Janeiro,  
Maio de 2021

**Gregório Ramos Rosenbusch**

**Fazer saber  
o discurso da técnica em Paulo Mendes da Rocha**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em Arquitetura pelo Programa de  
Pós-graduação em Arquitetura, do Departamento de  
Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

**Prof<sup>a</sup>. Ana Luiza Nobre**

Orientadora

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

**Prof. João Masao Kamita**

Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Angelo Bucci**

Departamento de Projetos – FAU-USP

Rio de Janeiro, 28 de abril de 2021

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização prévia da universidade, do autor e da orientadora.

### **Gregório Ramos Rosenbusch**

Graduou-se em Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2014, com intercâmbio acadêmico *Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo* da Universidade de Buenos Aires, em 2009. Desde 2014 é responsável por um escritório de arquitetura dedicado a projeto e direção de obra.

#### Ficha Catalográfica

Rosenbusch, Gregório Ramos

Fazer saber o discurso da técnica em Paulo Mendes da Rocha / Gregório Ramos Rosenbusch ; orientadora: Ana Luiza Nobre. – 2021.

88 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2021.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Paulo Mendes da Rocha. 3. Cadeira paulistano. 4. Discurso. 5. Técnica. I. Nobre, Ana Luiza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Para Paulo Mendes da Rocha.

*in memoriam*

## Agradecimentos

À minha orientadora, professora Ana Luiza Nobre, pela presença permanente, sempre rigorosa e inspiradora.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, indispensáveis à realização da pesquisa.

Aos Professores Angelo Bucci e João Masao Kamita, pelo cuidadoso exame do trabalho e relevantes contribuições.

Aos demais professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio, em especial à Renata Dias.

Aos meus amigos arquitetos e arquitetas, com quem tenho oportunidade de dividir inquietações teóricas em ambiente de muito afeto.

A todos os meus amigos e amigas, por um apoio indireto, o fato de estarem sempre por perto.

Aos meus pais, Ilka e Ricardo, por tudo, mas, nesse caso, especialmente por terem me oferecido sempre todas as condições e o apoio necessários para a minha formação escolar e acadêmica.

À minha irmã, Maria Laura, arquiteta e pesquisadora, mais jovem que eu e sempre um passo à frente, um exemplo.

Ao meu amor, Olívia, por me acompanhar em cada linha de texto lido e de texto escrito.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Rosenbusch, Gregório Ramos; Nobre, Ana Luiza (Orientadora). **Fazer saber: o discurso da técnica em Paulo Mendes da Rocha**. Rio de Janeiro, 2021. 88p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa tem por objetivo investigar o discurso da técnica do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (Vitória, 1928). Primeiramente, mobilizam-se alguns depoimentos seus da década de 2010, nestes a frase que dispara a pesquisa é a afirmação de que o objetivo maior da arquitetura é "exibir o êxito da técnica". Esta sentença suscita a análise do primeiro projeto do arquiteto, a cadeira Paulistano (1956). No discurso de Mendes da Rocha acerca da cadeira, por sua vez, revelam-se condições de produção num contexto em acentuado processo de industrialização: a São Paulo da segunda metade da década de 1950. Em meio a estas transformações, em paralelo à construção de Brasília, a realização da Paulistano articula, de um lado, a produção da indústria moderna e, de outro lado, o labor do artífice numa modesta oficina. De tal modo, observamos no discurso de projeto da Paulistano a passagem da escala privada do mobiliário para a escala da metrópole. Esta passagem realiza-se efetivamente na carreira do arquiteto com a construção de seu primeiro edifício, o Ginásio do Paulistano (1958), sobre o qual também nos detemos, ao mesmo tempo em que levantamos questões sobre autoridade, autonomia, originalidade e o próprio conceito de técnica, com o apoio de autores como Richard Sennett, Martin Heidegger e Michel Foucault. Com este recorte procuramos interrogar o sentido assumido pela técnica no discurso de Mendes da Rocha, que em "exibir" e "êxito" aponta para uma condição de visibilidade não somente da técnica, mas da necessidade humana a convocá-la e, em última instância, da própria humanidade.

## Palavras-chave

Paulo Mendes da Rocha; cadeira Paulistano; discurso, técnica.

## Abstract

Rosenbusch, Gregório Ramos; Nobre, Ana Luiza (Advisor). **Inform: the discourse of technique in Paulo Mendes da Rocha.** Rio de Janeiro, 2021. 88p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research aims to investigate the discourse of technique of the architect Paulo Mendes da Rocha (Vitória, 1928). Firstly, some of his statements from the 2010s are mobilized, in which the phrase that triggers the research is the statement that the main goal of architecture is to "exhibit the success of technique". This sentence leads to the analysis of the architect's first project, the Paulistano chair (1956). Mendes da Rocha's discourse on the chair, in turn, reveals the conditions of production in a context undergoing a marked process of industrialization: the São Paulo of the second half of the 1950s. In the midst of these transformations, in parallel with the construction of Brasília, the production of the Paulistano articulates, on the one hand, the production of modern industry and, on the other, the work of the craftsman in a modest workshop. In this way, we observe in Paulistano's design discourse the passage from the private scale of furniture to the scale of the metropolis. This passage effectively takes place in the architect's career with the construction of his first building, the Paulistano Gymnasium (1958), on which we also detain ourselves, while raising questions about authority, autonomy, originality, and the very concept of technique, with the support of authors such as Richard Sennett, Martin Heidegger, and Michel Foucault. With this cut we seek to question the meaning assumed by technique in Mendes da Rocha's discourse, which in "exhibiting" and "success" points to a condition of visibility not only of technique, but of the human need to summon it and, ultimately, of humanity itself.

## Keywords

Paulo Mendes da Rocha; Paulistano chair; discourse, technique.

## Sumário

1. Introdução	8
2. exibir o êxito da técnica	
2.1 tornar visível	13
2.2 duas Venezas	14
2.3 um alarido lá fora	16
2.4 a técnica como desencobrimento	19
3. a cadeira e o Ginásio Paulistano	
3.1 condições de aparecimento	21
3.2 um discurso em torno da cadeira Paulistano	26
3.3 cadeiras <i>cantilever</i> : demanda de uma época	30
3.4 uma mola no dispositivo de Otis	34
3.5 arte/cidade-III: a cidade é um moinho	37
3.6 Brasília e a possibilidade de um amortecimento	41
3.7 o vínculo isostático como um modo de fazer ver	50
4. urbe-oficina	
4.1 oficina medieval, estúdio renascentista e oficina moderna: autoridade, autonomia/originalidade e a máquina enquanto dilema	55
4.2 um projeto de futuro e o fracasso à espreita: a técnica como guarida da possibilidade do êxito	60
4.3 o triunfo do <i>homo faber</i> e o declínio do homem orador	63
4.4 a técnica moderna e um nefasto jogo de espelhos	65
4.5 um jogo de oposições	67
4.6 pensar <i>no</i> mundo, contra uma "separação absurda"	73
5. Considerações finais	77
6. Referências Bibliográficas	82

## Lista de figuras

Figura 1: Palácios sobre palafitas.	17
Figura 2: A cadeira Paulistano.	33
Figura 3: Mart Stam: Primeira cadeira <i>cantilever</i> moderna, 1926.	37
Figura 4: Mies van der Rohe: Cadeira elástica <i>cantilever</i> , 1927.	37
Figura 5: Marcel Breuer: Cadeira elástica <i>cantilever</i> , 1929.	37
Figura 6: Alvar Aalto: Cadeira <i>cantilever</i> em madeira, 1937.	37
Figura-7: Lina Bo Bardi: Cadeira Tripé, 1948.	37
Figura 8: Paulo Mendes da Rocha: Cadeira Paulistano, 1956.	37
Figura 9: Iconografia da segurança de elevadores de passageiros.	39
Figura 10: Área de intervenção Arte/Cidade-III.	43
Figuras 11 e 12: Instalação do arquiteto no Arte/Cidade-III.	43
Figura 13 e 14: Moradias nos arredores de Brasília, Marcel Gautherot, 1957; e Palácio do Catetinho, Oscar Niemeyer, Brasília, 1956.	50
Figura 15: Altar primeira missa em Brasília, Oscar Niemeyer, 1957.	50
Figura 16: Pavilhão de Volta Redonda, Sergio Bernardes, 1954.	51
Figura 17: O Pavilhão do Sergio se presta a uma cadeira.	51
Figura 18 e 19: Processo de projeto da casa do Chame-Chame, Lina Bo Bardi, 1958.	52

Figura 20: Maquete do projeto para sede social do Clube Atlético Paulistano, Gregori Warchavchik.	56
Figura 21: Fotografia do embasamento, esplanada e marquise do Ginásio Paulistano.	56
Figura 22 e 23: Plantas do Ginásio Paulistano.	57
Figura 24: Vista interior do Ginásio Paulistano.	57
Figura 25: Trecho do corte do Ginásio Paulistano.	57
Figura 26: Vínculo isostático na estrutura do Ginásio Paulistano.	57
Figura 27: Vínculo isostático na estrutura do MAM-RJ.	57
Figura 28: Paulo e Angelim.	58
Figura 29: Mesa de trabalho do arquiteto.	74
Figura 30, 31 e 32: Desenhos do arquiteto.	75

*A cidade era aquilo que os homens elevavam,  
com a razão e com a técnica, acima do solo.*

Giulio Carlo Argan,  
*História da arte como história da cidade*

# 1

## Introdução

A presente pesquisa, acerca do discurso da técnica em Mendes da Rocha, tem como inquietação inicial uma sentença reiteradamente proferida pelo arquiteto, segundo a qual o objetivo maior da arquitetura é "exibir o êxito da técnica". A afirmação encontra-se em inúmeros discursos do arquiteto, aparecendo em falas e contextos diversos, e faz aqui a passagem de inquietação para objeto de investigação, ao ser extraída de um depoimento<sup>1</sup> de Mendes da Rocha acerca daquele que é o seu primeiro projeto realizado, a cadeira Paulistano (1956). Nesse contexto, junto a "exibir o êxito da técnica" assoma um conjunto de problemas inscritos no processo de projeto e produção do primeiro protótipo da Paulistano. Dentre os problemas, o arquiteto aborda a interlocução entre uma técnica considerada "de ponta", referindo-se assim ao uso de barra de aço dobrada na constituição da estrutura da Paulistano, e o que seria "a outra ponta", referindo-se então a um trabalho indígena artesanal na fatura de um assento em fibra de tucum<sup>2</sup>. A esse respeito nos interessa, primeiramente, o surgimento de um par – 'a ponta e a outra ponta' – e o tensionamento que entre as "pontas" se produz. O campo de tensões formado, ao que parece, consiste em pré-condição para o estabelecimento de um diálogo. Um diálogo, por sua vez, não no sentido de introduzir no objeto relações de *posição* (a ponta da técnica) e *contraposição* (a outra ponta) – ou ao revés –, mas enquanto forma de assegurar visibilidade a cada uma das posições. Nesse sentido, a relação dialógica entre a ponta e a outra ponta *faz aparecer* ou contribui para o aparecimento de cada uma das pontas. Para exibir o êxito da técnica seria então preciso tornar visíveis as pontas, fazê-las aparecer, e a relação dialógica entre as duas contribuiria nesse sentido.

O mesmo fio que traz consigo a frase "exibir o êxito da técnica" e a cadeira Paulistano, traz, em seguida, o Ginásio Paulistano (1958). Nos

---

<sup>1</sup> Depoimento proferido na gravação do filme *Tudo é projeto* (2017), dirigido por Joana Mendes da Rocha. Neste, o arquiteto relata episódios em torno do projeto e produção do primeiro protótipo da cadeira Paulistano, assim como produz reflexões a respeito, culminando, a nosso ver, na declaração destacada na presente pesquisa.

<sup>2</sup> Escola da Cidade, 2014.

concentramos assim nos primeiros quatro anos de carreira do arquiteto, período em que desenvolve alguns projetos mas efetivamente concretiza estes dois<sup>3</sup>. As razões para a cadeira e o ginásio configurarem aqui um par de objetos de análise não reside apenas na proximidade cronológica, mas na percepção de que ambos projetos guardam entre si algumas afinidades. A primeira delas refere-se ao cliente institucional, o Clube Atlético Paulistano, a cuja sede social se endereça a cadeira, e a integrar as instalações do clube, o ginásio. A segunda característica diz respeito aos projetos em si, ambos constituídos a partir da articulação de dois elementos. A cadeira reúne um elemento estrutural, uma única barra dobrada de aço, e um assento dependurado que se idealizou em fibra de tucum e finalmente se realizou em lona. O ginásio, por sua vez, constitui-se de uma estrutura em concreto armado que define o andar térreo, a esplanada e a marquise, e uma estrutura dependurada em aço, a recobrir a quadra e as arquibancadas. Observamos nesta segunda afinidade entre os projetos da cadeira e do ginásio, a articulação de dois elementos marcadamente distintos entre si, entre outros aspectos, pelo modo de condução das cargas derivadas dos esforços da estrutura. De um lado elementos nos quais as cargas são conduzidas predominantemente por tração (o assento da cadeira e a estrutura da cobertura do ginásio), de outro lado elementos que conduzem cargas por compressão e tração (a estrutura em aço na cadeira e a estrutura em concreto no ginásio).

Esta segunda afinidade, por sua vez, se desdobra numa terceira e refere-se à condição dependurada do assento e da cobertura. Na cadeira, esta condição implica num assento que com a flexibilidade da estrutura em aço, confere movimento ao conjunto e ao uso uma experiência de envolvimento com o espaço. Na cobertura do ginásio, por sua vez, o movimento se apresenta como possibilidade que não deve realizar-se, pois configuraria provavelmente a ruína da estrutura. Em todo caso, a abertura na estrutura a essa possibilidade de ruína a

---

<sup>3</sup> Na compilação de obras de Paulo Mendes da Rocha, organizada por Catherine Otondo, Dulcineia do Carmo e Daniele Pisani, entre os anos de 1955 – o primeiro ano de formado como arquiteto egresso do Mackenzie (1954) – e 1958, ano em que vence o concurso do Ginásio do Paulistano, constam 13 projetos, e 4 realizações. Dentre as realizações, a primeira é a cadeira Paulistano, em 1956 e a seguir o leiaute do pronto-socorro e do bar do Clube Atlético Paulistano, do mesmo ano. No ano de 1958 consta, além do concurso do ginásio, a Casa Fábio Monteiro de Barros. Como não sabemos precisamente os meses de realização, assumimos que um não antecede o outro. Com relação ao leiaute do pronto-socorro e do bar, de 1956, este trabalho, segundo Pisani, consta na lista mas não tem confirmação de sua realização. [PISANI, 2013, p. 377].

torna potencialmente, ou melhor, *visivelmente* vulnerável. A concomitância entre uma aparente vulnerabilidade da estrutura e sua resistência, implicariam na percepção de uma audácia estrutural. Audaz, por exemplo, se ignoramos a estabilidade sísmica de que em São Paulo e no Brasil desfrutamos. Desfruta-se (exibe-se) enfim, na cobertura do ginásio, uma condição da mecânica do solo sobre o qual se assenta o sítio urbano da capital paulista. Exibe-se no Ginásio Paulistano, na estrutura dependurada do elemento de cobertura, aquela que se eleva ao céu, uma condição fundacional do edifício. Estabelece-se, nesse sentido, ainda que em um edifício nem tanto marcado pela verticalidade da massa construída, uma acentuada tensão no eixo vertical.

Mas se de um lado vimos algumas afinidades nos projetos da cadeira e do ginásio há, de outro lado, passagens entre um e outro projeto que, por sua vez, abrem horizontes de investigação à presente pesquisa. A primeira passagem a ser destacada diz respeito a mudanças de escala e de âmbito, de uma peça de mobiliário a um edifício de certo porte, bem como do âmbito doméstico ao público<sup>4</sup>. A segunda passagem concerne ao contexto de produção e realização de um e outro projeto, de uma pequena oficina de serralheria na qual se produz a primeira cadeira Paulistana para o canteiro de obras do ginásio. Cabe destacar que se de um lado a cadeira, prototipada em oficina, tem a sua produção endereçada à indústria e à serialidade, o canteiro do ginásio, por outro lado, ainda é a esta altura da carreira do arquiteto o lugar da produção da singularidade. Em outras palavras, o canteiro do ginásio não constitui de maneira evidente o ensaio de um sistema que apresentaria alternativas para sua posterior reprodução. Esta questão aparece mais adiante em obras como as casas do Butantã (1964) e, de maneira mais contundente, na casa Gerassi (1989). De tal modo, na passagem da oficina, de onde se vislumbra a serialidade da produção industrial, para o canteiro do Ginásio, onde a produção se orienta para a singularidade, apresentam-se tensões em jogo nestes primeiros anos da obra de Mendes da Rocha.

Isso nos levou a estudar a oficina e suas relações com a urbe. A motivação para tanto deriva, primeiramente, do relato do arquiteto acerca do projeto e a

---

<sup>4</sup> Apesar da cadeira ter sido originalmente encomendada para a sede social do Clube Atlético Paulistano, posteriormente esta será fabricada em série e comercializada em diversos países do mundo, encontrando lugar, em geral, no âmbito doméstico do lar.

produção do protótipo da cadeira, no qual a oficina de serralheria<sup>5</sup> é o lugar em que se dão as ações principais na constituição da cadeira Paulistano. Em segundo lugar, procuramos investigar as relações entre a urbe e a oficina por conta da ideia de que a oficina, nesse caso, constitui instância inscrita em sistemas abrangentes. Isto ocorre pois a produção do protótipo em oficina é endereçada à produção industrial, assim como à comercialização e distribuição desta peça de mobiliário. Porém, ao mesmo tempo que a produção na oficina tende, nesse caso, a encontrar rebatimento em circuitos abrangentes e que tendem a abarcar a totalidade da urbe moderna, a oficina, por sua vez, simularia a urbe em 'escala de laboratório'. A oficina enquanto meio de produção recebe insumos, institui relações de trabalho, relações comerciais, produz em pequena escala; a urbe, por sua vez, amplia e sistematiza aqueles processos ensaiados na oficina. De tal modo, assim como a oficina constituiria um modelo em miniatura da urbe, a urbe constituiria um modelo em escala ampliada da oficina. A urbe, enfim, poderia ser entendida como um meio de produção.

Essas reflexões nos levam a buscar apoio no sociólogo Richard Sennett, cujo estudo acerca da oficina, desde a Idade Média, passando pelo Renascimento e até a primeira Revolução Industrial, envolve questões em torno de temas como autoridade e autonomia. A questão central trata do âmbito predominantemente doméstico das oficinas medievais, e da vigência de regimes de autoridade nestas estruturas produtivas. À autoridade contrapõe-se então a autonomia, e o estúdio do artista renascentista surgiria como uma consequência das tensões no interior da oficina, na passagem da Idade Média para o Renascimento. Na contraposição entre autoridade e autonomia, a condição de produção no estúdio do artista seria autônoma *em relação* à produção na oficina, em relação, portanto, ao que esta forma de produzir (do artista) deixa para trás (a oficina). A essa altura a técnica ressurge, com o apoio de leituras de Hannah Arendt e Martin Heidegger, como um problema a se compreender em sua essência. Esta reflexão, que se orienta no sentido da *technè*, de alguma maneira revela-se produtiva na análise do discurso

---

<sup>5</sup> Veremos no capítulo-2 que em depoimento Mendes da Rocha faz referência à oficina de serralheria de Angelin, onde desenvolve o primeiro protótipo da cadeira Paulistano. Neste processo o arquiteto parece participar ativamente, envolvendo-se na compra e transporte de materiais, na produção de moldes, no teste de carga. Desde um primeiro momento nos gerou interesse este aparente entusiasmo com o trabalho em oficina, tal qual percebemos em sua fala apesar de passadas mais de seis décadas.

da técnica em Mendes da Rocha e encontra respaldo numa outra declaração do arquiteto, na qual rejeita a "separação absurda" entre arte e técnica<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> PIÑON, 2002, p. 15.

## 2

### exibir o êxito

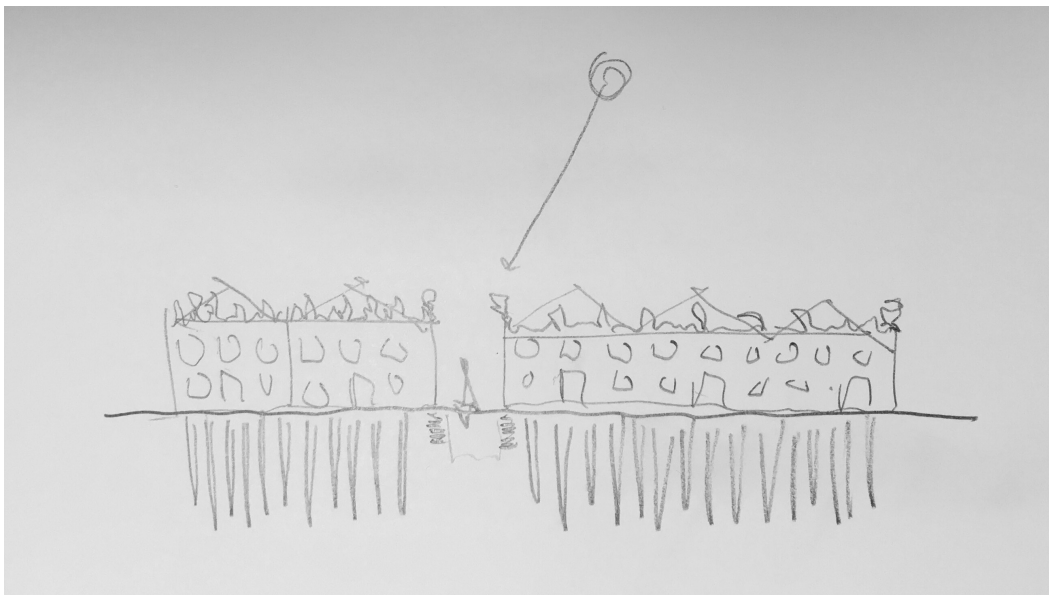


Figura-1: Palácios sobre palafitas em Veneza.  
Fonte: Croquis do autor.

#### 2.1 tornar visível

Paulo Mendes da Rocha afirma reiteradamente que "o objetivo maior da arquitetura é exibir o êxito da técnica"<sup>7</sup>. Para além da expressividade que a semelhança fônica entre 'exibir' e 'êxito' confere à afirmação, esta parece nos dirigir a uma aproximação entre os sentidos de *exibir* e *êxito*. Vejamos

---

<sup>7</sup> Encontramos a mesma afirmação em reiterados depoimentos do arquiteto na década de 2010, dentre os quais um no âmbito do curso de pós-graduação Geografia, Cidade e Arquitetura, da Escola da Cidade (publicado no Youtube em novembro de 2015, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AE9-AshxcQk>), e outro registrado no filme *Tudo é projeto*, de 2017 [TUDO... 2017].

isoladamente os sentidos de cada uma destas palavras. Exibir é tornar algo *visível* ou, de maneira mais abrangente, é tornar algo perceptível a outrem. Êxito, por sua vez, é o *modo satisfatório* com que se atende a uma necessidade, com que se cumpre um objetivo. Em "exibir o êxito da técnica", a técnica, que para o geógrafo Milton Santos consiste em "conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza a sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço"<sup>8</sup>, parece então reunir dois modos. Um modo de atender às necessidades humanas (com que êxito), e um modo de exhibir, fazer aparecer o êxito. Entretanto, estes dois modos se aproximam na medida em que ambos dizem respeito a uma condição de visibilidade. Se isto é evidente em 'exibir', o êxito, por sua vez, não é o preenchimento de uma falta que configura a necessidade, mas o *satisfatório* preenchimento desta falta. A satisfação conjura, assim nos parece, as condições que tornam visível este processo. 'Exibir o êxito' é, nesse contexto, uma reiterada exibição, pois indica exhibir aquilo que já exhibe-se, o êxito. As duas instâncias de aparecimento que se sucedem na frase de Mendes da Rocha desvelariam então, com a exibição do êxito, aquilo a anteceder o êxito, a necessidade humana, ou ainda a origem da necessidade humana, a própria humanidade. Nesse sentido, caberia à arquitetura iluminar a técnica, trazê-la à luz, a um lugar de visibilidade. Fazendo aparecer, para além da técnica, a necessidade humana e antes, a própria humanidade.

## 2.2 duas Venezas

Ao receber o Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2016, Mendes da Rocha declara que este é "o mais erótico prêmio de arquitetura que possa existir, porque Veneza é o exemplo supremo da cidade feita por vontades e desejos humanos"<sup>9</sup>. O interesse do arquiteto em relação ao prêmio<sup>10</sup> parece

---

<sup>8</sup> SANTOS, 2006.

<sup>9</sup> RETROSPECTIVA... 2016

assentar na perspectiva de uma correspondência entre o prêmio e Veneza. Um prêmio oferecido *por* Veneza, a fazer circular um discurso que na fala do arquiteto ressurgiu: de uma cidade a operar a transferência de desejos humanos por abrigo, em chão firme sobre as águas. Mas intriga a eroticidade atribuída ao Leão de Ouro. Na etimologia da palavra 'erótico', esta deriva do grego *erotikós* e refere-se a Eros, o deus que personifica o amor na mitologia grega<sup>11</sup>. Belo e irresistível, Eros é na *Teogonia*<sup>12</sup> de Hesíodo o filho de Caos – aquele que arrebatou-nos à beira da loucura. Mas também é unificador, *conduz* do caos ao cosmos, como se conduzisse do desamparo das águas a Veneza. Esta passagem corresponderia então, de certo modo, a um amor à técnica e à humanidade, como no aforismo hipocrático segundo o qual "onde há amor à humanidade, há amor à técnica"<sup>13</sup>.

Em estratégica posição geográfica no mapa das rotas que, durante séculos, intermediaram as relações entre civilizações orientais e ocidentais, erige-se Veneza sobre as águas, dispensando a *terraferma* a poucas centenas de metros no continente. A cidade se apresenta, mesmo nos dias atuais, como um surpreendente feito técnico. O conjunto arquitetônico em pedra e alvenaria assenta sobre um chão construído em altura rasante em relação ao espelho d'água, um chão suspenso por estacas de madeira encravadas no leito pantanoso da lagoa. Deparamo-nos então com a ideia de duas Venezas: as *razões* ou o conjunto de condições que tornam a cidade 'necessária', e o *estado real*<sup>14</sup>, a cidade propriamente dita. Para o conjunto de razões ou necessidades humanas que tornaram imprescindível a construção da capital do Vêneto há, como consequência, a mobilização da técnica enquanto conjunto de meios instrumentais e sociais a operar a condução de recursos materiais e humanos. Como se a técnica conduzisse, sob os desígnios de Eros, o desamparo das águas a Veneza; do caos ao cosmos. Mas enquanto estado real, a cidade divide-se ao menos em duas: a dos palácios e a das palafitas (Figura-1). A cidade dos palácios, visível, exibe-se 'nítida' entre incontáveis, seculares narrativas, como uma miríade de fantasias. E a

<sup>10</sup> Daniele Pisani afirma que, acompanhando o arquiteto em Veneza para a entrega do prêmio, surpreendeu-se com o entusiasmo do mesmo, apesar das inúmeras homenagens até então recebidas, dentre elas o Prêmio Pritzker em 2006.

<sup>11</sup> BRANDÃO, 1987, p. 209.

<sup>12</sup>

<sup>13</sup> ARTIGAS, 2004. P. 110.

<sup>14</sup> tradução da literal da expressão em inglês *real estate*, que significa uma propriedade imóvel, pedaço de terra e as construções incorporadas nele.

cidade das palafitas, submersa, parece refundar continuamente o real, como um surpreendente êxito da técnica. Assim a Veneza submersa, nebulosa, parece despertar em Mendes da Rocha um sempre renovado interesse. Impossível pisar seu chão com indiferença.

### 2.3 um alarido lá fora

Em outro depoimento, de 2014, Mendes da Rocha discorre a respeito de uma proposta não realizada, desta vez para a Bienal de Veneza de 2012, sob a curadoria de David Chipperfield e o tema *Common Ground*. Segundo conta, o arquiteto é convocado pela comissão organizadora a elaborar uma reflexão sobre o tema, que resume na afirmação segundo a qual "*common ground* é também o universo das ideias" e conclui: "não há nada mais comum a todos nós, do que a consciência que temos, no momento presente, sobre [...] nossa condição no planeta"<sup>15</sup>. A partir dessa consigna, sua proposta instava a que se "fizesse saber"<sup>16</sup>, a grupos teatrais ao redor do mundo, que a Bienal abria convocatória para a representação teatral de textos consagrados, de tal maneira a que se revisitasse nova e reiteradamente, pelo teatro, "*discursos permanentes*"<sup>17</sup>. Afinal, "nunca é a mesma coisa quando se repete"<sup>18</sup>, afirma. O arquiteto ressalta ainda que o objetivo da proposta não é convidar grupos teatrais a Veneza, mas realizar uma coordenação mundializada desses eventos.

Sendo assim, supomos que no contexto da proposta à Bienal, para Mendes da Rocha a instituição da *repetição* institui a possibilidade de *fazer aparecer*, trazer à luz, um discurso renovado a partir de um comentário. Isso nos aproxima da ideia de discursos fundamentais em Michel Foucault. Para o filósofo francês, há em toda sociedade, "narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem

---

<sup>15</sup> Escola da Cidade, 2014.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

variar"<sup>19</sup> manifestando-se em discursos "que estão na origem de certo número de novos atos de fala"<sup>20</sup>. Ainda segundo o autor, não há um desnivelamento absoluto e fixado, que contrapõe, de um lado, aqueles *discursos fundamentais*, e, de outro lado, "a massa daqueles (discursos) que repetem, glosam e comentam"<sup>21</sup>. Por sua vez, o desaparecimento desse desnivelamento ocorre segundo um jogo, "de um comentário que não será outra coisa senão a reaparição, palavra por palavra, daquilo que ele comenta"<sup>22</sup>. Ou seja, jogo conjura a possibilidade de dizer algo além do texto mesmo, com a condição de que este, de alguma maneira, seja realizado.

De certo modo, esse é o sentido da proposta de Mendes da Rocha para a Bienal. Um dos textos sugeridos pelo arquiteto aos grupos teatrais é *Galileu Galilei*, de Bertold Brecht, de 1938. Segue em resumo a descrição do arquiteto de uma cena da peça: Galileu encontra-se preso pela Inquisição, condenado à fogueira por afirmar que a Terra gira em torno do sol. Trancafiado num cubículo, recebe apenas duas pessoas em sua cela: uma velha ama, que todos os dias lhe leva comida e bebida; e um garoto (Andrea Sarti), tido por tolo<sup>23</sup>, a quem confia o envio de bilhetes e recados endereçados a Kepler<sup>24</sup>. Até que se dá o episódio que interessa a Mendes da Rocha: Sarti chega num determinado dia à cela de Galileu, quando então "ouve-se um alarido lá fora". Diante desse fato, Galileu pergunta o que se passa na rua. O garoto retruca: "você não sabe? É carnaval e há uma dança nova [...] estão todos dançando e gritando, bêbados, porque a Terra gira em torno do sol". Então Galileu, surpreso, pergunta, "mas isso já está lá fora, na boca do povo?", e "o tolo, que não é tolo", responde, "ninguém discute mais isso, *dança-se* isso." E aqui o arquiteto enfatiza, com o aumento da intensidade da voz, a afirmação "dança-se isso". O corpo, do indivíduo e da sociedade, já sabem.

<sup>19</sup> FOUCAULT, 2014, p. 21.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid., p. 22.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Segundo a narrativa de Mendes da Rocha, permitia-se a visita de Andrea Sarti, um dos mais próximos discípulos de Galileu, pois acreditava-se que o rapaz era "tolo" e, assim, não trazia riscos ao encarceramento do cientista florentino.

<sup>24</sup> Johannes Kepler (1571-1630), astrônomo e matemático alemão, formulou as três leis fundamentais da mecânica celeste, denominadas as leis de Kepler, e é responsável por desenvolver uma versão melhorada do telescópio, ajudando assim a legitimar as descobertas de Galileu Galilei. PMR, em sua narrativa sobre a peça de Brecht, afirma que um dos maiores prazeres de Galileu na prisão era corresponder-se com Kepler. Apesar de não desenvolver a afirmação, notamos aí um interesse pela circulação do discurso científico, por correspondências, na Europa do século XVII.

Segundo a narrativa do arquiteto, a cena de Brecht apresenta, em trama ficcional e desde uma circunstância episódica e particular, um momento de inflexão no discurso acerca do sistema cosmológico, a passagem do geocentrismo ao heliocentrismo. Essa transição não se dá em curto intervalo de tempo e nem somente pela intervenção de Galileu. O astrônomo decerto oferece uma importante contribuição a um debate científico e uma luta política seculares, sob constante e decisiva ação da Igreja, que por sua vez opera no sentido da detenção e controle da produção do discurso científico. Podemos então dizer que a contribuição de Galileu consiste em intervir no discurso cosmológico vigente. Ou seja, a intervenção na ordem desse discurso caracterizaria-se, nos termos colocados por Foucault, como um *comentário*. Assim supomos pois a intervenção de Galileu, a partir da observação, experimentação e uso da matemática, parece querer encontrar no discurso cosmológico um modo de "dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*"<sup>25</sup>.

O uso do telescópio permite a Galileu observar manchas solares, identificar crateras e montanhas na superfície lunar. Torna-se então visível, a seus olhos instrumentados, a não correspondência entre a teoria aristotélica, que pressupunha a idealização dos corpos celestes constituídos exclusivamente de éter, e a verdade. A não correspondência entre uma teoria acerca de um objeto e aquilo que nele é visível, implica, por sua vez, um aspecto que gostaríamos de pontuar. Uma relação entre a visualidade e verdade. A verdade como aquilo que é visível. O astrônomo, na medida em que vê a verdade nas lentes do telescópio, produz um comentário acerca do discurso cosmológico vigente, pois é capaz de *fazer aparecer* nesse discurso um texto primeiro, fundamental, sua verdade.

O interesse de Mendes da Rocha pelo episódio de embate entre Galileu e a Igreja residiria, portanto, fundamentalmente no papel da técnica na passagem do geocentrismo para o heliocentrismo. Uma técnica que *faz aparecer* a verdade. O corpo social, representado pela multidão nos arredores da cela de Galileu, dança a verdade pois esta, nas palavras de Mendes da Rocha, "não mais se discute". É *evidente*, no sentido da origem da palavra 'evidência', que deriva do latim *evidentia* e presume clareza, visibilidade.

---

<sup>25</sup> FOUCAULT, 2014, p. 24.

## 2.4

### a técnica como desencobrimento

Para Martin Heidegger, "a essência da técnica não é, de forma alguma, nada de técnico"<sup>26</sup>. Como consequência de uma determinação instrumental e antropológica há, segundo o autor, a ideia corrente da técnica como meio e atividade humana<sup>27</sup>, pois assim ela se mostra diante dos nossos olhos, como evidência, mas sem nos revelar, contudo, a sua essência. Para tanto, o filósofo alemão propõe perguntas: o que é o instrumental em si mesmo e a que pertence meio e fim? Define, então, *meio* como aquilo "pelo que se faz e obtém alguma coisa"<sup>28</sup> e *causa*, como consequência de um efeito, e conclui: "onde se perseguem fins, aplicam-se meios, onde reina a instrumentalidade, (...) impera a causalidade"<sup>29</sup>. O autor expande o problema da causalidade, retomando categorias da filosofia clássica, dentre elas as quatro causas definidas como: i) *causa materialis*, ii) *causa formalis*; iii) *causa finalis*; e, iv) *causa efficiens*. A causa *materialis* trata da materialidade constituinte de um objeto; a causa *formalis* diz respeito à forma na qual se insere o objeto; a causa *finalis* refere-se à finalidade deste objeto; e, por fim, a causa *efficiens* trata do artífice. Heidegger questiona a uniformidade e coerência guardadas na abordagem clássica das quatro causas, e alerta quanto à necessidade de se considerar a possibilidade da causalidade ser "obscura justamente em sua essência"<sup>30</sup>. A importância desse problema reside, para ele, no fato da causalidade manter, à sombra, a essência da instrumentalidade e, por sua vez, a essência da determinação da técnica como meio e atividade humana. No sentido de enfrentar o problema, o filósofo introduz a ideia de *produção*, como âmbito onde as quatro causas participam<sup>31</sup>. Uma produção que conduz "do encobrimento para o desencobrimento", e encontra sentido quando "alguma coisa encoberta chega ao desencobrir-se". Sendo que este *chegar*,

---

<sup>26</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 11

<sup>27</sup> Ibid., p.12.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid., p. 13.

<sup>30</sup> Ibid., p. 13.

<sup>31</sup> Ibid., p. 16.

equivalente a um desencobrimento, é entendido como verdade, ou o "correto de uma representação"<sup>32</sup>.

Ou seja, para o filósofo alemão o fundamental nesse processo não é o fazer, a lida com a matéria na feitura do objeto, mas o desencobrimento em si, onde se cumpre uma produção. Nesse sentido, a "técnica é uma forma de desencobrimento" e a essência da técnica moderna, e de toda técnica anterior, é o desencobrimento<sup>33</sup>. Mas a técnica moderna não se reduz à ação e sua essência é a *composição (Gestell)*<sup>34</sup>. Segundo esse princípio, a utilização, por exemplo, das ciências exatas da natureza na técnica moderna, revela sua essência compositiva. Assim se desfaz, segundo o autor, o engano que consiste em reduzir a técnica moderna à aplicação das ciências naturais, dado que a composição é "o modo em que o real se descobre como disponibilidade"<sup>35</sup>.

Se retomamos a ideia de *exibição do êxito da técnica*, segundo a sentença de Mendes da Rocha, observamos em suas palavras certa redundância entre exibição e técnica. Isto decorreria em razão da técnica, enquanto desencobrimento, consistir ela mesma em exibição, em modo de tornar visível, disponível. E a redundância, nesse caso, pode ser reveladora no sentido de indicar uma compreensão da técnica como um *chegar ao desencobrimento*, ou seja, à verdade. Uma verdade visível, tornada evidente pela técnica.

---

<sup>32</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 18

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid., p. 23

<sup>35</sup> Ibid.

### 3 a cadeira e o ginásio Paulistano

#### 3.1 condições de aparecimento

O ano de formatura de Paulo Mendes da Rocha na Fau-Mackenzie<sup>36</sup>, em São Paulo, coincide com o ano do suicídio do Presidente da República, após intensa crise política. Encerra-se aí (1954) um ciclo de mais de duas décadas de protagonismo de Getúlio Vargas no poder, à frente do país num dos períodos mais conturbados do século XX, com a ascensão do nazi-fascismo na Europa, a Segunda Guerra Mundial, a participação do Brasil no conflito mundializado, e os horrores perpetrados na chamada 'solução final'. Tanto a guerra quanto o genocídio do povo judeu na Europa, entre as décadas de 1930 e 1940, se realizaram com vultuosos recursos materiais, financeiros e humanos, planejamento e instrumentalidade altamente técnicos, culminando com a explosão das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki (1945).

No âmbito cultural, apesar da introdução da arquitetura moderna no Brasil na década de 1920, predomina na primeira Era Vargas (1930-1945) a produção de uma arquitetura eclética, a praticar uma mescla de estilos históricos, como o neoclássico, o neomedieval e o neogótico<sup>37</sup>. Nesse contexto, a ação cultural e os projetos de Oscar Niemeyer (1907-2012), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Lucio Costa (1902-1998), dentre outros, firmaram a arquitetura moderna no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Figura como ícone máximo desse período o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (1937-1943), no Rio de Janeiro, com uma arquitetura claramente fundamentada nas ideias difundidas por Le

---

<sup>36</sup> PISANI, 2013.

<sup>37</sup> NOBRE, 2010. p. 39.

Corbusier (1887-1965), que atua como consultor do projeto<sup>38</sup>. Segundo Nobre, a produção arquitetônica que emerge na década de 1950 no Brasil já indica uma vontade de superação das premissas de Le Corbusier, com a introdução de questões mais sintonizadas à vertente germânica da arte moderna, "fundamentalmente com a pesquisa metodológica estabelecida na Bauhaus (1919-1933) [...] particularmente interessada na dinâmica da produção industrial"<sup>39</sup>. Essas questões encontram afinidade com o contexto brasileiro da década de 1950, com a forte aceleração do ritmo de industrialização<sup>40</sup>.

Cabe destacar a crítica proferida pelo arquiteto suíço Max Bill (1908-1994), no ambiente da Fau-Usp em 1953, ano anterior à formatura de Mendes da Rocha. Dirigida à arquitetura moderna brasileira de matriz corbusieriana e de renome internacional, em especial a Oscar Niemeyer, a crítica de Bill preserva, no entanto, a obra de Reidy, citando nominalmente o conjunto residencial do Pedregulho (1948), como uma obra "plenamente bem-sucedida tanto do ponto de vista social quanto da arquitetura e urbanismo"<sup>41</sup>. Está dado o tom da crítica, que se posiciona em defesa da arquitetura enquanto *arte social* e acusa, em certa produção moderna brasileira, a presença de um "espírito acadêmico modernizado"<sup>42</sup>. A palavra 'acadêmico' ressoa com um estampido no salão da Fau na rua Maranhão, no centro da capital paulista. O arquiteto suíço procura fundamentar seu discurso afirmando que haveria um uso *acrítico*, por parte dessa produção, de quatro "elementos" da arquitetura moderna – o pilotis, a forma livre, a cortina de vidro e o *brise-soleil* – que se reproduziam, nessa arquitetura, como "meras fórmulas, aplicadas sem reflexão ou razão"<sup>43</sup>.

Membro fundador da chamada Escola de Ulm<sup>44</sup> (1952), Max Bill somava esforços à empreitada que ansiava por "redefinir a prática arquitetônica com vistas

<sup>38</sup> NOBRE, 2010. p. 39.

<sup>39</sup> Ibid., p. 40.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> BILL, 2003, p. 160.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Conhecida como Escola Superior da Forma e baseada na cidade de Ulm (Alemanha), constituiu-se como um empreendimento privado de caráter interdisciplinar, reunindo arquitetos, designers, cineastas, pintores, músicos, cientistas, tinha por objetivo formar profissionais com sólida base artística e técnica, para atuarem na concepção de objetos produzidos em escala industrial. Seu modelo retoma experiências anteriores do *arts and crafts* e do *art déco*, estabelecendo relações entre arte e ofícios, arte e indústria, arte e vida cotidiana. Após 1958, um período de "positivismo

a buscar, a um só tempo, uma concordância com os processos produtivos da indústria e uma inscrição social de maior eficácia e alcance"<sup>45</sup>. Nessa perspectiva, e no contexto brasileiro, a serialidade, própria à linha de produção industrial, deixaria, ao longo da década de 1950, de ser uma "ameaça ao mito da originalidade radicado na esfera da arte"<sup>46</sup>, buscando a superação do histórico impasse entre indústria e arquitetura no país. Segundo Nobre, acompanha o florescimento dessa vertente no Brasil "um ambiente cultural marcado pela emergência da arte concreta, pela estruturação do meio do desenho industrial e pela construção de Brasília"<sup>47</sup>.

A essa altura, o arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985), encontra-se fortemente engajado no contexto profissional e do ensino da arquitetura em São Paulo e, em certa medida, antecipa questões colocadas pela crítica de Max Bill. Sua crítica no entanto diz respeito a uma espécie de impasse, no sentido do efetivo cumprimento do papel social da arquitetura moderna no Brasil e no mundo. No artigo *Os caminhos da arquitetura moderna*, de 1952, Artigas empreende uma análise distinta à de Bill, significativamente mais radical, que tem como objeto crítico a arquitetura moderna no mundo. Desde uma perspectiva de alinhamento à revolução soviética e ao Partido Comunista Brasileiro, expressa-se expondo claramente o contexto geopolítico internacional, de recrudescimento da Guerra Fria. Em sua avaliação, a arquitetura moderna no cenário internacional divide-se, naquele momento histórico, fundamentalmente em duas correntes. A primeira, denominada "organicismo", é liderada pelo norte-americano Frank Lloyd Wright (1867-1959) e seguida por Alvar Aalto (1898-1976) e outros arquitetos nórdicos; a segunda, segundo Artigas, é a vertente "maquinista", liderada por Le Corbusier<sup>48</sup>. Enquanto em Wright os edifícios possuem "as cores dos materiais de que são feitos", produzindo, na relação com a paisagem "um entrelaçamento com

---

científico", nas palavras de Herbert Lindinger (1933), se propaga em Ulm, gerando fortes resistências a esse formato. Entre 1962 e 1967 procura-se restabelecer na escola, sob a direção de Aicher e Maldonado, o equilíbrio entre teoria e prática, ciência e design, mas problemas financeiros e a reverberação do movimento de 1968 na forma de críticas ao modelo da escola, culminam no encerramento de suas atividades em dezembro de 1968. [HOCHSCHULE, 2021].

<sup>45</sup> NOBRE, 2010. p. 40.

<sup>46</sup> BILL, 2003, p. 160.

<sup>47</sup> NOBRE, 2010. p. 40.

<sup>48</sup> ARTIGAS, 2004. p. 36.

os arredores"<sup>49</sup>; por sua vez, em Le Corbusier, os materiais utilizados são, essencialmente, "a expressão da indústria moderna", e a relação com a natureza é "controlada segundo uma ordem preestabelecida"<sup>50</sup>. Artigas reconhece, em sua análise, haver entre Wright e Le Corbusier inúmeras variantes e destaca, no trabalho de Walter Gropius (1883-1969), a *forma* como "consequência imediata, quase mecânica do *destino* do objeto"<sup>51</sup>. Entretanto, apesar das diferenças reconhecidas por Artigas entre as duas vertentes – organicista e maquinista – e ainda as diversas variantes da arquitetura moderna, o arquiteto afirma que todas elas alinham-se, ideologicamente, ao pensamento burguês, constituindo-se como "arma da classe dominante", orientada "de opressores contra oprimidos"<sup>52</sup>.

Desse modo, a linha de corte político e ideológico traçada por Artigas indica um enfrentamento tanto à arquitetura moderna brasileira dominante na década de 1940, de ascendência corbusieriana, e que logrou grande projeção internacional; quanto à escolha que o próprio arquiteto faz, até meados da mesma década, por uma produção inspirada no organicismo de Wright. Nesse contexto, de uma reflexão crítica e autocrítica, se apresenta uma espécie de impasse, na pergunta: que caminho a arquitetura moderna deveria seguir? Artigas renega, como resposta, aquela alternativa que consiste em esperar por "uma nova sociedade"<sup>53</sup> e seguir a carreira profissional à margem dos profundos problemas sociais do país. Igualmente recusa, como segunda alternativa, a ideia de abandonar a atividade profissional de arquiteto, deixando assim de agir de maneira "hostil ao povo"<sup>54</sup>, dedicando-se, enfim, exclusivamente à luta revolucionária. O que Artigas defende para o impasse apresentado, é "uma atitude crítica em face da realidade"<sup>55</sup>. Nesse sentido, Artigas constata e reproduz em seu discurso a necessidade dos arquitetos atuarem criticamente em face da *realidade*, abrangendo assim um âmbito muito mais amplo que o estritamente disciplinar. Ou seja, deveria-se evitar, desdobrando-se aqui a recomendação de Artigas, o *academicismo em tudo*.

---

<sup>49</sup> ARTIGAS, 2004. p. 35.

<sup>50</sup> Ibid. p. 36.

<sup>51</sup> ARTIGAS, 2004. p. 36.

<sup>52</sup> Ibid., p. 37.

<sup>53</sup> Ibid. p. 49.

<sup>54</sup> Artigas, 2004. p. 49.

<sup>55</sup> Ibid. p. 50.

Enquanto suas críticas são colocadas, Mendes da Rocha realiza seus estudos na Fau-Mackenzie, dando início à sua carreira na segunda metade da década marcada, no Brasil, pela construção de Brasília (1957-1960). São anos de relativa estabilidade política, otimismo e altos índices de crescimento econômico<sup>56</sup>. O Programa de Metas, empreendido pelo governo de Juscelino Kubitschek, contempla 31 objetivos, com projetos e investimentos em setores de energia, transporte, alimentação, indústrias de base, educação e, finalmente, a denominada "meta-síntese", a construção de Brasília<sup>57</sup>.

A política econômica nacional-desenvolvimentista de JK procurava articular o Estado, as empresas privadas nacionais e o capital estrangeiro para a promoção do desenvolvimento nacional, com ênfase na industrialização. E sob esse aspecto, é um prenúncio dos rumos a serem adotados, na economia, pelos militares após o golpe de 1964<sup>58</sup>. Desse modo a década de 1950 – aqui apenas delineada em alguns de seus contornos – é tensionada, no Brasil, pelo entusiasmo com grandes esperanças de progresso, e o assombro diante de profundas contradições. Este contexto constituiria, ao menos em parte, as condições em que começa a se constituir o discurso de Mendes da Rocha. Neste discurso, a técnica ocuparia um lugar central, cumprindo exigências de ordem política e, em última instância, civilizatórias. Nesse sentido, o rechaço, em depoimentos recentes do arquiteto, à natureza selvagem, na forma da máxima "a natureza é um trambolho"<sup>59</sup>, manifestaria, de forma controversa, um discurso que articula a ideia de que a técnica, enquanto auto-envolvimento entre humanos e natureza, cumpra, na realização da vida no planeta, um papel civilizatório. Como se o sentimento de desilusão com a mecanização e o papel da técnica moderna, despertado pelo cenário de destruição e horror provocado pela Segunda Guerra Mundial, *aparecesse*, no discurso de Mendes da Rocha, na forma de uma reiterada convicção de que o amor à técnica é amor à humanidade, nos termos do aforismo hipocrático.

---

<sup>56</sup> FAUSTO, p. 422.

<sup>57</sup> FAUSTO, p. 425.

<sup>58</sup> Ibid. p. 427.

<sup>59</sup> título de entrevista

### 3.2

#### um discurso em torno da cadeira Paulistano

Em depoimento para o filme *Tudo é projeto* (Rocha, 2017), o arquiteto Paulo Mendes da Rocha rememora o processo de concepção e produção da cadeira Paulistano. Introduz o depoimento com o episódio em que recebe a notícia<sup>60</sup> da recente entrada em produção e oferta, na cidade de São Paulo, do "famoso aço mola", pela Aços Villares<sup>61</sup>. A partir dessa notícia surge, segundo conta, a ideia de desenhar uma cadeira "em torno de uma barra só", constituindo um suporte que, por sua vez, seria vestido com uma capa em rede de tucum. O arquiteto estabelece assim um campo de tensões com o procedimento de aproximação, no desenho da cadeira, entre um elemento estrutural em barra de aço mola, apresentado pelo arquiteto como "a ponta da técnica do que hoje (1956) no Brasil se consegue fazer"; e um modo de fazer local, uma capa em fibra de tucum, palmeira abundante na Mata Atlântica, cuja fibra utiliza-se na feitura de redes de dormir.

De um lado, portanto, haveria o produto de uma técnica industrial, que se quer universal e opera no seio do que Lewis Mumford chama de *civilização técnica* – estágio civilizatório no qual a técnica desempenha papel dominante, não somente pelo seu alto grau de mecanização e organização, mas pela incorporação dessas funções em cada aspecto da vida em sociedade<sup>62</sup>. Do outro lado, a manifestação de uma cultura local, com a utilização da fibra de tucum de modo manual, mas também pela condição tensionada do assento, pendurado, e no próprio balanço da cadeira, qualidades que remetem-nos à rede de dormir, de

---

<sup>60</sup> no depoimento de Mendes da Rocha, o arquiteto conta ter recebido a notícia da parte de seu amigo, engenheiro Rubem Tibiriçá.

<sup>61</sup> A Pirie, Villares e Companhia Ltda., dos engenheiros britânicos Frederich James Pirie e A. M. Lowsby, associados ao engenheiro brasileiro Carlos Dumont Villares, opera no mercado de elevadores em São Paulo desde o início da década de 1920. Em 1944 o grupo fundou a Aços Villares, para a comercialização de barras, chapas e peças fundidas de aço. Em 1945 é trasladada a novas instalações em São Caetano do Sul, ampliando a sua capacidade instalada e produção de aços especiais.

<sup>62</sup> MUMFORD, 1992. p. 22.

origem indígena e "popularíssima na população paulista"<sup>63</sup>, como lembra o historiador Câmara Cascudo.

A tensão entre esses dois campos, o de uma civilização técnica (moderna, industrial) e o de uma cultura local, aparece no discurso de Mendes da Rocha sobre a cadeira através da ideia de *a ponta* e a *outra ponta*, quando afirma: "se isso (o aço mola) é *a ponta da técnica* do que hoje no Brasil se consegue fazer, a *outra ponta* seria o tecido feito pelos índios"<sup>64</sup>. O que nos permite recuperar a ideia de comentário, no sentido proposto por Foucault acerca do discurso permanente da civilização técnica. No caso de Mendes da Rocha, o comentário operaria o deslocamento de um signo possível à essa civilização – o aço mola – justapondo-o a um possível signo para uma cultura antitética à civilização técnica – o trabalho artesanal em tucum. Assim, o modo de comentar se daria por meio do enfrentamento entre os signos, através de sua justaposição. Enquanto reunião de signos contraditórios – uma estrutura em aço e um assento dependurado – a Paulistano constituiria a possibilidade de um signo pôr em relevo o outro, isto é, de que cada signo seja visto em contraposição ao outro. Como se a cadeira fosse uma janela que se abre ao mesmo tempo à civilização técnica e a uma cultura local.

Na cadeira, ambos os campos abarcados com a ideia de *ponta* e *outra ponta* operam, nos parece, no sentido de engendrar o que Gilbert Simondon chama de *objeto técnico*, enquanto mediador entre natureza e humanos<sup>65</sup>. Segundo o filósofo e tecnólogo francês, a oposição entre cultura e técnica, entre o humano e a máquina, é falsa. Há, em sua concepção, um desequilíbrio na cultura no que diz respeito ao reconhecimento de determinados objetos. Se de um lado objetos estéticos possuem "direitos de cidadania no mundo dos significados", para Simondon os objetos técnicos, em particular, são repelidos. Resta, nesse contexto, àqueles que reconhecem o significado dos objetos técnicos, conceder-lhes o único estatuto valorizado para além dos objetos estéticos, o de objetos sagrados. Nasce assim, de acordo com o filósofo, um "tecnicismo destemperado que não é (outra coisa) senão uma idolatria da máquina"<sup>66</sup>. A este desequilíbrio cultural Mendes da

---

<sup>63</sup> CASCUDO, 2012. p. 30.

<sup>64</sup> TUDO é projeto.

<sup>65</sup> SIMONDON, 1969.

<sup>66</sup> Ibid.

Rocha parece, de certo modo, referir-se com as ideias de ponta e outra ponta. A interlocução, na cadeira, entre cultura (local) e técnica, indicaria um posicionamento em relação à falsa oposição entre cultura e técnica, indicada por Simondon. É dizer, diante desta falsa oposição a Paulistano propõe, assim nos parece, a interlocução, a conciliação ou mesmo a unidade entre cultura e técnica.

Com relação ao emprego do aço mola na estrutura da cadeira, podemos afirmar que somente uma barra constituída por esta liga especial poderia ser submetida ao processo de dobradura, segundo o desenho proposto. Nota-se, assim, que o arquiteto procura explorar e revelar, através do projeto, a *singularidade técnica* deste material. No entanto, esse modo de operar não obtém êxito no caso do assento em tecido de tucum, como originalmente previsto. A fibra, muito leve, não possui peso próprio suficiente para tomar a forma esperada ao assento quando em desuso e, já no primeiro protótipo este é produzido em lona. O fracasso, nesse caso, parece consistir na tentativa mal sucedida de exploração e revelação das qualidades naturais da fibra de tucum, que não se presta ao desenho de Mendes da Rocha, e o desenho, tampouco, presta-se à fibra natural.

É ao final de seu depoimento sobre a cadeira, em todo caso, que o arquiteto afirma – de modo solene e apresentando o que seria sua quintessência – que "o objetivo principal da arquitetura é *exibir o êxito da técnica*"<sup>67</sup>. O que é curioso é que no projeto original da Paulistano, realiza-se com êxito a dobradura de uma única barra de ferro em aço mola, no sentido de estabelecer uma estrutura. Por outro lado, no mesmo projeto, como destacamos anteriormente, o assento em fibra de tucum fracassa em sua realização. Nesse sentido, nos inquiremos se a exibição da técnica se daria na exposição das possibilidades e qualidades singulares dos materiais convocados pelo projeto, consistindo em alerta, em modo de informar, *fazer saber* a respeito de tais possibilidades, cumprindo assim um papel didático, quiçá disciplinar.

Para Foucault, a disciplina é um princípio de limitação dos discursos, "que permite construir, mas conforme um jogo restrito"<sup>68</sup>. O princípio da disciplina se opõe ao do comentário, pois não trata de revelar "um sentido que precisa ser redescoberto" no discurso, mas aquilo que é "requerido para a construção de

<sup>67</sup> TUDO é projeto, 2017.

<sup>68</sup> FOUCAULT, 2014, p.28.

novos enunciados"<sup>69</sup>. Nesse sentido, a ideia de exibição da técnica operaria, no âmbito do discurso e enquanto *disciplina*, como apresentação ou exposição de novos enunciados e a formulação de novos problemas. Por outro lado, a ideia de exibição da técnica, no âmbito do discurso e enquanto *comentário*, operaria no sentido de "dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*"<sup>70</sup>. Sub-repticiamente, a exibição da técnica como comentário tornaria enfim explícito aquilo que, enquanto possibilidade, na técnica existe em potência. Como se o comentário e a disciplina, como instrumentos de análise do discurso da técnica em Mendes da Rocha, apresentassem a possibilidade de expressar a necessidade de tornar visível o que à técnica é imanente. Mas também, e simultaneamente, *fizessem saber* que a técnica é lugar de proposição de novos problemas e enunciados.

---

<sup>69</sup> FOUCAULT, 2014, p.29.

<sup>70</sup> Ibid. (grifos do autor)

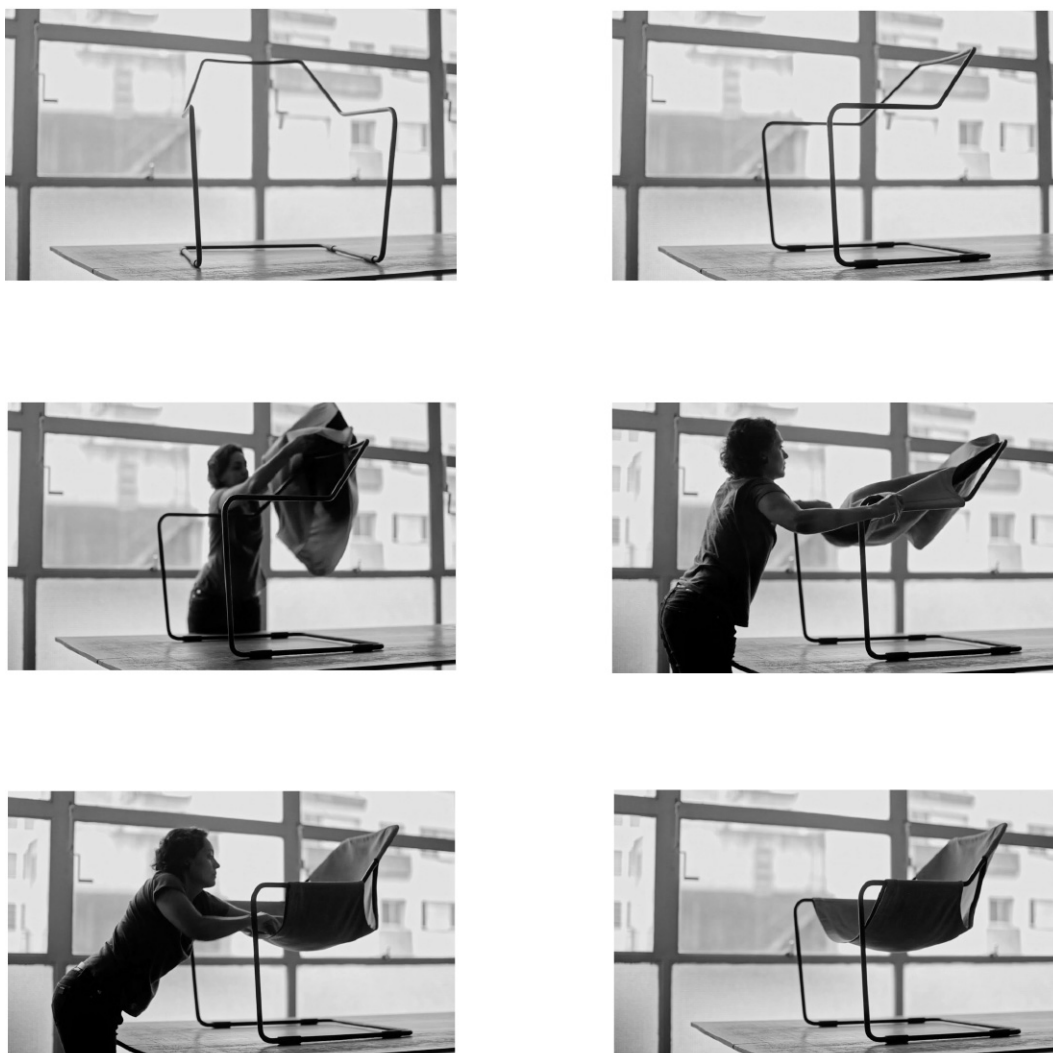


Figura-2

Imagens extraídas do filme *Tudo é projeto*, Joana Mendes da Rocha, 2017.

Fonte: Internet, disponível em: <https://vimeo.com/217205984>.

### 3.3

#### cadeiras *cantilever*: demanda de uma época

O balanço da cadeira Paulistano é resultado de uma conjunção de ao menos três fatores: a flexibilidade do aço mola, a disposição do assento dependurado e o perfil de cadeira *cantilever*. Siegfried Giedion discute o surgimento e desenvolvimento de cadeiras deste tipo (*cantilever*) na década de

1920, destacando aquelas desenhadas em estrutura tubular de aço por Mies van der Rohe em 1927, Mart Stam em 1928 e Marcel Breuer em 1929 (figuras-3, 4 e 5). Segundo o historiador, este tipo de cadeira surge por uma demanda específica da época: buscava-se a impressão de "planar sobre o chão, como as lajes de concreto em balanço ou as casas sobre pilotis, casas rodeadas de ar"<sup>71</sup>. O autor chama atenção para o fato de que a evolução das cadeiras tubulares modernas se realiza entre os anos de 1925 e 1929, no ambiente da Bauhaus. Breuer utiliza em sua pioneira cadeira (1925) um tubo de aço sem costura, conhecido como tubo *Mannesmann*<sup>72</sup>, mais esbelto, e antecipa tendências como o assento e encosto em tela tensionada, como uma membrana<sup>73</sup>. Logo após seu surgimento em estrutura tubular de aço, as cadeiras *cantilever* passam a ser desenvolvidas em madeira, a partir de 1931, por Alvar Aalto. Primeiramente, com uma placa encurvada de compensado formando o assento e o encosto, fixada a uma estrutura tubular de aço. O passo seguinte consistiu em fazer a estrutura também em madeira, até que finalmente em 1937 o arquiteto finlandês logra realizar uma cadeira *cantilever* toda em madeira (figura-6).

Importa destacar que o desenvolvimento da cadeira tubular em aço, na segunda metade da década de 1920, na Alemanha, se deu num país que dispunha, desde a década de 1890, de uma indústria local de tubos de aço sem costura, ou seja, tubos isentos de cordão de solda na direção longitudinal, produzidos segundo um processo pioneiro no mundo, denominado processo Mannesmann, pelo grupo empresarial de mesmo nome<sup>74</sup>. Estes tubos, mais resistentes que os com costura, permitem maior esbeltez e leveza ao desenho. Mas se no contexto da Alemanha da década de 1920 encontram-se disponíveis produtos resultantes de um processo de inovação industrial pioneiro no mundo que tem, por sua vez, rebatimento na produção de design da Bauhaus, a situação é bem distinta na segunda metade da década de 1950 em São Paulo. Nesse contexto, a adesão de Mendes da Rocha à barra de aço mola indicaria a assimilação de uma relativa inovação da indústria

---

<sup>71</sup> GIEDION, 1978. p. 508.

<sup>72</sup> *ibid.*

<sup>73</sup> GIEDION, 1978.

<sup>74</sup> Em 1886, os irmãos Reinhard (1856-1922) e Max Mannesmann (1857-1915) recebem a patente de um processo pioneiro de fabricação tubos de aço sem costura, denominado processo Mannesmann. Nos anos seguintes fundam fabricas de tubagem na Alemanha, Boêmia e País de Gales.

local. Mas, por outro lado, para além da incorporação de uma técnica industrial relativamente de ponta, a Paulistano ao ser idealizada incorpora no assento um material e um modo de fazer manual próprios a uma cultura autóctone. Notamos então a transposição do tipo *cantilever*, originalmente em estrutura tubular, para a barra de aço mola (figura-9), assim como de maneira análoga Aalto faz a transposição para a madeira laminada. Em ambos os deslocamentos o perfil em balanço, a suspensão do assento e a flexibilidade da estrutura se mantêm, variando fundamentalmente o material, as seções das peças e o modo de produção.

Em medida haveria neste processo, em que o tipo (*cantilever*) é preservado e o material, a técnica e a produção variam, uma intervenção da ordem do comentário, nos termos que vimos com Foucault? Pois que o tipo definido por Breuer, Mies e Stam, de certa forma *reaparece* nas cadeiras em madeira e aço mola de Aalto e Mendes da Rocha. Podemos pensar este reaparecimento como uma inauguração e reiteração, inovação e repetição, um "dizer pela primeira vez [...] e repetir incansavelmente"<sup>75</sup>. E nesse sentido, o estabelecimento de tensões na configuração da Paulistano, através da aproximação entre as ideias de ponta da técnica e outra ponta, constituiria um comentário, na medida em que a aproximação de signos antitéticos (a estrutura em aço e o assento) parece estabelecer um jogo no qual cada um destes signos reaparece constantemente em relação com o outro. Daí resultando uma proposição, um comentário próprio à Paulistano.

Retomando o depoimento de Mendes da Rocha sobre a Paulistano, o arquiteto destaca, como característica da liga especial de aço mola, sua qualidade de não perder a têmpera quando dobrado a frio<sup>76</sup>. A têmpera consiste, basicamente, no resfriamento brusco do aço em seu processo de produção, resultando num material com maior resistência à tração. Os aços para molas se distinguem então dos aços comuns, do ponto de vista físico, por seu alto limite de elasticidade e de fadiga, características que se produzem através de processos de fabricação térmicos e mecânicos, além de tratamentos de regularização da superfície<sup>77</sup>. Uma barra de aço comum (não mola), quando dobrado a frio tende a

<sup>75</sup> FOUCAULT, 2014. p. 24.

<sup>76</sup> em depoimento sobre a cadeira Paulista Mendes da Rocha afirma "esse aço ele é dobrado a frio e não perde a têmpera" [TUDO..., 2017].

<sup>77</sup> CHIAVERINI, 1954, p. 106.

perder a têmpera na região submetida à dobra, resultando numa redução de resistência da peça naquele ponto. A característica de preservar a têmpera no evento de dobra, ocasionado por determinado esforço mecânico, capacita esse tipo de aço à aplicação em molas. Parece claro, assim, que a dobradura de uma única barra de aço comum (não mola) inviabilizaria uma cadeira de perfil *cantilever*, em barra contínua e com uma série de dobras, como a Paulistano. Fosse assim, resultaria numa peça estrutural significativamente enfraquecida justamente naqueles pontos submetidos aos maiores esforços. Mas no caso da cadeira, o aço mola cumpre, na verdade, um papel duplo. Por um lado permite um processo de fabricação com sucessivas dobras a frio de uma única barra. Por outro, é capaz de resistir aos carregamentos variáveis que recebe, produzindo deformações temporárias na condução das cargas e o posterior retorno ao seu estado de equilíbrio sem prejuízo de resistência, comportando-se enfim, como uma mola. Nesse sentido, o desenho da cadeira expõe a singularidade do aço mola ao menos de duas maneiras: conferindo-lhe um papel que o aço comum, material aparentemente 'similar', seria incapaz de cumprir; e submetendo-o ao limite de suas qualidades estruturais, como se estivesse nu. Assim, a exposição das singularidades técnicas do aço mola, acaba por exhibir o êxito da técnica que torna este material possível (que o produz), tal como preconiza em seu discurso o autor da Paulistano.



Figura-3  
Mart Stam: Primeira  
cadeira *cantilever*  
moderna, de tubos unidos,  
1926.



Figura-4  
Mies van der Rohe:  
Cadeira elástica *cantilever*,  
1927.



Figura-5  
Marcel Breuer: Cadeira  
elástica *cantilever*, tubo de  
aço fechado, 1929.



Figura-6  
Alvar Aalto: Cadeira  
*cantilever* em  
compensado, 1937.



Figura-7  
Lina Bo Bardi: Cadeira  
*Tripé*, em tubo conduíte  
metálico, 1948.



Figura-8  
Paulo Mendes da Rocha:  
Cadeira *cantilever* em aço  
mola, 1956.

### 3.4 uma mola no dispositivo de Otis

Até meados da década de 1920, os elevadores no Brasil eram localmente montados com peças e componentes importados. Luiz Dumont Villares, sobrinho do aviador Santos Dumont e então à frente das Indústrias Villares / Elevadores Atlas, assina, em 1926, um contrato de transferência de tecnologia com a empresa norte-americana Westinghouse Electric Corporation<sup>78</sup>, permitindo à Elevadores

<sup>78</sup> SANTOS, 2007. p. 43.

Atlas, sediada em São Caetano do Sul, transformar-se na primeira fabricante de elevadores nacionais, em 1943. Ou seja, quase 90 anos depois que Elisha Graves Otis apresentou publicamente, pela primeira vez, seu dispositivo de segurança para elevadores içados no Palácio de Cristal, em Nova Iorque<sup>79</sup> (1854), quando, sobre uma plataforma aberta e diante do público incrédulo, manda cortar, com uma machadada, o cabo que a içava. Assim feito, a plataforma desce poucos centímetros e, abruptamente, paralisa, arrebatando o público. Os freios de segurança para elevadores existiam há séculos mas dependiam sempre de um operador humano que o acionasse. Otis substitui o mecanismo de acionamento humano por acionamento automatizado<sup>80</sup>, realizado pela resistente mola que se descomprime com o corte do cabo de içamento da plataforma, travando-a às catracas. O evento é considerado o 'nascimento' do elevador moderno, e a dramatização de Otis influencia "inúmeros imitadores que irão arriscar tudo para provar a validade de suas invenções"<sup>81</sup>, como indica Koolhaas.

Rem Koolhaas compõe uma *iconografia da segurança* dos elevadores (figura-9), com imagens de demonstrações semelhantes à de Otis, realizada por fabricantes concorrentes em cidades ao redor dos EUA, nas décadas seguintes. O arquiteto holandês chama atenção para a maneira pela qual Otis introduz um modo de validação das invenções, através da *teatralidade urbana*, "o anticlímax como desfecho, o não-evento como triunfo"<sup>82</sup>. Em outras palavras, para o autor, o desastre evitado em público nas demonstrações é tão importante quanto os benefícios da invenção em si<sup>83</sup>. A estratégia publicitária do inventor tem grande impacto na demanda por elevadores de passageiros<sup>84</sup>, alterando significativamente, nas décadas seguintes, o perfil da arquitetura, multiplicando, "no ar e no subsolo, novos territórios muito além do alcance de uma mera escadaria"<sup>85</sup>.

<sup>79</sup> na Exposição das Indústrias de Todas as Nações no Palácio de Cristal. [KOOLHAAS, 2014.]

<sup>80</sup> KOOLHAAS, 2014. p. 34.

<sup>81</sup> Ibid. p. 36.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> KOOLHAAS, 1978.

<sup>84</sup> Em 1857, o primeiro elevador de passageiros entra em operação em Nova Iorque e, em 15 anos, a Otis Brothers & Co. possui 2,000 destes equipamentos operando em edifícios comerciais, hotéis e lojas de departamento. (SANTOS, 2007. p. 25)

<sup>85</sup> KOOLHAAS,

Se atribuímos ao advento do elevador de segurança a condição de fator fundamental para uma radical transformação no perfil da arquitetura e das cidades nas décadas seguintes, a liga de aço mola e seu desempenho no dispositivo de Otis constituem assim uma chave, um segredo de 'bastidor' desse processo. Nesse sentido, é possível supor que Mendes da Rocha tenha encontrado no "famoso" aço mola, um indício ou ainda a quintessência dessas transformações na arquitetura e na construção da metrópole. E ainda, a possibilidade da liga em questão constituir um signo da condição moderna – engendrada por uma técnica industrial – que se manifestaria tanto no desenho de uma peça de mobiliário, quanto no arranha-céu. O aço mola, enfim, como índice de uma mudança de escala que a arquitetura realiza na construção da metrópole moderna.

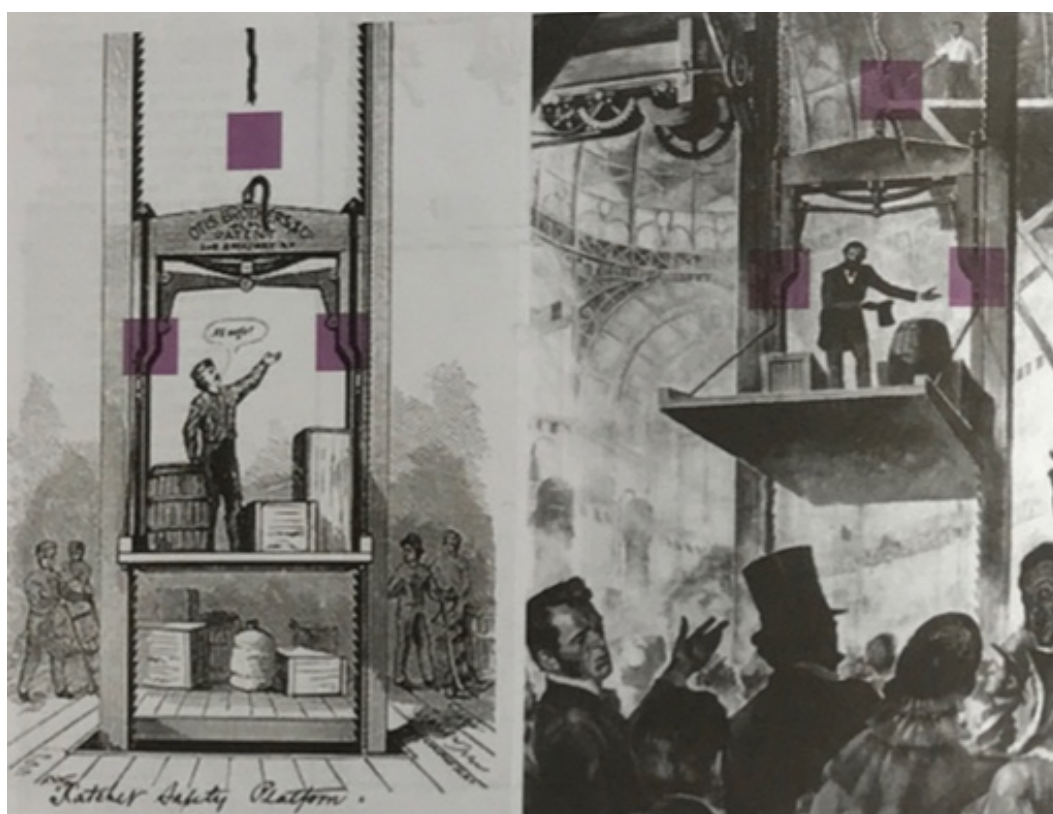


Figura-9

Par de imagens denominadas por Koolhaas como "iconografia da segurança", com a indicação do esquema de funcionamento do dispositivo de segurança de elevadores de passageiros

Fonte: KOOLHAAS, 2014.

### 3.5

#### Arte/Cidade-III: a cidade é um moinho

Quatro décadas depois da cadeira Paulistano, Mendes da Rocha retoma, de certo modo, o aço mola, em trabalho muito distinto, também em São Paulo, para a mostra Arte/Cidade-III (São Paulo, 1997), de curadoria de Nelson Brissac Peixoto. Na ocasião, o arquiteto explorou diretamente o elevador e, por sua vez, indiretamente o aço mola. A mostra, realizada numa grande área sobre as linhas férreas entre a Estação Matarazzo e a Estação da Luz, passando pelo Moinho Central (figura-10); compreendeu uma série de intervenções na escala da paisagem urbana, orientadas por uma reflexão sobre a experiência e a percepção das dimensões metropolitanas, que "retoma outras abordagens artísticas que tiveram como ponto central a questão da grande escala, como a da *land art*"<sup>86</sup>. A mostra reativou o trecho de linha férrea entre as referidas estações, então abandonado, e passou a estruturar um eixo que estabeleceu, por sua vez, um percurso. Segundo o curador, o eixo não pretendia "controlar o território" mas ligar sequencialmente "objetos e vistas"<sup>87</sup>, e o percurso não pressuporia uma narrativa ou atribuição de caráter simbólico aos lugares. Os locais percorridos, com a reativação temporária do trem, permaneceriam periféricos, "pois o eixo ferroviário não mais assegura articulação nem centralidade"<sup>88</sup>. Os lugares de parada seguiriam como hiatos, a reativação do trem não restabeleceria o "fio condutor da história"<sup>89</sup>. Ainda segundo o texto do catálogo da mostra, o ir e vir do trem, por sua vez, instauraria um ritmo, um novo fluxo na região, alterando-a. O eixo ferroviário reativado foi então rearticulado em alguns pontos à trama urbana, com a criação de acessos à Ilha do Moinho Central e às ruínas da Estação Matarazzo, áreas que haviam ficado por anos isoladas da dinâmica urbana, em abandono. Reativaram-se assim, nesses locais, passagens, passarelas, escadas, "dinamizando os fluxos horizontais e verticais"<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> catálogo Arte/Cidade-III

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> *ibid.*

Como um dos convidados da mostra<sup>91</sup>, Mendes da Rocha propõe, na ilha ferroviária do Moinho, um elevador de obra com o mecanismo de subir e descer continuamente acionado<sup>92</sup> (figuras-11 e 12). Desse modo, o deslocamento contínuo do elevador tem a sua verticalidade reforçada na relação com o horizonte distante, criado pelo vasto corredor aberto na cidade pelo traçado da linha férrea. Na leitura de Angelo Bucci, nessa instalação Mendes da Rocha desenvolve uma reflexão na qual destaca a aproximação de dois sistemas, um horizontal e outro vertical, na forma da linha do trem e o elevador, respectivamente. Ou seja, com esta aproximação procura tornar evidente alguns sentidos ou papéis desempenhados por cada sistema ali confrontado. Estaria em jogo novamente a aproximação de signos antitéticos, um marcadamente vertical e o outro horizontal, de modo a tornar, por contraposição, cada um deles visível, e consequentemente compreensível. No sentido da construção da metrópole, isso equivaleria, por um lado, ao sistema horizontal e ferroviário de transporte de passageiros e cargas, operando na escala territorial. Enquanto o elevador, dispositivo de transporte vertical de passageiros, operaria, por sua vez, na escala do lote/edifício, articulando a multiplicação do solo urbano. O elevador e o sistema ferroviário, no cruzamento de seus respectivos eixos horizontal e vertical, constituiriam, assim, nexos das condições da metrópole, fatores de sua gênese.

Ao projetar seu olhar, como vimos, sobre uma área da cidade então em abandono (1997) e desarticulada da trama urbana, a mostra Arte-Cidade-III põe em discussão assim a paisagem de intervenção, instalações industriais que, num arco de algumas décadas, viram o surgimento, apogeu, encerramento de operações e abandono destas construções edilícias. E é justamente esse voraz ciclo de industrialização e desindustrialização em São Paulo ao longo do século XX que projeta-se sobre o próprio discurso de Mendes da Rocha. Em meados da década de 1950, verificamos no projeto da cadeira Paulistano, e mesmo em seu posterior discurso sobre a cadeira (2017), um entusiasmo com o crescente parque industrial da região metropolitana de São Paulo, impelindo o arquiteto a desenhar uma

---

<sup>91</sup> Dentre os convidados para a terceira edição do Arte/Cidade, encontram-se os artistas Cildo Meireles, Laura Vinci e Nelson Felix; e os arquitetos Ciro Pirondi, Fernando de Melo Franco, Milton Braga e Ruy Ohtake.

<sup>92</sup> PUC-SP. Arte cidade/III. Disponível em [https://www.pucsp.br/artecidade/site97\\_99/ac3/index.html](https://www.pucsp.br/artecidade/site97_99/ac3/index.html). Consultado em 15/05/20.

cadeira que procura expressar a quintessência desse processo, através da utilização do aço mola. Enfim, a indústria como *razão* para o projeto. Por sua vez, no final da década de 1990, o arquiteto confronta-se com as ruínas desse processo de industrialização. Seguindo o raciocínio de Bucci, podemos dizer que a instalação de Mendes da Rocha no Arte Cidade procura explicitar, com a utilização de um elevador de obra e o seu confrontamento com as linhas férreas, *razões* para a arquitetura e para a metrópole.

A indústria deixa então de figurar como razão, como fonte de recursos materiais para o projeto, como na Paulistano, e constitui-se em *terrain vague*, espaços disponíveis a novos sentidos. A expressão francesa *terrain vague* é um conceito cunhado pelo arquiteto e crítico catalão Ignasi Solà-Morales (1942-2001). Segundo Solà-Morales, *terrain* diz respeito, primeiramente, a uma extensão de solo urbano edificável e com limites precisos, mas esta palavra também se refere à ideia de porções de terra maiores, menos precisas e em condição expectante. Por sua vez, *vague*, em sua raiz latina deriva de *vacuus*, que em inglês deriva em *vacant*, *vacuum*, ou seja, vazio, desocupado, mas também livre, disponível. Nas palavras de Solà-Morales, "a relação entre a ausência de uso, de atividade e o sentido de liberdade, de expectativa é fundamental para entender toda a potência evocativa que os *terrain vague* das cidades têm [...] vazio, portanto, como ausência, mas também como promessa, como encontro, como espaço do possível [...]" <sup>93</sup>. É esse sentido de disponibilidade, de expectância e de promessa que, assim nos parece, Mendes da Rocha reconhece nas instalações industriais abandonadas, e nas quais se dão as intervenções do Arte Cidade, incluindo a sua própria.

Com esse trabalho, o arquiteto parece *comentar* a metrópole paulistana. Nela, colhe e recolhe um elemento determinante à sua constituição, e o recoloca no lugar da obra (a instalação), tornando explícito um dispositivo em geral apagado por uma espécie de naturalização da vida cotidiana. O elevador isolado, extraído do interior de um edifício, é disposto diante das largas perspectivas das linhas férreas. A cabina visível sobe e desce sem pausas, como o pistão de uma máquina em funcionamento, entregando um fluxo constante de trabalho à cidade. E o mesmo moinho que engendrou e triturou o sonho da industrialização e seus

---

<sup>93</sup> SOLÀ-MORALES, 2002, p.186-187.

benefícios à vida moderna escancara então seu compasso de espera, sua disponibilidade para novos projetos e ideias de cidade.



Figura-10

Foto aérea da área de intervenção Arte/Cidade-III, sobre as linhas férreas.

Fonte: pucsp.br/artecidade



Figuras-11 e 12

Elevador de obra instalado por Paulo Mendes da Rocha no Arte/Cidade-III.

Fonte: pucsp.br/artecidade

### 3.6

#### a construção de Brasília e a possibilidade de um amortecimento

Com pouco mais de um ano de governo JK, em março de 1957 o júri do concurso de projetos para o plano piloto de Brasília anuncia a proposta selecionada, do arquiteto Lucio Costa<sup>94</sup>. Para empreender seu ambicioso Plano de Metas, Kubitschek busca contornar a burocracia estatal com a criação de novas entidades subordinadas diretamente à Presidência da República, dentre elas a Novacap, responsável pela construção de Brasília<sup>95</sup>. Em 3 de maio de 1957, menos de dois meses após o anúncio do resultado do concurso, realiza-se, como ato de celebração do início das obras, a primeira missa em Brasília. Concorrem à cerimônia religiosa cerca de 15 mil pessoas, provenientes de Goiás, Minas Gerais e outros estados, que viajam a pé, de charrete, caminhão, ônibus, automóvel particular, avião. Autoridades eclesiais, governamentais, jornalistas, além de figuras de expressão da vida nacional à época, chegam em voos desde o Rio de Janeiro e São Paulo, assim como índios Carajás, provenientes da Ilha do Bananal e transportados pela FAB<sup>96</sup>. A convite do Presidente da República, o cardeal-arcebispo de São Paulo, Dom Carlos Mota, viaja a Brasília para celebrar a missa histórica, ao final da qual anuncia:

Brasília será matriz, nutriz e protetriz da vida nacional e total. E o gigante não ficará eternamente deitado nas areias entorpecentes das praias do litoral. Vai acordar-se, vai levantar-se, vai galgar e transpor as serras do Mar e da Mantiqueira, para subir até os planaltos das vertentes do Brasil. Não se repetirá mais a frase, se dita, do frade historiógrafo censurando os brasileiros de se deitarem na praias litorâneas à moda dos caranguejos. A nação agora vai tomar posse do que é seu, e pelo seu verdadeiro centro de gravidade. Brasília vai ser o formidável impulso unificador e civilizador do Brasil.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> BRUAND, 2012. p. 355.

<sup>95</sup> FAUSTO. p. 425

<sup>96</sup> WESELY, 2010. p. 65.

<sup>97</sup> Transcrição de discurso disponível em: [A PRIMEIRA... 2010]

Se consideramos o inflamado ímpeto colonizador, explícito na fala do cardeal de São Paulo, e as circunstâncias em que pronuncia estas palavras, vemos como há, no discurso oficial da construção de Brasília, um sentido colonial. Este mesmo discurso oficial, por sua vez, se associa claramente à modernidade, que expressa-se no urbanismo, na arquitetura e arte modernas da nova capital. Essa possibilidade nos apresenta um problema específico: se para Mendes da Rocha, como discutimos acima, a técnica é um instrumento civilizatório, como diferenciar-se desse "impulso unificador e *civilizador* do Brasil", expresso pelo cardeal Dom Carlos Mota?

As relações entre modernidade e colonização tem sido discutidas por diversos autores, como Fernando Lara, que desde logo nos alerta: "somos colonizados porque somos modernos (...) o moderno e o colonial são irmãos siameses, dois processos paralelos que se apoiam mutuamente e não são subsequentes, como propôs Lucio Costa"<sup>98</sup>. Diante dessa afirmação, caberia caracterizar a empreitada de construção de Brasília como uma moeda com uma face moderna, e a outra colonial. Lara remete este entrelaçamento entre colonização e modernização ao próprio nascimento da arquitetura tal qual a entendemos hoje, com Leon Battista Alberti e a proposição do projeto como instância separada da construção. Segundo Lara, a arquitetura passa então a tratar de "como devemos construir no futuro"<sup>99</sup>. O autor afirma que a ideia da arquitetura como projeção do futuro resulta de um processo que envolve dois grande eventos: o tratado *De Re Aedificatoria*, de Alberti (1452) e a conquista da América (1492)<sup>100</sup>. A capacidade de abstração da arquitetura, com a qual se instrumenta diante do propósito de antecipar a construção do futuro, teria sido testada de maneira inaugural no continente americano, a partir do século XVI. Esta experiência inaugural, por sua vez, constitui-se naquilo que o autor Roberto Fernandez chama de Laboratório Americano<sup>101</sup>. Um laboratório instrumentado pela razão humana, pela capacidade de abstração, e que opera o engendramento e, por conseguinte, a interdependência entre modernização e colonização.

---

<sup>98</sup> LARA, 2018. p. 67.

<sup>99</sup> Ibid., p. 69.

<sup>100</sup> LARA, 2018. p. 70.

<sup>101</sup> Laboratório Americano (1997) é o título de um livro de autoria de Roberto Fernandez (1930-2019).

Vejamos então como poderíamos situar as reflexões de Mendes da Rocha em relação a este auto-envolvimento entre modernidade e colonialismo. Recorremos, primeiramente, à entrevista concedida na ocasião da premiação do Leão de Ouro (2016). Ressaltamos, entretanto, o distanciamento histórico entre o depoimento do arquiteto e a construção da nova capital. Mas interessa destacar, na entrevista, a resposta a uma pergunta: "se [...] pudesse hoje reconstruir Brasília, o que [...] faria?". Após um breve silêncio, Mendes da Rocha responde:

eu não teria feito Brasília porque construir uma nova capital é uma posição colonialista [...] a navegação da grande rede hidroviária do Brasil [...] (impulsionaria) a construção de inúmeras cidades, com uma utilidade mais interessante do que (substituir) aquilo que já estava feito, a capital no Rio de Janeiro<sup>102</sup>.

Esse trecho de discurso de Mendes da Rocha indica uma clara distinção entre o que seria uma política *colonialista* e uma política *não colonialista*, na determinação e realização de novas cidades no interior do Brasil. E a distinção entre estas políticas parece residir nas diferentes maneiras possíveis de se conduzir a *necessidade humana* à sua realização na forma de cidades. Ou seja, estas *maneiras* consistem nas próprias *políticas*. Política, portanto, como um modo de fazer que se estabelece em face às mais diversas possibilidades e contingências, uma condução da necessidade humana à sua realização, ou do 'desamparo das águas, a Veneza'. Por isso, quando Mendes da Rocha contrapõe à construção de uma nova capital, Brasília, a possibilidade de realização de uma rede de cidades interconectadas pela navegação fluvial, no sentido de estabelecer e amparar a "inexorável ligação entre o Atlântico e Pacífico"<sup>103</sup>, há nesta contraposição diferentes programas ou projetos civilizatórios para o interior do país – uma nova capital ou uma rede de cidades fluviais. Em qualquer caso, a técnica é politicamente conduzida.

Em Brasília, uma das primeiras obras realizadas é o altar para a celebração da primeira missa, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, colaborador de longa data nos empreendimentos de Kubitschek e encarregado de projetar os edifícios mais significativos da cidade. O altar é coberto por um toldo atirantado sobre 2

<sup>102</sup> RETROSPECTIVA... 2016.

<sup>103</sup> Ibid.

esteios de madeira, um em cada extremidade da estrutura (figura-15). A construção, de caráter provisório e rudimentar, consiste basicamente numa cobertura que perfaz uma longa curva catenária achatada. A estrutura articula materiais muito leves – madeira, lona e cabos de aço – utilizados com grande despojamento e conferindo um caráter de simplicidade à estrutura. Em fotografias de Marcel Gautherot, nas quais retrata os arredores de Brasília (1959), encontramos o registro de uma população vivendo em miseráveis choupanas erigidas em madeira e sapê, retalhos de lona e improvisos em chapas (figura-13). Erguido em caráter provisório, o altar da primeira missa pareceria emular algumas características encontradas nesses registros. Como a precariedade, no estrito sentido de inadequação. Assim como nos parecem inadequadas ao amparo da vida humana as miseráveis choupanas que abrigam a população local, segundo os registros de Gautherot, parece-nos inadequada a estrutura que abriga o altar da primeira missa em Brasília. Terminada a cerimônia de celebração da missa, horas mais tarde, na madrugada de 4 de maio, cai um temporal e o toldo "vergastado pela ventania, desabara fragorosamente, destroçando banco e genuflexórios"<sup>104</sup>, segundo depoimento de Kubitschek.

Mas antes do altar para a primeira missa, Niemeyer já havia projetado o primeiro edifício erguido no sítio da nova capital e inaugurado em novembro de 1956, com estrutura e vedações em madeira: o Catetinho, a primeira residência oficial do Presidente da República em Brasília, que teve sua realização no curtíssimo prazo de 10 dias<sup>105</sup>. Entretanto, a pouca disponibilidade de tempo hábil para a construção, uma contingência fundamental na empreitada gerida pela Novacap, não explicaria por si só a utilização, no Catetinho e no altar da primeira missa, de materiais e sistemas construtivos que remetem-nos àqueles registros de Gautherot. Niemeyer, nestas primeiras construções no Planalto Central, parece articular materiais e procedimentos construtivos de origens distintas: uns pertencentes à da civilização técnica, outros não. Esse jogo se daria, no altar da primeira missa, no uso de lonas como elemento de cobertura, e cabos de aço para a sua estruturação. Ou ainda na estrutura em madeira e as vedações das paredes com tábuas, no Catetinho. O modo do arquiteto operar nestas primeiras obras nos parece reportar, desde o *front* da construção da capital federal, uma vontade de

<sup>104</sup> KUBITSCHKE, 2000. p.90.

<sup>105</sup> WESELY, 2010. p. 70.

aproximação ao sítio mediada por uma espécie de amortecimento, de diminuição do impacto no choque entre a civilização técnica universal e um sítio e uma cultura local em processo de incorporação por esta civilização. Esse amortecimento surgiria de um desconforto inicial provocado entre o ato de ir e "tomar posse do que é seu (o Planalto Central)", como nas palavras do cardeal Dom Mota.

Para colocar em perspectiva essa ideia de amortecimento no choque entre a civilização técnica e um sítio e uma cultura local – como se verificaria no Catetinho e no Altar da Primeira Missa – vejamos uma estrutura igualmente provisória e projetada poucos anos antes, pelo arquiteto carioca Sergio Bernardes (1919-2002). Trata-se do Pavilhão da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), construído no contexto do IV Centenário de São Paulo, no Parque Ibirapuera, em 1954. Considerada uma das primeiras estruturas pênseis executadas no Brasil<sup>106</sup>, a cobertura suspensa por cabos de aço formando perfil em curva catenária antecipa, nesse aspecto, o perfil de cobertura do altar da primeira missa, de Niemeyer. O pavilhão de Bernardes (figuras-16) explora e expõe, de modo quase publicitário<sup>107</sup>, as potencialidades inovadoras do aço. A ampla utilização desse material no pavilhão reporta, para a apreciação do público à época, uma novidade: a recente disponibilidade de produtos em aço para a construção civil no Brasil, produzidos em larga escala com o início da operação da CSN, em Volta Redonda em 1946, e da recente implantação dentro da mesma siderúrgica da Fábrica de Estruturas Metálicas (FEM), em 1953<sup>108</sup>. Nesse sentido, o pavilhão manifesta através do variado uso do aço, uma condição de possibilidade considerada à época de importância estratégica na construção de uma economia nacional moderna: um conjunto de indústrias de base, dentre elas a indústria siderúrgica. Notamos, nesse contexto, o pavilhão de Bernardes profundamente inserido e articulado à técnica e ao modo de produção da civilização técnica. E enquanto exercício de exploração das possibilidades oferecidas por uma linha de produtos da indústria do aço, o pavilhão coaduna elementos de um discurso nacional-desenvolvimentista (a indústria de base) que será intensificado, a partir de 1956, com a política econômica de JK.

---

<sup>106</sup> NOBRE, 2008. p. 142.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Ibid. 143.

Mas apesar desse envolvimento com processos da civilização técnica e com o discurso nacional-desenvolvimentista, o pavilhão oferece leituras dissonantes. Para além das vigas laminadas que formam a ponte arqueada e o tabuleiro de piso da estrutura, a radical leveza da cobertura atirantada nos remete às formas suspensas, dependuradas, tensionadas, como as redes de dormir, profundamente enraizadas na cultura brasileira. É preciso destacar também, no que concerne à estrutura metálica, o caráter de provisoriedade conferido ao pavilhão, que parece "acampar"<sup>109</sup> sobre o sítio, de modo a nos informar sobre a possibilidade de sua desmontagem e remontagem<sup>110</sup>. A essa altura, podemos afirmar que, em 1956 e 1957, quando Niemeyer desenha o altar para a primeira missa e o Catetinho, o arquiteto tinha sobre a prancheta a possibilidade de realizar estruturas temporárias como faz Bernardes no Parque Ibirapuera. Mas por que a escolha da lona e da madeira no altar para a primeira missa, se não encontramos ao longo da carreira de Niemeyer, o aprofundamento de uma vertente que procura amortecer o choque entre a civilização técnica, e um sítio e sua cultura, conforme sinalizada nas suas duas obras seminais em Brasília? Haveria outros arquitetos no Brasil interessados naquele momento nessa forma de aproximação? Encontramos, por sua vez e de maneira muito particular, a exploração dessa corrente, a partir do final da década de 1950, em trabalhos da arquiteta italiana radicada em São Paulo, Lina Bo Bardi (1914-1992).

Entre os anos de 1958-63, Bardi divide-se entre duas cidades brasileiras, São Paulo e Salvador<sup>111</sup>. Nesse período a arquiteta projeta a residência para a família do advogado e então deputado estadual, Dr. Rubem Nogueira, projeto nomeado Casa do Chame-Chame (1961). Olivia de Oliveira analisa duas versões do projeto, realizadas por Bardi<sup>112</sup>. O primeiro estudo remete-nos à Casa de Vidro (1951), com planta de traçado ortogonal, estrutura parcialmente apoiada sobre pilotis e percurso conduzindo, da garagem, ao salão envidraçado no primeiro pavimento. No estudo seguinte, efetivamente construído, os primeiros esboços apresentam o abandono da ortogonalidade e do pilotis, assumindo-se na nova versão o contato direto da casa com o solo (figura-18). Como características

---

<sup>109</sup> NOBRE, 2008. p. 151.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> OLIVEIRA, 2012. p. 81.

<sup>112</sup> Em *Sutis substâncias da arquitetura* (OLIVEIRA, 2006).

marcantes, a casa do Chame-Chame integra uma jaqueira preservada no terreno, mantendo-a muito próxima às janelas do salão, e um tratamento singular dos muros das fachadas, revestidos com seixos e cacos cerâmicos, além de objetos recolhidos por Bardi e incrustados às fachadas, tais como partes de bonecas, brinquedos, xícaras, fundos de garrafas, conchas de mar, entre outros<sup>113</sup> (figura-19).

Essa sorte de elementos incrustados aos muros exteriores da casa "evidentemente (...) não são ex-votos, mas metáforas de alguma outra coisa"<sup>114</sup>, remetendo-nos, de qualquer modo, a uma cultura que atribui, ao ato de colher, recolher e reunir estes objetos, sentidos de proteção, memória, reverência. Oliveira destaca, no movimento de Bardi entre as duas versões de projeto, "a procura por um equilíbrio entre o racional e o empírico"<sup>115</sup>. Nesse sentido, encontraríamos em Bardi, de maneira de certo modo análoga ao tensionamento disposto na cadeira Paulistano, a busca por um equilíbrio entre o racional e o empírico, na forma de um equilíbrio entre a *ponta* e a *outra ponta*.



Figuras-13 e 14

Moradias nos arredores de Brasília, Marcel Gautherot, 1957, e Palácio do Catetinho, Oscar Niemeyer, Brasília, 1956.

<sup>113</sup> OLIVEIRA, 2012. p. 107.

<sup>114</sup> Ibid., p. 136.

<sup>115</sup> Ibid., p. 112.



Figuras-15

Altar primeira missa em Brasília, Oscar Niemeyer, 1957.

Foto modelo em escala (esquerda) e do dia do evento (direito).

Fonte: WESELY, 2010. p. 30.

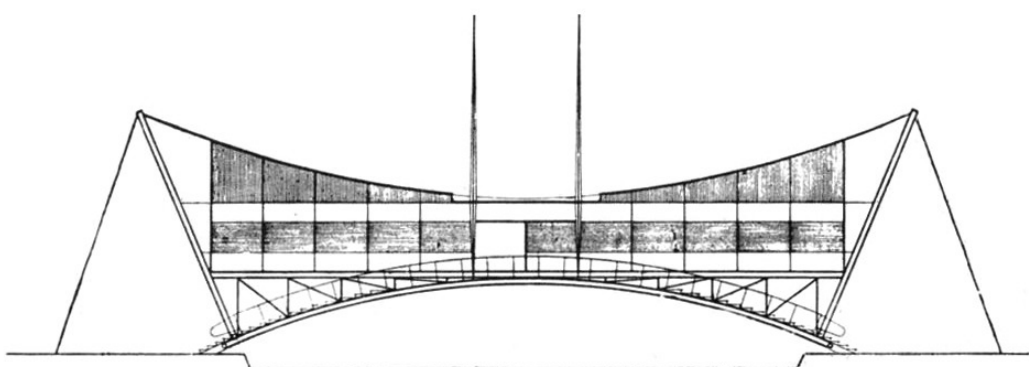


Figura- 16

Pavilhão de Volta Redonda, Sergio Bernardes, 1954.

Fonte: Archdaily: <https://www.archdaily.com.br/br/765082/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-volta-redonda-sergio-bernardes>



Figura- 17

O Pavilhão de Volta Redonda se presta a uma boa cadeira.

Fonte: croquis do autor.

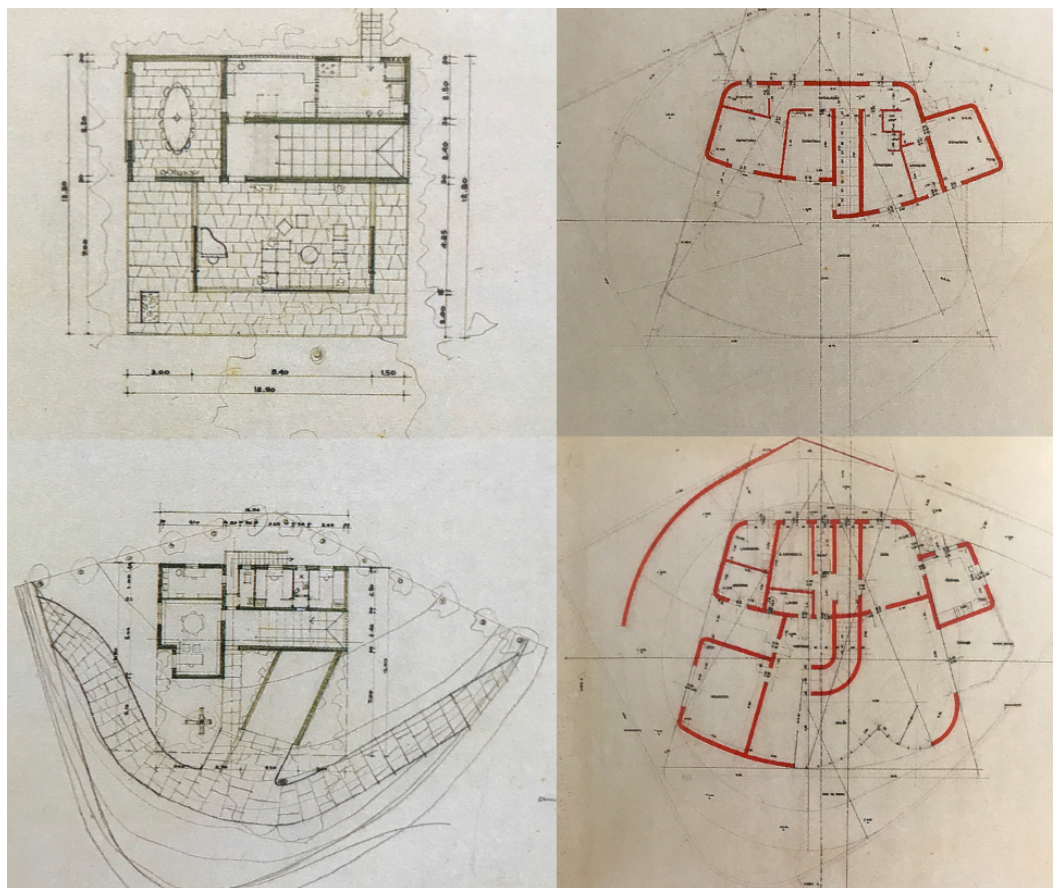


Figura-18 e 19

Acima, mapa comparativo entre as plantas das duas versões de projeto da casa do Chame-Chame, à esquerda a primeira versão e à direita a segunda (realizada). Abaixo, fotografia da frente da casa vista da rua, Lina Bo Bardi, 1958.

Fonte: OLIVEIRA, 2006. p. 84 e 100.



### 3.7

#### o vínculo isostático como um modo de fazer ver

Fundado em 1900, o Clube Atlético Paulistano (CAP) inaugura, em 1917, sua primeira sede social no atual endereço no bairro Jardim América, em São Paulo<sup>116</sup>. A quadra destinada ao clube, com mais de 40mil metros quadrados de superfície, constitui fração de solo urbano localizada numa das regiões mais valorizadas da capital paulista. Gregori Warchavchik projeta, em 1948, uma nova sede social para o clube, inaugurada em 1957<sup>117</sup> (figura-20). O projeto, por sua vez, não é completamente construído e o ginásio coberto não se realiza. No ano seguinte à conclusão das obras da nova sede, convoca-se um concurso de projetos para o ginásio e instalações de apoio ao clube, em área livre sobre a rua Colômbia, que dá continuidade à rua Augusta. Mendes da Rocha vence o concurso<sup>118</sup> com um projeto que apresenta "partido estrutural ousado e definidor da forma, com larga utilização de concreto armado e volumetria compacta"<sup>119</sup>.

O caráter autocentrado da planta do pavimento térreo do ginásio, se rebate na uniformidade de suas quatro fachadas (figura-21) e parece ter origem na estruturação geométrica da planta segundo uma simetria em dois eixos (figuras-22 e 23). No interior de um perímetro retangular de 60 X 75m, uma circunferência com 40m de diâmetro acomoda-se, levemente deslocada em relação ao centro do retângulo. Na circunferência inscreve-se grande parte do programa público do ginásio, com quadra poliesportiva e arquibancadas. O programa de apoio, por sua vez, organiza-se abaixo da esplanada, segundo um exercício de intrincado rigor geométrico, em área duplamente constrangida por um perímetro exterior (retangular) e um perímetro interior (circular). Na compartimentação da planta a dupla simetria por momentos se desfaz, e as áreas da circunferência e do retângulo se interseccionam. Estes desvios parecem configurar indícios de um método compositivo que opera com modelos geométricos ideais, como aqueles

<sup>116</sup> CLUB ATHLETICO PAULISTANO, 2019.

<sup>117</sup> ACROPOLE, 1949 e ACROPOLE, 1958.

<sup>118</sup> O concurso contou com júri composto por Rino Levi, Plínio Croce e Rubens Carneiro Viana. PISANI, 2013, p.19.

<sup>119</sup> WISNIK, 2015, p. 149.

estruturados por dupla simetria, introduzindo porém um certo grau de flexibilidade.

O corte da edificação por sua vez, configura relações visuais entre o interior do ginásio e a paisagem urbana (figura-24). Através da articulação de níveis, com o rebaixamento da quadra poliesportiva, a elevação de uma "esplanada debruçada sobre a rua"<sup>120</sup> e, finalmente, a suspensão da marquise, são produzidas continuidades visuais entre o interior do ginásio e a esplanada, a esplanada e seu entorno. Suspensa sobre o chão da esplanada, a marquise circular coroa e define o espaço do ginásio e arquibancadas. Seis planos de apoio, com elevação em "v", estabelecem cinco vãos iguais de 30m. A seção vertical da marquise, simétrica e na forma de "v" achatado, compõe-se de três elementos (figura-25). O primeiro é a viga central de tipo "caixão fechado", o segundo consiste numa série de mísulas, distribuídas ao longo da viga central e projetadas para ambos os lados, em balanços. Estas, por sua vez, penduram a laje de fechamento da marquise, terceiro elemento do conjunto. A viga central horizontal possui, por seus atributos formais, algumas características. A primeira dá conta da ação de esforços de torção, gerados por uma assimetria de cargas que incidem nos dois lados da viga. Esta assimetria decorre da própria conformação em calota circular da marquise: em relação ao seu eixo, há mais massa e peso na fração externa do que na fração interna da calota. Outra característica da proporção horizontal diz respeito ao vão de 30m entre apoios, vencido com viga de concreto armado de 1.20m de altura. Destas dimensões, decorre uma razão da ordem de 1/25 entre altura de viga e vão; proporção esbelta para o concreto armado e mais próxima de fatores de esbeltez do aço. Para esse resultado, contribui o alargamento da viga central e o alívio de seu peso próprio, através do sistema de caixão fechado.

Observamos assim que a deformação em cada elemento da marquise – viga central, mísula e laje – interage com a dos demais, resultando num comportamento *em conjunto* da estrutura. Nesse sentido, enquanto unidade formal e estrutural, o conjunto de elementos constitui o que denominamos *viga-marquise*. A observação do encaminhamento das cargas na viga-marquise apresenta um fluxo menos sequencial – a carga da laje às mísulas, das mísulas à viga central,

---

<sup>120</sup> PMR 29', 2010.

que, por sua vez, "salva" o vão livre entre apoios. Este tipo de comportamento dinâmico e potencialmente colaborativo entre as partes, próprio das interações hiperestáticas, nos parece aqui positivamente engendrado na unidade viga-marquise do ginásio Paulistano.

A respeito dos seis planos de apoio em elevação, que amparam e seccionam a viga-marquise, a primeira característica a destacar é a maneira como estes repousam sobre a laje da esplanada, na forma de um vínculo isostático, é dizer, simplesmente apoiado, em contato direto e sem engaste com a subestrutura que o ampara. O vínculo isostático impede a transmissão das deformações do conjunto viga-marquise e planos de apoio à estrutura inferior, transmitindo tão somente cargas verticais. Uma das razões para esse sistema, no ginásio Paulistano, decorreria do problema da dilatação e retração da estrutura. Na medida em que oscila a temperatura ambiente, a estrutura trabalha conferindo movimento aos planos de apoio, que se aproximam e se afastam do centro da circunferência. Este movimento, da ordem de milímetros, quando se dá livremente, como no caso da vinculação isostática, evita ao menos dois problemas: o trincamento do concreto e a transferência de carga horizontal à subestrutura em que descarregam os planos de apoio.

Retoma-se assim, de certo modo, a solução da estrutura superior do esqueleto em concreto do bloco de exposições do MAM-RJ, de Afonso Eduardo Reidy. O vínculo isostático de interação entre infra e supraestrutura, no caso do edifício de Reidy, atende tecnicamente a problemas análogos ao ginásio Paulistano. No entanto, quando estabelecemos paralelo entre o modo expressivo com que Mendes da Rocha apresenta o vínculo isostático, e como este se dá em Reidy, encontramos diferenças. A forma acentuadamente enviesada dos planos de apoio no ginásio Paulistano, dramatiza o encontro com o chão da esplanada, tornando-se momento potencialmente expressivo da estrutura. Por outro lado, o diminuto e delicado vão entre o apoio e a laje, mencionado anteriormente, explicita esse tipo de vinculação. Ao contrário, no MAM-RJ a mesma vinculação entre estrutura superior e inferior não encontra expressividade na obra, mas atende, silenciosamente, a um propósito estritamente técnico (Figuras 26 e 27).

No ginásio Paulistano, a expressividade do vínculo isostático parece convergir com o discurso de Mendes da Rocha, segundo o qual o objetivo maior da arquitetura é "exibir o êxito da técnica". Esta convergência se dá na medida em

que o vínculo, em si, consiste em feito técnico e expressivo que se faz visível, se exhibe, colocando em perspectiva a aproximação entre os campos abarcados pela arte e pela técnica. Nesse sentido, o projeto faz lembrar a argumentação apresentada por Vilanova Artigas, quando em arguição para regressar como professor à Fau-Usp, em 1984, em debate com Milton Vargas, desenvolve a ideia de que o termo grego *technè* "é a síntese, ou simbiose, entre arte e técnica"<sup>121</sup>. De modo análogo, *exibir* e *êxito* poderiam ser dimensões complementares que instituem, enquanto técnica, uma unidade correspondente à fusão, na *technè*, entre arte e técnica.

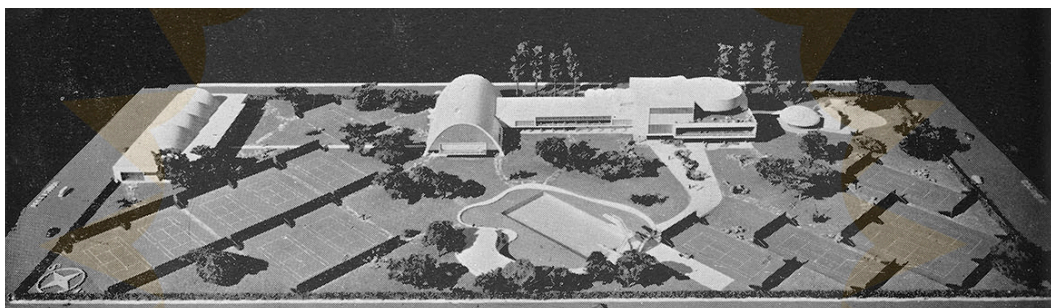


Figura-20

Maquete da 1ª versão do projeto para sede social do Clube Atlético Paulistano, Gregori Warchavchik.

Fonte: Revista Acropole nº 130, fev. de 1949.



Figura-21

Fotografia do embasamento, esplanada e marquise do ginásio do Ginásio Paulistano.

Fonte: revista Acrópole

---

<sup>121</sup> ARTIGAS, 2004.

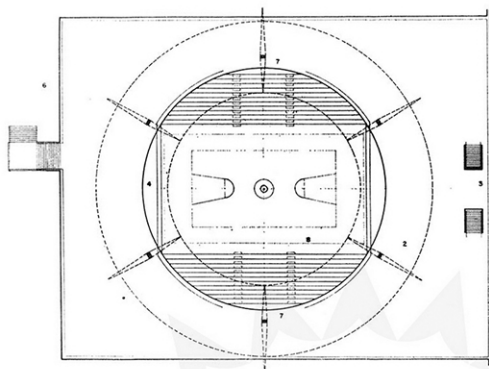


Figura-22  
Planta pavimento esplanada do Ginásio Paulistano.  
Fonte: Revista Acrópole, nº 276, nov. 1961.

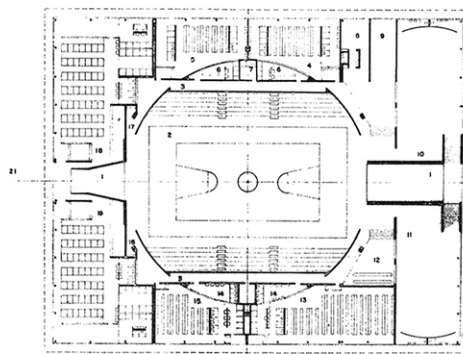


Figura- 23  
Planta pavimento térreo do Ginásio Paulistano.  
Fonte: Revista Acrópole, nº 276, nov. 1961.



Figura-24  
Vista interior do Ginásio Paulistano.  
Fonte: Revista Acrópole, nº 276, nov. 1961.

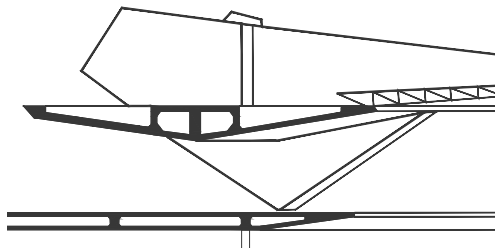


Figura-25  
Trecho corte do Ginásio Paulistano.  
Fonte: desenho do autor.

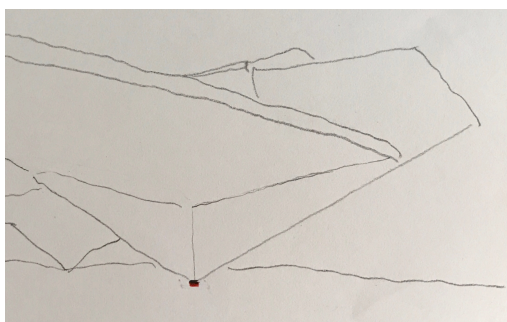


Figura-26  
Croquis indicando o vínculo isostático visível (ponto em vermelho) entre a estrutura de apoio da marquise e o piso da esplanada, no Ginásio Paulistano.  
Fonte: Croquis do autor.

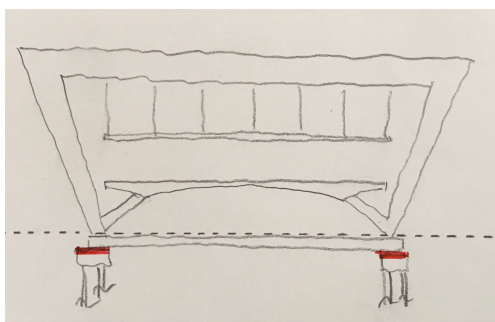


Figura-27  
Croquis com esquema do corte transversal da estrutura do MAM-RJ, com marcação do nível do piso térreo (linha tracejada) e do vínculo isostático entre supra e infraestrutura (em vermelho).  
Fonte: Croquis do autor

## 4. urbe-oficina

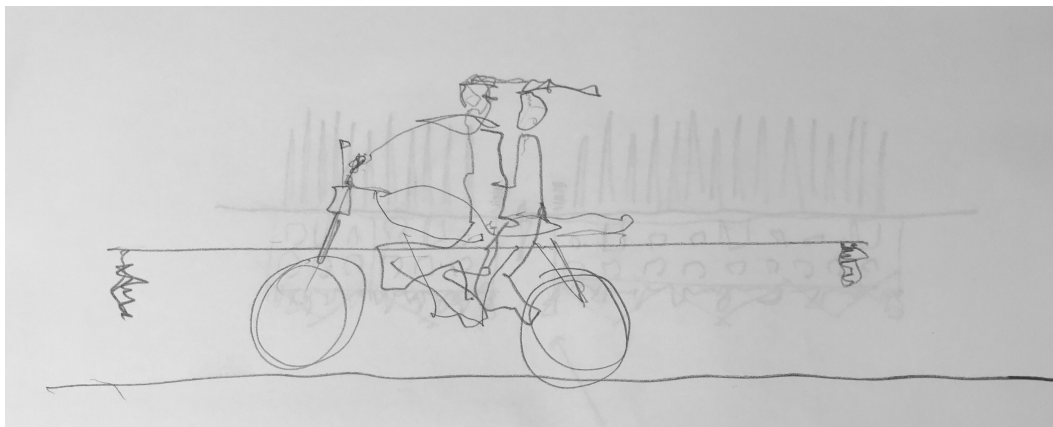


Figura-28

Paulo Mendes da Rocha e seu colega Angelim, transportando em moto as barras de aço mola para a fabricação do primeiro protótipo da cadeira Paulistano.

Fonte: Croquis do autor, 2020.

### 4.1 oficina medieval, estúdio renascentista e oficina moderna: autoridade, autonomia/originalidade e a máquina enquanto dilema

Sempre seguindo o depoimento de Mendes da Rocha sobre a cadeira Paulistano, destacamos um elemento específico na fala do arquiteto: a menção a uma oficina de serralheria. A oficina em questão localiza-se no mesmo imóvel em que o serralheiro Angelin vive com sua família, no bairro da Mooca, em São Paulo. Consta no relato do arquiteto a informação de que no mesmo local a esposa de Angelin realiza trabalhos de costura e produz o assento da Paulistano, em lona. Concluimos portanto que uma parte significativa do processo de produção da Paulistano se dá em imóvel no qual convergem o trabalho e a moradia, unidade edilícia que não podemos chamar tão somente de casa, nem tampouco de oficina.

Nessa proximidade, interseção ou mesmo indistinção entre espaços destinados à moradia e ao trabalho, ressoa o espaço medieval, analisado por

Richard Sennett, que é simultaneamente oficina e casa do artífice. Ali, afirma o autor, o artífice produz, cria seus filhos, se alimenta e dorme<sup>122</sup>. A *oficina-residência* medieval reúne famílias, algumas poucas dezenas de pessoas, e diferencia-se, nesse sentido, da fábrica moderna, que pode contar com centenas ou milhares de trabalhadores. Por sua vez, as oficinas medievais constituem "loais de trabalho pequenos [...] com interação pessoal direta"<sup>123</sup>. Mas para além dessas distinções, Sennett define a oficina como um "esforço produtivo no qual as pessoas lidam diretamente com questões de autoridade"<sup>124</sup>. Ou seja, na sua leitura, a estrutura hierárquica que organiza a oficina articula-se a partir de um sistema no qual as capacitações para o trabalho constituem fonte de autoridade<sup>125</sup>. O autor contrapõe ainda à autoridade, a autonomia, que diz respeito nesse contexto a um "trabalho autossuficiente realizado sem a interferência de outros"<sup>126</sup>. As tensões entre autoridade e autonomia na oficina-residência medieval consistem ainda, para Sennett, em condição constituinte de uma história social da habilidade artesanal.

Segundo o autor, a autoridade do artífice repousava em sua cristandade – o próprio Cristo, segundo narra a Bíblia, era filho de um carpinteiro. Mosteiros e conventos consistiam, em torno do século X, em refúgios cercados por muralhas, comunidades autossuficientes e isoladas do mundo 'exterior', onde o primitivo artífice medieval cristão encontrava sua *casa espiritual*<sup>127</sup>. O autor observa ainda que com o desenvolvimento das cidades nos séculos XII e XIII, surgem as paróquias episcopais urbanas, caracterizadas por uma maior abertura ou permeabilidade ao entorno, quando comparados aos mosteiros. As oficinas no interior das paróquias tornam-se espaços arrendáveis à comunidade, ao interesse particular e, uma vez arrendadas, têm seu acesso restringido aos próprios monges e funcionários religiosos<sup>128</sup>. De tal modo, as oficinas medievais, na passagem dos mosteiros às paróquias urbanas, não somente abrem seus espaços oficiais ao entorno urbano, como estes eventualmente se fecham aos religiosos, que antes detinham exclusividade sobre os mesmos. O autor destaca como registro histórico significativo desse processo o episódio em que, em 1250, para a celebração do

<sup>122</sup> SENNETT, 2009, p. 67.

<sup>123</sup> Ibid., p. 68.

<sup>124</sup> p.68

<sup>125</sup> ibid.

<sup>126</sup> SENNETT, 2009, p. 68.

<sup>127</sup> SENNETT, 2009, p. 70.

<sup>128</sup> Ibid.

início da segunda e final fase de construção da Catedral de Notre-Dame, em Paris, comparecem à cerimônia, em condição de igualdade, o Rei da França e o Bispo de Paris, representando respectivamente o Estado e a Igreja. Na ocasião, o povo de Paris "celebra as profissões da construção, [...] (os) escultores, insufladores de vidro, tecelões e carpinteiros que fizeram o trabalho manual"<sup>129</sup>. Vê-se assim que o papel e a representativa das guildas urbanas é crescente. Estas corporações valiam-se de diplomas jurídicos, mas também da constante transmissão do conhecimento entre gerações na constituição de um *capital de conhecimento*, nas palavras de Sennett, que era a própria fonte de seu *poder econômico*<sup>130</sup> (grifos nossos). Desse modo, segundo o autor, o sistema de diplomação do artífice, assim como a formação de um capital (conhecimento) e o crescente poder econômico das guildas urbanas, configura-se, na passagem dos mosteiros para as paróquias urbanas, num decaimento da autoridade cristã – vinculada à cristandade – do mestre artífice.

E é do aprofundamento das transformações observadas no interior da oficina ao longo da Idade Média que surge, na transição para a Idade Moderna, o artista renascentista<sup>131</sup>. Segundo Sennett, essa nova condição do artista em relação ao artífice, o coloca "em posição mais *autônoma* na sociedade [...] (uma vez que) o artista pretendia dotar sua obra de originalidade [...] uma característica dos indivíduos sozinhos, isolados"<sup>132</sup> (grifo nosso). Nesses termos, a autonomia constitui-se a partir de um movimento de saída da oficina medieval, mais especificamente, do regime de autoridade nela vigente, para outro de maior autonomia. E a própria constituição do artista renascentista passa pela instituição de sua autonomia. Entretanto, se por um lado há na leitura de Sennett uma relação entre originalidade e solidão, o autor afirma mais adiante que poucos artistas renascentistas trabalharam no isolamento<sup>133</sup>. O estúdio do artista devém da oficina de artesanato, com a diferença de que no estúdio o mestre (artista) "(atribui) um novo valor à originalidade [...] um valor (que não era) celebrado pelos rituais da guilda medieval"<sup>134</sup>. Nesse sentido, o isolamento parece se dar nem tanto no

<sup>129</sup> SENNETT, 1994, p. 153.

<sup>130</sup> SENNETT, 2009, p. 71.

<sup>131</sup> SENNETT, 2009, p. 80.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid.

interior do restrito espaço de trabalho, mas na relação do estúdio com os demais, distinto do espírito corporativo das oficinas de artífices associadas. Como se o isolamento – causa e efeito da autonomia – instituisse, por si só, uma singularidade ao *produto* do estúdio (do artista), que lhe confere originalidade, à distinção do produto normatizado que saía de uma oficina de artífice associada corporativamente a outras oficinas. Ou seja, enquanto o regime de autoridade vigente na oficina medieval, "remete a práticas mais anônimas, *coletivas* e contínuas"<sup>135</sup>, a originalidade, por sua vez, remonta à *poesis*, palavra grega utilizada para designar o aparecimento de algo "onde antes nada havia"<sup>136</sup>.

Ainda seguindo os passos de Sennett, a passagem seguinte que gostaríamos de abordar diz respeito às condições de produção do moderno artífice-artesão, cujo maior dilema é a máquina<sup>137</sup>, ou mais especificamente, a sua substituição pela máquina<sup>138</sup>. Em 1741, Luís XV, Rei da França, incumbiu o inventor Jacques de Vaucanson de criar um tear mecânico, episódio que constitui um marco inicial "na clássica história da substituição do artífice pelas máquinas"<sup>139</sup>. Nas ruas de Lyon, nas décadas de 1740 e 1750, Vaucanson era frequentemente hostilizado pelos tecelões<sup>140</sup>. Com o objetivo de compreender de que maneira seria possível estabelecer uma relação mais amigável entre as máquinas e os trabalhadores, Sennett propõe, primeiramente, uma análise da cultura material do Iluminismo. Para tanto, remonta ao debate que ocorreu no jornal alemão *Berlinische Monatsschrift*, entre os anos 1783 e 1795. Ressalta, nesse longo debate, o depoimento de Immanuel Kant, em 1784, no qual afirma:

O Iluminismo é a humanidade deixando para trás a imaturidade autoinfligida [...] a incapacidade de se valer do próprio entendimento sem a orientação de um outro. Esta incapacidade é *autoinfligida* quando sua causa não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de resolução e coragem de usá-lo sem a orientação de outra pessoa. [...] Tenha a coragem de usar seu próprio entendimento! é, portanto, o lema do iluminismo.<sup>141</sup>

<sup>135</sup> SENNETT, 2009, p. 81.

<sup>136</sup> Ibid. p. 84.

<sup>137</sup> Ibid., p. 97.

<sup>138</sup> Ibid., p. 104.

<sup>139</sup> SENNETT, 2009, p. 104.

<sup>140</sup> Ibid. p. 103.

<sup>141</sup> Ibid., p. 105.

Celebra-se nas palavras de Kant, assim como em muitos outros depoimentos publicados no debate no *Monatsschrift*, segundo Sennett, a "expansão, e não a limitação do poder humano", o que inflige um grande temor à Igreja, para quem a "confiante razão era pior que as satânicas heresias"<sup>142</sup>. O raciocínio *livre* e entusiasmado que exhibe Kant contrasta com a seriedade com que se tomou a mecânica newtoniana no século XVIII, como no caso de Voltaire, para quem a maquinaria da natureza newtoniana deveria servir de modelo para a ordem social<sup>143</sup>. A ênfase de Kant repousava na capacidade de julgamento e reflexão do indivíduo, não no planejamento da ordem social. Mas na medida em que *O Terror*<sup>144</sup> (1793-1794) na França revolucionária se aprofundava, até mesmo militantes políticos se questionavam se o raciocínio livre não estaria contribuindo para o caos social<sup>145</sup>. Mais adiante em sua investigação acerca da evolução das condições de trabalho do artífice na Idade Moderna, Sennett toma o caso da *Enciclopédia* ou *Dicionário de artes e ofícios*, editada por Denis Diderot, filósofo e escritor francês, entre os anos de 1751 e 1772. Sennett destaca o fato da enciclopédia descrever – ao longo de seus 35 tomos, com textos e imagens – modos de realização de coisas práticas. A partir deste dado, procura demonstrar como os franceses à época (século XVIII) distinguiam-se dos alemães na sua interpretação do Iluminismo. Se para os franceses a ênfase era dada às práticas diárias do trabalho, para os alemães – partindo fundamentalmente das ideias de Kant – importava no processo iluminista a construção do autoconhecimento<sup>146</sup>.

Segundo o autor, seria com a tradição enciclopedista francesa que o *artífice* passaria a se destacar como *símbolo do Iluminismo*. No quadro da Revolução Francesa, que eclode pouco mais de duas décadas após a edição do último tomo da enciclopédia, esta cumpre ainda o papel de apoio na construção do desprezo social para com as elites hereditárias "que não trabalham e portanto em

<sup>142</sup> SENNETT, 2009, p. 105.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Dentro do quadro da Revolução Francesa, *O Terror* ou o *Período do Terror* se deu mais especificamente entre 5 de setembro de 1793, com a queda dos girondinos, e 27 de julho de 1794, com a prisão de Maximilien de Robespierre, ex-líder dos jacobinos. Esse período é marcado pela execução de milhares de pessoas, dentre elas o rei Luís XVI, deposto em 1792, e a rainha Maria Joaquina, assim como Danton, um importante e popular líder dos primeiros estágios da revolução.

<sup>145</sup> SENNETT, 2009, p. 106-107.

<sup>146</sup> Ibid.

nada contribuem para a sociedade". De tal maneira, é através da ideia de *trabalho útil*, e não da *razão livre*, que os franceses, à diferença dos alemães, desferem seu ataque às elites tradicionais. Essa relação está bem ilustrada numa das páginas da *Encyclopédie*, em que uma imagem mostra uma criada a trabalhar "industriosamente" o cabelo de sua ama. Enquanto a criada irradia energia e propósito, a patroa "se esvai em tédio".

#### **4.2 um projeto de futuro e o fracasso à espreita: a técnica como guarida da possibilidade do êxito**

A discussão apresentada por Sennett nos interessa na medida em que ajuda a compreender a oficina de serralheria de Angelin, e o processo de produção do primeiro protótipo da Paulistano. Supomos que Mendes da Rocha, ao entrar na oficina, ainda que em posse de um esboço com medidas ou mesmo desenhos técnicos precisos da cadeira, além de firmes convicções acerca do comportamento da liga especial de aço mola, não sabia exatamente que fim teria o processo de realização do primeiro protótipo. Nem tampouco Angelin, apesar de desempenhar o ofício de serralheiro, ter experiência e as ferramentas necessárias para realizar o protótipo. O serralheiro se encontra diante de uma situação inteiramente nova: produzir uma cadeira toda em torno de uma única barra de aço de uma liga especial e a recente disponibilidade no mercado de São Paulo à época, submetida a uma sequência de dobras à frio, encerrando, com precisão, uma geometria (em três dimensões) relativamente complexa. Enfim, nos parece que Mendes da Rocha e Angelin, ao entrarem na oficina, embarcaram numa aventura conjunta no que diz respeito ao grau de incerteza e experimentação aos quais se lançavam.

A menção à aventura nos remete um episódio narrado por Sennett em que os colaboradores de Diderot, durante a edição dos tomos da *Encyclopédie* e diante do desafio de extrair dos artífices, em suas oficinas, uma explicação didática do modo com que trabalhavam, para que então fosse editada a informação, percebiam que operava ali, na oficina, em muitos casos, um método experimental de tentativa

e erro<sup>147</sup>. Esse método estabelecia um processo de "correção do erro": o número de erros diminuía com a prática "num constante e progressivo aperfeiçoamento através da experiência". Apesar de, num primeiro momento, acreditar que os "maus resultados" induziriam o artífice a aprimorar sua prática ao longo do tempo, Diderot passa a desconfiar desse processo. E constata, ao contrário, que no artífice muitos erros e deficiências revelam-se, com o tempo, insuperáveis. A esse respeito, Sennett afirma:

Expondo-nos à prática, ousando fazer, podemos ter de entender o *fracasso* e não propriamente o *erro*, reconhecer limites de capacitação a cujo respeito nada podemos fazer. [...] aprender fazendo, panaceia tão reconfortante da educação progressiva, pode ser na verdade cruel. A oficina do artífice é com efeito uma escola cruel se serve para ativar a sensação de inadequação.

A questão que então se apresenta a nós – suscitada pela distinção acima entre erro e fracasso – diz respeito à ideia de projeto enquanto *realização* de um *futuro desejável*, projetado. A dimensão do erro ou do fracasso só é verificável na medida em que se compara determinado resultado empírico com uma projeção, a antecipação ou a expectativa de um resultado esperado. O mesmo se dá, por outro lado, com a ideia de *êxito*. É preciso que se antecipe um propósito para então reconhecer – ao cabo de sua empreitada de realização, e por comparação entre empiria e especulação – a dimensão do êxito (ou do fracasso). Retomemos então a afirmação de Mendes da Rocha, segundo a qual o objetivo da arquitetura é "exibir o *êxito* da técnica". Na medida em que o êxito diz respeito ao *grau de sucesso* com que se atinge determinado propósito, a frase do arquiteto contempla a dimensão da antecipação de um futuro desejável – com que êxito se atinge este futuro – e ainda, por negação, a dimensão do erro e do fracasso, já que todo e qualquer futuro desejável pode ter sua realização frustrada. Ou seja, no discurso do arquiteto, é a técnica o que pavimenta o caminho rumo ao êxito. A técnica enquanto possibilidade – a melhor alternativa – de se forjar o sucesso de um propósito.

---

<sup>147</sup> SENNETT, 2009, p. 113.

Essa ideia ou mesmo convicção a respeito da técnica é bastante otimista (e positiva) na medida em que dela se espera *assertividade*: enunciar um futuro e, com a técnica, ser capaz de percorrer o caminho mais seguro para erigi-lo. Para se cultivar uma compreensão positiva – e com dimensão ética – da técnica enquanto *meio* assertivo, esta é indissociável, assim nos parece, de sua finalidade. No entanto, como sabemos, a técnica pode tanto operar no sentido da emancipação do humano perante às contingência da vida no planeta, como pavimentar o caminho da ruína da humanidade e do planeta. Basta, para ilustrar essa ideia, recorrermos à comparação do papel da técnica na elaboração da cura de enfermidades<sup>148</sup>, com o seu papel na elaboração das armas de destruição em massa. A primeira, uma técnica *emancipatória*, é aquela que, como vimos anteriormente, alinha-se ao aforismo hipocrático segundo o qual "o amor à técnica é o amor à humanidade".

Podemos então vislumbrar Mendes da Rocha, na oficina de Angelin, imbuído de uma concepção de técnica enquanto instrumentalidade que antecipa meios e fins. Mas, fundamentalmente, uma concepção da técnica enquanto guarida da possibilidade do êxito. Entretanto, imaginamos o arquiteto e o serralheiro envolvidos, como dissemos, em uma aventura, diante de uma experiência nova que, definitivamente, não dominam. A aventura, portanto, não se encerraria no episódio narrado quase em tom de anedota pelo arquiteto – o transporte em motocicleta das barras de aço (Figura-28). Na oficina, é preciso realizar uma invenção (a cadeira), e a possibilidade do fracasso paira. Posto que ambos se veem diante de uma aventura, mar sem terra firme à vista, uma técnica que é guarida da possibilidade do êxito se apresentaria como uma boia salva-vidas.

### 4.3 o triunfo do *homo faber* e o declínio do homem-orador

A discussão acima nos leva a pensar na instrumentalidade da técnica. Em *A condição humana* (1958), Hannah Arendt define *instrumentalidade* como categoria determinante de todo trabalho e toda fabricação<sup>149</sup>, segundo a qual "o fim justifica os meios; mais que isto, o fim produz e organiza os meios"<sup>150</sup>. Nesse sentido, afirma ainda que "é em atenção ao produto final que as ferramentas são projetadas e os utensílios são inventados [...] é o produto final que organiza o próprio processo de trabalho"<sup>151</sup>. Ou seja, a instrumentalidade impõe critérios de meios e fins que se aplicam ao próprio produto (fim)<sup>152</sup>, este, por sua vez, encontra serventia quando volta a ser meio, seja meio de troca, seja meio de melhoria da qualidade de vida<sup>153</sup>.

O critério da utilidade, entretanto, apresenta-se para a autora como um problema à atividade de fabricação, uma relação entre meios e fins que termina por constituir uma cadeia na qual todo fim transforma-se em meio. Nesse contexto, para a filósofa alemã o único modo de pôr termo a essa cadeia é declarar cada coisa "um fim em si mesma"<sup>154</sup>. O fim em si mesmo é, para Arendt, o *significado*: aquilo que é permanente em seu caráter, seja ele estabelecido (alcançado) ou encontrado pelo humano. No entanto, o *homo faber* – realizador de coisas, artífice – pensa tão somente em termos de meios e fins, sendo-lhe impossível compreender a ideia de significado<sup>155</sup>. Uma saída, indicada pela autora, para esse dilema – a incompreensão do significado – seria o artífice voltar-se à subjetividade da própria utilidade. É essa saída que, segundo a autora, o utilitarismo antropocêntrico do *homo faber* repercute em Kant, com a ideia de que "todo ser humano é um fim em si mesmo"<sup>156</sup>. O problema então a ser enfrentado é a generalização, inerente ao *homo faber*, da experiência da fabricação, que tem

<sup>149</sup> ARENDT, 2007, p. 166.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Ibid., p. 167.

<sup>154</sup> ARENDT, 2007, p. 168.

<sup>155</sup> Ibid., p. 169.

<sup>156</sup> Ibid., p. 168-169.

como consequência a utilidade e a serventia assumirem a condição de quintessência do mundo e da vida humana<sup>157</sup>. Arendt nos alerta então que a instrumentalização de tudo e o "processo de crescente ausência de significado no qual todo fim se torna um meio [...] não decorre [...] do processo de fabricação (em si) [...] (pois) somente na medida em que a fabricação se concentra em produzir objetos de uso é que o produto acabado novamente se torna um meio."<sup>158</sup> A autora argumenta que do ponto de vista do produto acabado, este é um fim em si mesmo – independente, dotado de existência própria. O objeto de uso, por sua vez, desloca o homem para o centro do universo, atribuindo-lhe a condição de mais alta existência entre os seres vivos, a medida de todas as coisas de uso (Protágoras)<sup>159</sup>. Segundo Arendt, Platão observa um perigo no deslocamento, através da produção de objetos de uso, do humano ao centro do universo: ao se fazer deste a medida de todas as coisas de uso, associa-se o mundo "ao homem-usuário e fazedor de instrumentos, e não com o homem-orador, pensador ou [...] de ação"<sup>160</sup>. O triunfo do *homo faber* implicaria, então, em se considerar tudo o que existe "simples meios à sua disposição", como por exemplo, o vento deixaria de ser "concebido como força natural, [...] (mas) exclusivamente [...] (como) necessidade humana de calor e refrigério [...] eliminado da experiência humana"<sup>161</sup>.

Esta passagem acerca das consequências de uma concepção estritamente utilitária das forças da natureza por parte do *homo faber* nos remete de volta à *Gestell*, conceito usado por Martin Heidegger para explicitar um modo específico e moderno de relacionamento dos humanos com a técnica<sup>162</sup>, como vimos. Para Arendt, há uma cisão, entre os séculos XVI e XVII, entre o antigo e o moderno conceito de história. A possibilidade potencial de transformar a realidade desloca a consciência histórica da contemplação para o signo da ação. Os eventos que marcam, para autora, essa cisão, são a "descoberta" da América, a Reforma e a invenção do telescópio.<sup>163</sup> Por sua vez, Heidegger observa nesse itinerário da ciência moderna, então destinada a agir, "o desdobramento lógico daquilo que

<sup>157</sup> ARENDT, 2007, p. 169.

<sup>158</sup> Ibid., p. 170.

<sup>159</sup> Ibid., p. 171.

<sup>160</sup> Ibid., p. 171.

<sup>161</sup> ARENDT, 2007, p. 172.

<sup>162</sup> CÂMARA, 2013, p. 1.

<sup>163</sup> Ibid., p. 1.

vem a ser no modo de existir da técnica contemporânea (*Gestell*) o processo agressivo de interpelação da natureza."<sup>164</sup>

#### 4.4 a técnica moderna e um nefasto jogo de espelhos

Em *A questão da técnica* (1949), Heidegger se ocupa de investigar a definição da *technè* grega e compreendê-la "além do conceito de mera instrumentalidade e causalidade e, por consequência, encaminhar o problema para a determinação ontológica da desocultação do ser e da definição da verdade"<sup>165</sup>. O filósofo alemão procura estabelecer à técnica uma continuidade, desde sua origem – a conjugação entre *poiésis* e *physis* – até a dissolução da filosofia na ciência moderna. Configura-se, de tal maneira, a necessidade de um pensamento retroativo, no sentido da originalidade da técnica onde se encontra uma profunda ligação entre técnica e *poiésis*<sup>166</sup>. A respeito desse imbricamento ou "profunda ligação" entre técnica e *poiésis*, Câmara nos esclarece que:

o sentido *poiético* da técnica é *deixar as coisas aparecerem tal como são*, em vez de indistintamente reduzi-las a um fundo onde tudo é manipulado como matéria, como uma fonte de energia para alimentar o contínuo processo de produção e consumo<sup>167</sup> (grifos nossos).

Como exemplo para discutir o rebaixamento de tudo à condição de matéria manipulável, assim como a agressividade e o ímpeto dominador da técnica moderna, Heidegger toma uma central elétrica no rio Reno (Alemanha). À concepção de técnica por trás da central elétrica, o rio é tão somente uma fonte de energia, o seu verdadeiro ser é ocultado<sup>168</sup>. Ao ocultar seu verdadeiro ser, a

<sup>164</sup> CÂMARA, 2013, p. 2.

<sup>165</sup> Ibid., p. 4.

<sup>166</sup> CÂMARA, 2013, p. 5.

<sup>167</sup> Ibid., p. 9

<sup>168</sup> Ibid.

técnica moderna instaura uma outra identidade ao Reno: a de mero produtor de energia. Sua razão de existir passa então a ser encontrar-se disponível à vontade humana<sup>169</sup>. Assim configura-se uma relação entre humano e natureza pautada pelo binômio dominador e dominado. Este ímpeto dominador próprio à técnica moderna, assim como colocado por Heidegger, difere, por exemplo, daquele encontrado na técnica que erige uma ponte de madeira sobre o rio, que lança um veleiro ao mar ou um balão no ar<sup>170</sup>. A usina de energia *transforma* o rio, desrespeita sua integridade, subjuga a força natural de sua correnteza em busca de um propósito único, exclusivo – produzir energia elétrica. A natureza, perante essa técnica agressiva, provocadora e dominante, é concebida como um *fundo* (*Bestand*)<sup>171</sup>. De tal maneira, o mundo converte-se em imagem, em projeção do pensamento científico. Se de um lado, o artífice pré-moderno permitia a manifestação do verdadeiro ser das coisas, de outro, a ciência moderna submete a *physis* à subjetividade e à interferência transformadora da razão<sup>172</sup>. E é a visão de mundo engendrada pela técnica moderna que permite ao humano nomear, ler, reconhecer, somente aquilo que nasce de sua subjetividade. O mundo é então um jogo de espelhos que refletem a imagem do humano, imagens que de nenhuma maneira revelam a sua essência, relegando-o à mais profunda solidão. Portanto, a ideia de controle técnico da natureza é, em última instância, o controle, na natureza, de uma projeção da subjetividade humana, de uma imagem (*Bild*) humanamente construída<sup>173</sup>. A técnica pré-moderna, por sua vez, ao invés de projetar a subjetividade humana sobre a natureza, preserva o seu significado (da natureza) permitindo-lhe vir à tona a partir de um auto-envolvimento entre natureza e humano.

Diante desse panorama, Heidegger apresenta como saída uma reflexão que se orienta para o desencobrimento da essência da técnica. A figura do poeta é nesse contexto, a possibilidade de salvação. O poeta enquanto *medium* capaz de revelar, na técnica, a sua essência<sup>174</sup>. O filósofo observa que, desde uma origem remota, arte (*poiésis*) e técnica encontravam-se reunidas em torno da *technè*.

---

<sup>169</sup> CÂMARA, 2013, p. 9.

<sup>170</sup> Ibid., p. 10.

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Ibid., p. 11.

<sup>174</sup> Ibid.

Desse lugar de concomitância, produz-se historicamente um movimento de saída, bifurcação e separação de ambas. E se por um lado o distanciamento entre arte e técnica configura-se, na concepção do autor, em perigo à humanidade, a possibilidade de reuni-las indica a sua salvação<sup>175</sup>. Para ele, não cabe nem o fascínio nem tampouco a rejeição à técnica, pois esta se apresenta como destino inescapável da humanidade. Nesse sentido, a maneira positiva de se lidar com esse destino é, para Heidegger, movermo-nos em direção à essência da técnica. O movimento no sentido da essência da técnica é de retorno à *technè* e, concomitantemente, de retorno à essência do ser.

Segundo a perspectiva heideggeriana, o perigo representado pela técnica moderna exige portanto uma radical crítica do modo "gestellico" de existência moderna<sup>176</sup>. O que o filósofo alemão espera com essa crítica é um desvelamento – através da arte e distinto do *Gestell* – capaz de ampliar a perspectiva humana para outras possibilidades de desvelamento do ser. Nesse contexto, a arte consiste na possibilidade de abertura do pensamento, e a experiência do pensamento, por sua vez, em exercício de liberdade que reconcilia o ser com a sua essência. Habitar, portanto, poeticamente o mundo, como modo de restituição do pertencimento do humano ao mundo<sup>177</sup>. Esse itinerário do filósofo alemão vai desembocar numa relação entre natureza, cultura e arte, e estabelecer uma concepção de arte enquanto *physis*, sem, contudo, propor a negação de sua autonomia (da arte), mas retirá-la da esfera dos objetos. A autonomia da arte se constitui, nessa concepção, na própria essência da coisa, na sua manifestação ôntica. Como se no espaço vazio que circunda o objeto *aparecesse* a sua verdade<sup>178</sup>.

#### 4.5 um jogo de oposições

---

<sup>175</sup> CÂMARA, 2013, p. 12.

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Ibid.

<sup>178</sup> Ibid., p. 14.

Em face da discussão acima, o discurso da técnica em Mendes da Rocha ganha novo sentido. A ideia de "exibir o êxito da técnica", num primeiro momento, não nos parece propriamente questionar, na técnica moderna, o seu modo de existir (*Gestell*), pautado numa interpelação agressiva da natureza e num nefasto jogo de espelhos que projeta, na natureza e no mundo, tão somente a imagem humana. Ao contrário da rejeição do modo "gestellico" da técnica, o arquiteto fala em exibir o seu êxito. Entretanto, para associar a frase de Mendes da Rocha à *Gestell*, é necessário acrescentar à sua afirmação uma dimensão temporal: uma técnica *moderna*, ou ainda *contemporânea*. Parece evidente que o arquiteto se refere, sim, à técnica moderna, mas cabe aprofundar essa questão. Por um lado, toda a obra do arquiteto se volta para o emprego da técnica do concreto armado – em muitos casos protendido –, de estruturas em aço e, fundamentalmente, a uma exploração dos limites dessa técnica. Mas, por outro lado, há alguns indícios do interesse do arquiteto por uma técnica não estritamente moderna. Vejamos então alguns deles.

Nas primeiras páginas de *Paulo Mendes da Rocha: obra completa* (2013), de Daniele Pisani, encontram-se publicados, em sequência, três desenhos em nanquim e à mão livre, do arquiteto (figuras 30, 31 e 32). Os três desenhos apresentam figuras humanas – isoladas, em par ou em grupo – "soltando" pipas, com uma representação em traços ondulantes das linhas e as rabiolas, que tomam o espaço do papel. Em um dos desenhos, o terceiro da sequência, algumas pipas encontram-se apressadamente coloridas, em vermelho, azul e verde. Constituídas por uma levíssima estrutura de varinhas de madeira, papel de seda e linha, as pipas, apesar de tecnicamente "simplórias" – tendo em vista o contexto da cibernética, da aviação civil e das armas de destruição em massa – não deixam de constituir um feito técnico. Vimos, com a análise de Câmara sobre o pensamento de Heidegger, que a técnica moderna transforma a natureza, como no exemplo da central elétrica sobre o rio Reno. Esse mesmo modo de interpelação, como também vimos, não encontramos numa ponte que atravessa por sobre o mesmo rio, no veleiro que desliza sobre as águas do mar, no balão ascendente e, tampouco, na pipa. Mas os desenhos de Mendes da Rocha, em si, não nos garantem que o arquiteto esteja exaltando na pipa, especificamente, sua singeleza técnica, seu modo não "gestellico". Quiçá esteja exaltando nelas o aspecto lúdico da brincadeira, ou ainda, e mesmo diante da carência de recursos materiais, a

possibilidade de momentos de alegria e liberdade. Ainda assim, resguardaremos por ora aos três desenhos, a condição de indício de um interesse do arquiteto pela singeleza técnica das pipas.

Um possível segundo indício no mesmo sentido – de interesse por uma técnica não estritamente moderna – encontramos no mesmo livro de Pisani. Trata-se de uma foto da mesa de trabalho do arquiteto (Figura-29) em seu escritório<sup>179</sup>. Sobre a mesa, repousam uma miríade de objetos relativamente ordenados: uma lupa, alguns lápis, lapiseiras, canetas, borrachas, pilhas de papéis, uma luminária. Ainda alguns objetos em arame retorcido, um deles representa uma figura humana sentada. Até aqui, uma mesa de trabalho bastante comum para um arquiteto da sua geração. Mas a mesa em questão encontra-se encostada contra uma parede, na qual vemos uma massa puntiforme pendurada por um fio, preso por uma espécie de gancho. O conjunto linha e peso, em repouso, funciona como um prumo. No entanto, uma marcação na parede, à lápis, de pontos distanciados simetricamente em relação à massa em repouso, definem um arco, deixando claro tratar-se antes de um pêndulo. Foi Galileu Galilei quem observou que o período – tempo de oscilação de um pêndulo – é constante e independe da massa puntiforme dependurada. O pêndulo é ainda um modelo que permite compreender a decomposição da força *peso* (massa multiplicada pelo força da gravidade), em componentes vertical e horizontal, comumente associadas às letras *x* e *y* nas rotinas de cálculo. Enquanto instrumento fundamental de observação da Mecânica Clássica, o pêndulo participa de um estágio arcaico de instauração da técnica moderna.

Podemos nos perguntar porque o pêndulo se encontra junto à mesa de trabalho do arquiteto. Entretanto, nosso interesse aqui consiste em destacar o quanto esse reporta, permanentemente, à força da gravidade. A linha do pêndulo em repouso, tal qual um prumo, aponta para o centro da Terra. E esse é um aspecto importante, já que Mendes da Rocha destaca em inúmeros depoimentos que a mecânica dos solos constitui um saber fundamental à realização da arquitetura, pois torna possível manter o edifício de pé. Como sabemos, em um edifício em repouso, estático, opera um equilíbrio de forças: para todo o seu peso – que aponta no sentido e na direção do centro da terra – há uma força contrária,

---

<sup>179</sup> PISANI, 2013, p. 15.

de igual intensidade, mesma direção e sentido contrário, a estabelecer um equilíbrio de forças e, por conseguinte, a condição estática do edifício. Essa força de reação ao peso é dada pela capacidade de compressão, de resistência dos solos em interação com o sistema de fundações do edifício. Cabe, portanto, à mecânica dos solos a compreensão e mensuração dessas forças e condições. Quem sabe então se através do pêndulo o arquiteto não esteja reafirmando o êxito da técnica. Afinal, a estaticidade do edifício sobre o solo – ou mesmo sobre as águas – consiste num feito técnico que o pêndulo, assim como a arquitetura, acusa.

De todo modo, ao tornar visível o problema da estabilidade do edifício, Mendes da Rocha chama a atenção para a dinâmica de forças a operar tanto na infra como na supraestrutura, ou seja, a estrutura abaixo e acima do nível do solo. Estas duas partes, uma visível e outra invisível, uma habitável e outra inabitável, desenvolve um jogo de oposições ao qual podemos acrescentar o par *céu e terra*. Este par diz respeito a uma interlocução entre uma cosmologia, enquanto ciência dos cosmos, e uma geologia, enquanto ciência que se dedica a conhecer a crosta terrestre. Ambas as ciências possuem derivações modernas e formas por assim dizer "gestellicas" de desvelamento, como a ideia de "conquista" do espaço<sup>180</sup>, ou ainda a efetiva mineração da crosta terrestre. Entretanto, nos parece que o par céu e terra, evocado por Mendes da Rocha, diz respeito à instauração de um jogo de oposições que lhe auxilia a fundamentar uma arquitetura, mas também o desenho de uma peça de mobiliário, como a cadeira Paulistano.

Ganha novo sentido, então, o discurso do arquiteto com relação à *ponta* e à *outra ponta* da cadeira: de um lado (numa ponta) a participação da técnica moderna com o uso do aço mola e, de outro lado (na outra ponta) a ideia, não realizada, de um assento em fibra de tucum. Configurada como um par de opostos, "a ponta" e a "outra ponta" permitem uma analogia com o par céu e terra. Ou ainda, o par infra e supraestrutura. E, finalmente, a um possível par: a técnica moderna, "gestellica", de um lado, e a busca por uma essência da técnica, no sentido de uma arte e uma técnica que se conjugam – *technè*, de outro. De um lado, portanto, a liga de aço mola, enquanto produto de uma moderna indústria siderúrgica que participa da cadeia de exploração da crosta terrestre a partir da mineração, atividade extrativa que transforma e arruína a natureza. De outro lado,

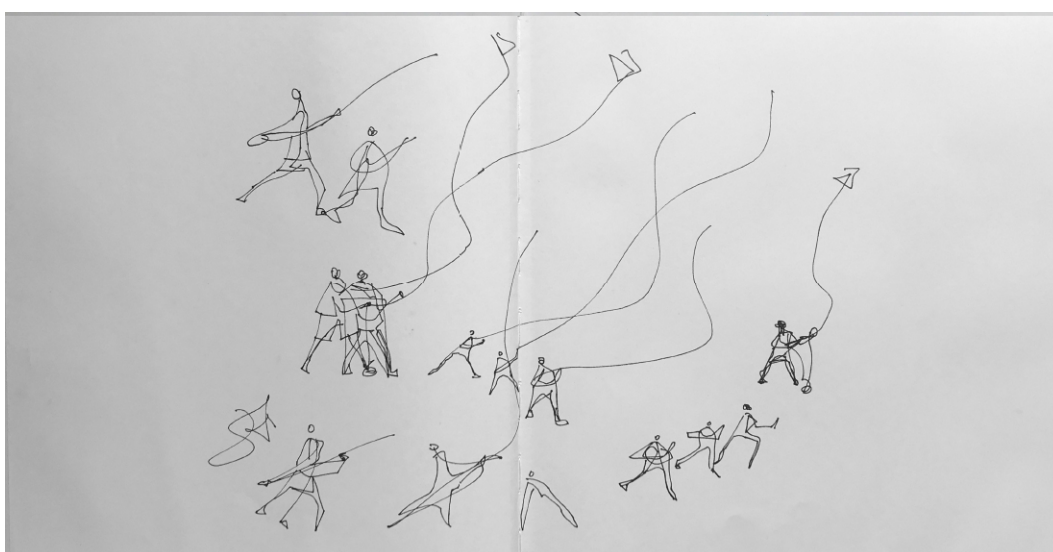
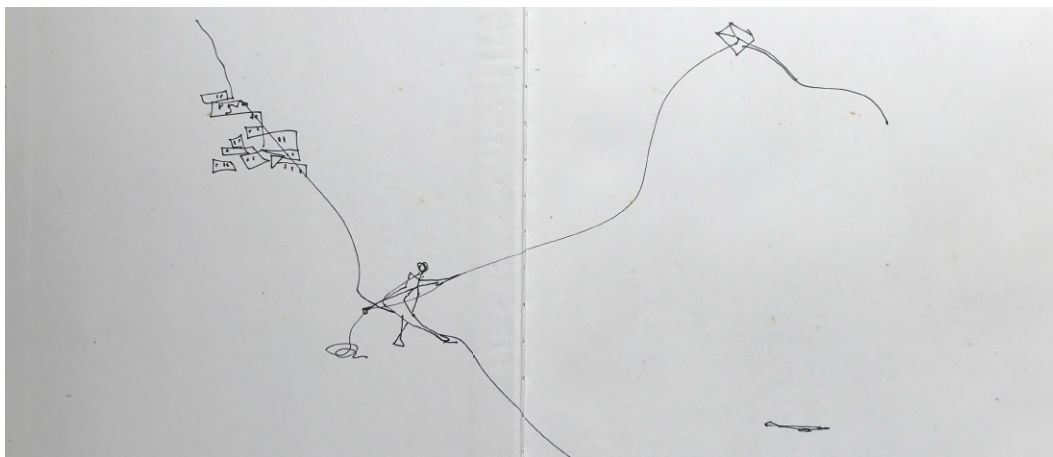
o assento em fibra de tucum, produto da extração de uma fibra natural e de um trabalho manual, que diz respeito a uma técnica que não transforma nem tampouco interpela agressivamente a natureza, mas que permitiria revelar o verdadeiro *ser* das coisas, da natureza. Em outras palavras, a cadeira reúne, enquanto par de oposições, uma técnica moderna, nos termos da crítica de Heidegger, mas também a busca à qual o mesmo filósofo nos convoca pela essência da técnica.



Figura- 29

Mesa de trabalho de Paulo Mendes da Rocha em seu escritório no centro de São Paulo.

Fonte: PISANI, 2013.



Figuras 30, 31 e 32  
Desenhos de Paulo Mendes da Rocha.  
Fonte: PISANI, 2013.

#### 4.6 pensar *no* mundo, contra uma "separação absurda"

Em entrevista a Helio Piñón (2002), Mendes da Rocha parece protestar contra a dissolução da *technè* – ou seja, contra a separação entre arte e técnica no contexto moderno. Nesse sentido, afirma que "há uma separação absurda entre o que corresponde à nossa criação e o que corresponde à técnica moderna"<sup>181</sup>. Ao colocar nos termos de uma "separação absurda", o arquiteto reafirma sua convicção de que arte e técnica constituem, ou devem constituir, uma unidade. Logo a seguir, no mesmo depoimento e ainda sobre a questão da técnica, refuta a ideia de que "técnica é beleza". A esse respeito diz: "a beleza não há, ela surge [...] não é que a beleza seja a técnica, mas é que a técnica revela aquilo que penso"<sup>182</sup>. Esta última afirmação nos parece significativa para a investigação do discurso da técnica do arquiteto. Cabe ainda, portanto, analisar a proposição de que o pensamento é revelado pela técnica, de tal modo a fazer surgir a beleza. Nesse sentido, primeiramente procuraremos estabelecer uma compreensão da ideia de "beleza". Para tanto, retomamos Arendt:

[...] tudo o que existe *aparece* necessariamente, e nada pode aparecer sem ter forma própria; portanto, não existe de fato coisa alguma que, de certo modo não transcenda o seu uso funcional; e esta transcendência, sua beleza ou feiura, corresponde ao seu *aparecimento público* e ao fato de ser vista.<sup>183</sup> (grifos nossos).

De acordo com as palavras da autora, a beleza surge com o "aparecimento público" daquilo que existe. Este aparecimento, por sua vez, resulta da transcendência, na coisa, de seu estrito uso funcional e utilitário, o que ocorre "de certo modo" em todo e qualquer objeto. A esse respeito, Arendt afirma que a mera existência mundana das coisas transcende a esfera da pura instrumentalidade, assim que estas são produzidas. O critério para julgamento da excelência dos objetos não tem relação com a utilidade, mas com a "adequação ou inadequação

<sup>181</sup> PIÑÓN, p. 15.

<sup>182</sup> Ibid.

<sup>183</sup> ARENDT, 2007, p. 186.

no tocante à aparência que deveriam ter"<sup>184</sup>. A adequação ou inadequação se dá, portanto, em relação à ideia ou à imagem mental que precede a produção do objeto. Segundo a autora, o mundo torna-se então morada para os humanos na medida em que se transcende, naquilo produzido para o consumo, sua mera funcionalidade, assim como quando se transcende, naquilo produzido para o uso, sua mera utilidade.<sup>185</sup> Transcende-se, portanto, "de certo modo", quer seja adequado ou inadequado, belo ou feio.

Mendes da Rocha, por sua vez, ao avançar com a ideia segundo a qual a técnica *revela* o pensamento de tal modo a fazer *surgir* a beleza, caracteriza esta passagem, do pensamento à beleza, como uma "relação dialógica entre física e metafísica"<sup>186</sup>. Segundo sua compreensão, o pensamento – "indizível, abstrato e infinito" – é técnico, pois a consciência da necessidade da linguagem nos obriga a "raciocinar com a técnica"<sup>187</sup>. Sendo assim, a relação dialógica entre técnica e beleza se dá, assim supomos, na medida em que o pensamento técnico, que aponta para a reificação do objeto, ao produzi-lo logo transcende "de certo modo" sua funcionalidade.

Novamente com Arendt, a autora afirma que a obra de arte é produto imediato da capacidade humana de pensar<sup>188</sup>, e que a relação entre pensamento e obra de arte é da ordem de causa e efeito, ou ainda, de origem e resultado. Nesse sentido, esclarece que da mesma forma segundo a qual a propensão humana para a troca e o comércio resultam em objetos de uso, a propensão humana a pensar resulta em obras de arte. O pensamento transforma uma dor "muda e inarticulada", no indivíduo, em algo comunicativo e voltado para o mundo. De maneira análoga, a *troca* é a transformação da "ganância crua do desejo" e o *uso* a transformação do "anseio desesperado da necessidade"<sup>189</sup>. Há, portanto, a *transformação* de sentimentos humanos como a *necessidade*, a *ganância* e a *dor*, em objetos, respectivamente, de uso, de troca e de arte. Transformações estas que descrevem um movimento de saída do indivíduo e apontam no sentido da esfera social. Em todo caso, opera a capacidade humana de dotar estes sentimentos de

---

<sup>184</sup> ARENDT, 2007, p. 186-187.

<sup>185</sup> Ibid.

<sup>186</sup> PIÑÓN, p. 15.

<sup>187</sup> Ibid.

<sup>188</sup> ARENDT, 2007, p. 181.

<sup>189</sup> Ibid.

uma "dignidade" tal que os permite "adentrar o mundo transformados em coisas, reificados"<sup>190</sup>. Arendt esclarece ainda que as obras de arte, se por um lado tem origem no pensamento, são coisas e, como tal, o processo de pensá-las não basta para produzi-las. O que transforma o pensamento em obra de arte "é o mesmo artesanato [...] que constrói as coisas duráveis do artifício humano"<sup>191</sup>. A respeito da passagem do pensamento para a realidade mundana, a autora destaca, como exemplo, aquelas formas artísticas que percorrem menor distância entre o cérebro humano e o destino final no mundo, dentre elas a música e a poesia. Afirma, nesse sentido, que a poesia é "talvez a mais humana e menos mundana das artes, aquela cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que o inspirou"<sup>192</sup>. A distância entre pensamento e realidade mundana no caso da arquitetura é, por sua vez, maior. De modo que se de um lado um jovem poeta pode "atingir a perfeição", mesmo com pouca experiência em seu fazer artístico, esse fenômeno "difícilmente ocorre" na pintura, escultura ou na arquitetura<sup>193</sup>.

Diante do que está posto acima, se a poesia é das mais *humanas* dentre as formas artísticas, a arquitetura seria, por outro lado, das mais *mundanas*. Esta condição deriva da relativa distância que há, segundo a autora, entre o pensamento arquitetônico e sua reificação. A arquitetura, à diferença da poesia, exige maior "experiência" para a sua excelência. A *experiência* refere-se a um conhecimento obtido e acumulado com testes ou tentativas que se repetem ao longo do tempo e possibilitam um certo grau de antecipação dos problemas com os quais um determinado fazer se enfrenta. Ou seja, a experiência remontaria a uma forma de conhecimento, à técnica em si: um saber capaz de antecipar e planejar um fazer a partir do que já se sabe (por experiência).

Diante do que acaba de ser colocado, a ideia de "raciocinar com a técnica", apresentada por Mendes da Rocha, ganha para nós novo sentido. Supomos então que o propósito de um raciocínio técnico é o de encurtar a distância entre pensamento e mundo objetivado. Pois se a técnica perfaz o caminho entre pensamento e objeto, com o qual, de certo modo, pavimenta a distância entre ambos, a reivindicação de um raciocínio técnico é a negação dessa distância, ou

---

<sup>190</sup> ARENDT, 2007, p. 182.

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Ibid., p. 183.

<sup>193</sup> Ibid.

melhor, a concomitância entre pensar e realizar. De tal modo, ao fazer coincidir as instâncias de pensamento e realização, através de um raciocínio técnico, o arquiteto procura desfazer a "separação absurda" entre uma instância criadora e a técnica (a realização). Assim, trata de recompor a *technè*, dado que esta se encontra cindida no contexto moderno. Decorre daí, por fim, a relação dialógica entre física e metafísica, segundo proposta pelo arquiteto: se de um lado o pensamento técnico é capaz de "realizar", no plano metafísico, o objeto, por sua vez o objeto em si, assim que é produzido transcende sua mera utilidade e funcionalidade, de um certo modo belo ou adequado.

## 5. considerações finais

A presente investigação do discurso da técnica em Mendes da Rocha teve como partida a afirmação do arquiteto de que o objetivo da arquitetura é "exibir o êxito da técnica". A análise desta afirmação revelou a reiteração de uma condição de visibilidade da técnica. Mas o que se vê ou aquilo que é objetivo da arquitetura tornar visível, no caso, não é a técnica em si, mas a necessidade humana a convocá-la, ou ainda, a origem desta necessidade, é dizer, a própria humanidade.

As reflexões em torno da cidade de Veneza e sua eroticidade, foram motivadas pela declaração do arquiteto de que a capital do Vêneto constitui "exemplo supremo de cidade feita por vontades e desejos humanos". De tal modo, observamos que na mitologia grega Eros é um deus unificador, responsável pela condução do caos ao cosmos. Numa analogia, dissemos então que o seu sentido "erótico" reside na condução do desamparo das águas a Veneza. No imaginário do arquiteto, esta cidade é a que melhor exprime a necessidade humana de constituição de um habitat coletivo. Enquanto resultado da superação, ou do propósito de superar as vicissitudes impostas pela natureza à vida humana, a cidade expressaria, no atendimento das necessidades do humano, sua humanidade. Caberia então à técnica conduzir satisfatoriamente as ações humanas no sentido da superação de tais vicissitudes, conjurando assim a possibilidade do êxito.

O que então se apresenta aos olhos de Mendes da Rocha com a construção de uma cidade sob tais condições 'incríveis', de um lado, é um inabalável desejo humano de realizar cidade e, de outro lado, a amparar este desejo, a técnica como um "conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza a sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço", nas palavras de Milton Santos. Técnica que neste contexto desempenha um papel duplo: o de fazer (conduzir no sentido da realização) e o de *fazer saber* (tornar visível). Dito de outro modo, a técnica de um lado enreda o tecido que recobre e apazigua, como que sob um manto, as hostilidades impostas pela natureza à vida humana e, de outro lado, revela a fatura de dito manto. Em última instância, este processo de evidenciação, torna visível aquele que, por assim dizer, cose o tecido.

Aparece então, e como dissemos anteriormente, não apenas o humano, mas a humanidade no humano, no sentido do aforismo hipocrático que associa o amor à técnica ao amor à humanidade.

Alguns projetos mais recentes de Mendes da Rocha, não abordados neste trabalho, se aproximam de Veneza enquanto paradigma posto que, de certo modo, repousam sobre a águas. Citaremos dois deles, na medida em que nos permitem colocar em discussão como a concepção de técnica do arquiteto se mostra em termos mais recentes, bem como apontar para novas questões. O primeiro é o Cais das Artes (2010), na cidade natal do arquiteto, Vitória. O conjunto, não concluído, é formado por dois blocos que abrigam um Museu e um Teatro. A área destinada à implantação dos edifícios é um aterro, terreno ganho sobre a Baía de Vitória. A respeito da condição do solo do sítio de implantação do conjunto, o arquiteto afirma que "no Teatro, o solo impróprio às construções abaixo do nível do mar exige que se eleve o nível do palco e plateia, para [...] os embasamentos e maquinários de apoio do palco"<sup>194</sup>. Revela-se nestas palavras uma característica do sítio: escavar seu solo é escavar uma terra sem firmeza, aterro sob o qual se encontra, a poucos metros, o lençol freático. Sendo assim, construir sobre o aterro ou construir sobre a água constituiria, do ponto de vista das fundações dos edifícios, um desafio técnico similar. Em ambos os casos é preciso perfurar até chegar à terra firme sob o leito da baía.

O arquiteto decide então implantar o bloco do Museu junto à frente regularizada do território, no limite com a baía. O bloco do Teatro, por sua vez, avança 5m sobre o espelho d'água, repousando cinco pilares diretamente na água<sup>195</sup>. A decisão de fazer este segundo edifício descansar parte de sua estrutura sobre a água torna, a nosso ver, explícita a técnica com que se realizam as fundações dos edifícios de todo o complexo, seja sobre o aterro, seja sobre a água. Nesse sentido, mover ligeiramente o bloco do Teatro sobre a água, consiste em modo de nos *fazer saber* com que técnica se constrói naquele sítio. Afinal aquilo que em Veneza está explícito nas construções junto aos canais, com as águas a tomar os "porões" dos edifícios, no aterro destinado ao Cais das Artes não estaria explícito a um leigo em subestruturas e mecânica dos solos. Caberia então *informar* que estas edificações, ainda que sobre um aterro, repousam sobre a água.

---

<sup>194</sup> METRO, 2021.

<sup>195</sup> Ibid.

Os poucos pilares que adentram o espelho d'água constituem, nesse sentido, índice de que construir ali, sob determinados aspectos, é como construir Veneza.

O segundo projeto, da Baía de Montevideo (1998), tem relação a princípio mais evidente, mais direta com Veneza. Realizado no contexto de um seminário acadêmico, o projeto ou, mais propriamente, o estudo, prevê a retificação das bordas da baía em torno da qual se desenvolve o assentamento urbano da capital do Uruguai, transformando seu espelho d'água, nas palavras do arquiteto, numa "Praça de São Marcos afundada"<sup>196</sup>. Propõe-se de tal maneira que a cidade se volte a esta 'praça alagada' e que dela se utilize, através da navegação de barcas, para o transporte urbano da população, hoje condenada a circundar a baía por via terrestre para ir de um extremo a outro da cidade. O estudo de Mendes da Rocha contempla ainda, num ponto excêntrico da baía, em sua parte ocidental e onde hoje há uma pequena faixa de terra amorfa, um Teatro, que o arquiteto descreve como "coberto por uma leve estrutura apoiada em elementos flutuantes que, nas noites de lua cheia, poderia ser retraída, abrindo o Teatro, o qual inundaria a cidade de música"<sup>197</sup>. Neste aspecto particular do projeto, Veneza ressurgiu assim como paradigma não somente na imagem de uma Praça de São Marcos afundada, mas também na ideia de uma estrutura flutuante, a acompanhar o cambiante nível das marés. Ou melhor, ressurgiu na estrutura flutuante da cobertura do Teatro uma razão fundante da constituição de Veneza, a navegação.

Veneza se constrói sobre as águas, dispensando a *terraferma*, pois aquele específico lugar geográfico era o que melhor convinha ao deslizamento de cargas dos convés dos navios para o continente, e seu posterior seguimento por terra rumo à Europa Central. A cidade portuária, fazia a passagem entre a flutuação e o apoio sobre o solo, entre o deslizamento sobre as águas e o deslizamento sobre rodas. Veneza, nesse sentido, é um engenho, um modo de experimentar cotidianamente a Mecânica Clássica, na forma do manejo, o mais astuto possível, das cargas. Assim, a força Peso, homenageada de maneira singela no pêndulo a repousar diante da mesa do escritório do arquiteto no centro de São Paulo, se de um lado reporta a uma ciência dirigida ao fenômeno da ação da gravidade sob os corpos, nos reporta, antes, à consciência da fisicalidade de um planeta que, como

---

<sup>196</sup> PISANI, 2013, p. 302.

<sup>197</sup> Ibid.

Mendes da Rocha gosta de dizer, não é mais que um "pequeno calhau desamparado perdido no espaço".

Por fim, mencionaremos brevemente duas piscinas projetadas pelo arquiteto, a primeira delas uma proposta não realizada de Piscina Pública na Praça da República (2001), no centro da capital paulista; e a segunda, uma piscina no terraço do edifício Sesc 24 de Maio (2001), localizada a dois quarteirões da mesma praça. Este primeiro projeto é um estudo livre de Mendes da Rocha, como se fosse, nas suas palavras, "escrever um poema [...] ou um conto indignado"<sup>198</sup>. O segundo projeto, por sua vez, parece configurar uma mediação entre as condições nas quais se realiza e a ideia que na praça se ensaia.

A proposta na República consiste, basicamente, numa piscina acompanhada por amplos solários, a conformar uma planta quadrada de 100X100m, denominada pelo arquiteto de um "trecho de Ipanema"<sup>199</sup>, que se encontraria elevado a aproximadamente 6m sobre o chão da praça. Constitui-se então, abaixo dessa estrutura, uma área coberta com 100m de comprimento e 84m de vão livre entre apoios, portanto significativamente maior que o vão do Mube (60m) e do MASP (74m). Apesar das características tecnicamente desafiadoras da estrutura da Piscina Pública, o arquiteto defende a sua exequibilidade, remetendo-se aos tão disseminados viadutos viários. Cabe observar, nesse sentido, que a técnica convocada a realizar a estrutura desta piscina seria análoga, em determinados aspectos, àquela utilizada em obras viárias de grande porte, fazendo-se presente, nesse caso, com a finalidade de atender ao lazer, à recreação, ao desfrute da vida coletiva na grande cidade.

O projeto, nesse sentido, configura-se como um discurso que, de um lado, põe em lugar de relevância, num espaço urbano paradigmático da capital paulista, o lazer, e, de outro lado, mobiliza uma técnica extraordinária na realização deste feito. Nos parece, então, que o emprego deste tipo de técnica no programa em questão, consiste num discurso fundamentalmente político, no sentido da política como um processo que determina o *modo* com o qual se dispõe dos recursos, sejam econômicos, materiais e ainda, técnicos. A esse respeito, o vão livre seria um importante fator no engendramento deste discurso político, pois é o vão, ou seja, a *ausência*, neste caso, de pilares, aquilo que por sua vez exige uma

---

<sup>198</sup> PROPOSTA...2018.

<sup>199</sup> Ibid.

engenharia própria às obras de tipo especial, ou às *obras-de-arte*, no sentido que o termo possui no campo desta disciplina.

A esta altura, nos perguntamos em que medida este projeto de Piscina Pública consiste num "conto indignado", pois a princípio a proposta nos parece, enquanto discurso, otimista em relação às possibilidades de futuro da vida metropolitana paulistana. No entanto *saber*, ou, através do exercício propositivo, *fazer saber* uma possibilidade de futuro de tal modo inclusiva, democrática e alegre, não é suficiente, por assim dizer, para sublimar a indignação diante da realidade presente. O conto *indignado* corresponderia, nesse sentido, a um estado de espírito do arquiteto diante de uma cidade que reproduz não somente uma sociedade incapaz de democratizar o bem estar, mas que, para além de qualquer 'incapacidade', tem optado historicamente por relegar à maioria a penúria e o sacrifício da vida, em favor da superabundância destinada a uns poucos.

Seria, portanto, entre imaginar e propor um futuro com o brilho de uma sociedade que procura minorar seus desequilíbrios, e a mediação de condições institucionais e materiais concretas, o lugar no qual residiria a realização da piscina no terraço do Sesc 24 de Maio. Reconhecemos, de tal maneira, no *êxito* deste projeto em particular, o reaparecimento de um discurso que reivindica *a possibilidade de êxito de uma cidade*. Este discurso é político, a nosso ver, pois participa de um debate, neste caso, em torno da construção da metrópole. Quiçá esta participação, ou ainda, esta intervenção no debate, seja da ordem de um *comentário*, no sentido de fazer reaparecer, um discurso sempre renovado. E, talvez em razão da consciência da inserção da arquitetura neste permanente diálogo, derive a manifestação em Mendes da Rocha do propósito de articular, desde muito cedo em sua carreira, e ainda que sob circunstâncias e objetivos absolutamente diversos, a ideia de *uma ponta e outra ponta*. A natureza dialógica desta articulação é, assim nos parece, radicalmente política e erótica, pois remete a um Eros *unificador*, e que conduz, como vimos, do caos ao cosmos.

## 6

**Referências bibliográficas**

- ARTIGAS, João Vilanova. **Caminhos da arquitetura / Vilanova Artigas**. [organização José Tavares Correia de Lira, Rosa Artigas]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AURELI, Pier Vittorio. **Toward the archipelago**. Log, Nova Iorque, n. 11 (Inverno 2008), p. 91-120.
- BILL, Max. **O arquiteto, a arquitetura, a sociedade**. In: XAVIER, Alberto (org.). Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. [S.l.]: Cosac Naify, 2003. p. 158-163.
- BRISSAC, Nelson (org.). **Intervenções urbanas: arte / cidade**. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2013.
- BUCCI, Angelo. **São Paulo, razões de arquitetura: Da dissolução de edifícios e de como atravessar paredes**. São Paulo: Romano Guerra - 2010
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CÂMARA, Sérgio. **Revisitando a questão da técnica em Martin Heidegger e Hannah Arendt**. Artefactum: Revista de estudos em linguagem e tecnologia, Rio de Janeiro, Ano V, nº 1, p. 1-17, maio, 2013.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Redes de dormir: uma pesquisa etnográfica**. São Paulo: Global editora, 2012.
- CHIAVERINI, Vicente. In: **Aços carbono e aços liga**. Revista de Geologia e Metalurgia. São Paulo: Centro Moraes Rego, 1954.
- CLUB ATHLETICO PAULISTANO. Apresentação clube paulistano, c2019. Disponível em: <https://www.paulistano.org.br/club-athletico-paulistano-apresentacao/>
- FONSECA, Raphael do Sacramento; BERBARA, Maria Cristina Louro. **Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir**, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 d dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- GIEDION, Siegfried. **La mecanización toma el mando**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica**. In: Ensaio e conferências. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- HOCHSCHULE für Gestaltung Ulm (HfG). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao372976/hochschule-fur-gestaltung-ulm-alemanha>>. Acesso em: 07 de Abr. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KOOLHAAS, Rem; AMO; DESIGN, Harvard Graduate School Of; BOOM, Irma. **Elevator**. Veneza: Marsilio, 2014. 120 p.

KUBITSCHEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

LARA, Fernando Luiz. **Excepcionalidade do Modernismo Brasileiro**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018.

METRO. Cais das Artes, Vitória, 2011. Disponível em: <https://metroarquitetos.com.br/projeto/cais-das-artes-metro-arquitetos-paulo-mendes-da-rocha/>. Acesso em: 05 abr. 2021.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Territórios**. Barcelona: GG, 2002.

MUMFORD, Lewis. **Técnica y civilización**. Madrid: Alianza Universidad, 1992.

NOBRE, Ana Luiza. **Arquitetura e técnica industrial no Brasil dos anos 1950**. Ciência Hoje, Rio de Janeiro, v. 45, n. 269, p. 38-43, 2010.

———. **Popular e moderno: Sérgio Bernardes, Lina Bo Bardi e a Arquitetura no Brasil**.

———. **Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura de design no Rio de Janeiro (1950-70)**. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2008.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gili, 2006.

PIÑÓN, Helio. **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.

PISANI, Daniele. **Paulo Mendes da Rocha: Obra Completa**. São Paulo, Gustavo Gilli, 2013.

PISANI, Daniele. **Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha. Lições de Veneza**. Porto: Dafne Editora, 2017.

REVISTA ACRÓPOLE. Ano XI, nº130. Fevereiro de 1949. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/>

———. Ano XX, nº231. Janeiro de 1958. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/>

———. Ano XXIII, nº276. Novembro de 1961. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/>

ROCHA, Paulo Mendes da. **América, natureza e cidade / Paulo Mendes da Rocha; com Maria Isabel Villac**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo / Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

- SENNETT, Richard. **Flesh and stone: the body and the city in Western civilization**. Nova Iorque e Londres: W.W.W. Norton & Company, 1994.
- SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos: Introdução**. Laboreal 14 (I) 69-72.
- TELLES, Sophia. **O Museu da Escultura**. A&U, v. 32, p. 44-51, 1990.
- VILLARES METALS. Histórico da empresa, c2020. Disponível em: <http://www.villaresmetals.com.br/pt/Empresa/Historico>
- WESELY, Michael. **Arquivo Brasília: Lina Kim e Michael Wesely**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WISNIK, Guilherme (org.). **Encontros: Paulo Mendes da Rocha**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- . Novos Estudos CEBRAP nº 102, julho de 2015. pp. 149-165.2015

### Filmografia consultada

- A PRIMEIRA missa de Brasília. [S.l.]: Governo do Brasil, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bo1sz1TyLqc>
- Paulo Mendes da Rocha: Abertura do XI Seminário Internacional. São Paulo: Escola da Cidade, 2014. 1 vídeo (42min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R5s6CB3nNH4>
- PAULO Mendes da Rocha - Horizonte Urbano. Rio de Janeiro: Rio Book, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXmzqpXz1el>. Acesso em: 12 nov. 2020.
- PMR 29': vinte e nove minutos com Paulo Mendes da Rocha. Direção de produção: Catherine Otondo, João Sodré, Michel Gubeissi. 1 vídeo (29 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Up2u9qS38rE&t=682s>
- PROPOSTA para a Praça da República – Ocupação Paulo Mendes da Rocha (2018). São Paulo: Itaú Cultural, 2018. youtube, P&B.
- RETROSPECTIVA 2016: o premiado arquiteto brasileiro. [S.l.]: Dw Brasil, 2016.
- ROYAL Gold Medal Lecture by Paulo Mendes da Rocha. Londres: Riba Architecture, 2017. youtube, son., color. Disponível em: <https://youtu.be/E09Ks1kBYk0>. Acesso em: 20 out. 2020.
- TUDO é projeto – teaser a cadeira Paulistano. Direção de Joana Mendes da Rocha e Patricia Rubano. Produção de Olé Produções. São Paulo, 2017. (75 min.), P&B. Disponível em: <https://vimeo.com/217205984>. Acesso em: 15 abr. 2020.