

# 1989, Oscar Niemeyer na Barra Funda, em São Paulo

Joaquim Guedes



Início estas considerações sobre recente projeto do arquiteto Oscar Niemeyer na Barra Funda, São Paulo, afirmando que considero correto que o governador do Estado o tenha contratado como arquiteto de sua confiança, escolhendo-o como um colaborador de seu governo, como escolheria um secretário de Estado. Parece-me oportuno esclarecer que a alternativa concurso, tantas vezes reclamada pelos mais jovens, é uma falácia, via de regra, um desrespeito ao trabalho profissional. Não é nem a forma mais justa ou democrática de escolher arquiteto ou projeto, em qualquer circunstância, e a experiência revela ser pouco eficiente. Raramente e em condições muito particulares produz boa arquitetura. Como regra geral, grandes mestres perdem concursos para projetos interiores.

Incontáveis exemplos de absurdos, distorções e fracassos demonstram cabalmente essa afirmação. Não obstante, concursos de arquitetura devem compor a política de seleção de arquitetos e escritórios pelo Estado, que precisa ser definida com urgência, já que a qualidade da arquitetura praticada depende, em grande parte, das formas praticadas de seleção e contratação profissional, sobretudo para as obras públicas e os grandes empreendimentos sociais urbanos.

### De arquiteto oficial a mito

Oscar Niemeyer é um herói nacional, infenso e imune a análises e críticas. Sua popularidade está muito acima da de artistas como Villa-Lobos, Portinari ou Jorge Amado, sendo comparável à do grande bailarino Pelé, o que é extraordinário. É, provavelmente, mais conhecido fora do Brasil do que Kubitschek ou qualquer presidente da República.

Fomos, desde muito cedo, condicionados à sua arquitetura, pela intensa propaganda oficial das obras de Juscelino. Era proprietário e estrela da revista de arquitetura *Módulo*, ao que se diz, praticamente sustentada pelo Itamaraty, que a usou por duas décadas para promover o governo e o país no exterior.

Talvez, não haja artista que tenha sido tão divulgado e promovido em todos os tempos.

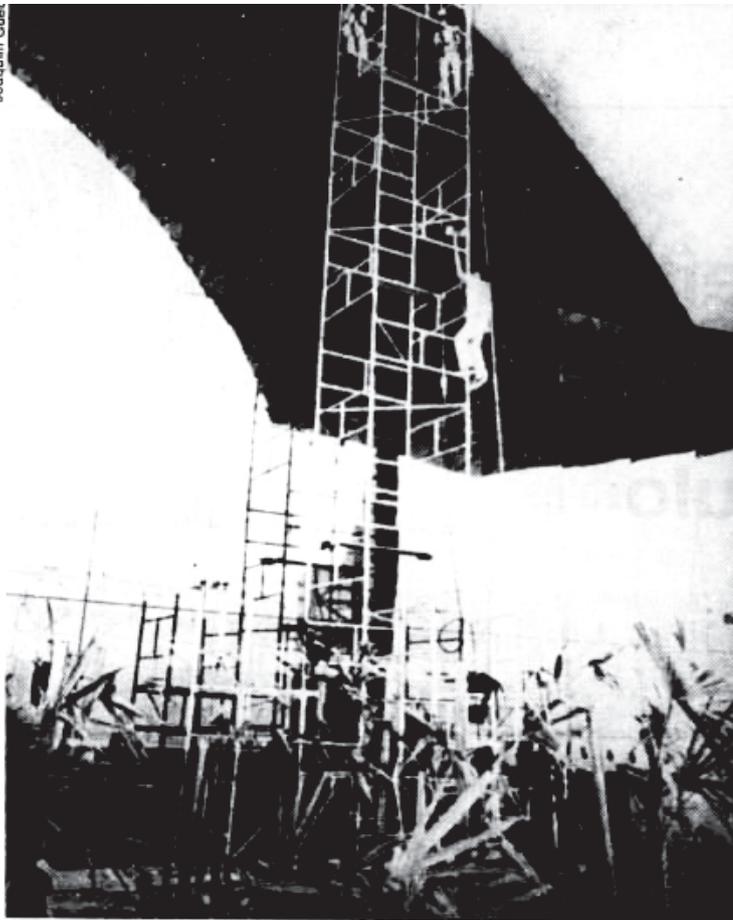
Houve momento em que louvá-lo era o mesmo que combater a ditadura militar... sem espaço para indiferença ou neutralidade.

Pouco antes, nos tempos da construção de Brasília, era a imagem do desenvolvimento nacional, do despertar da mais audaciosa e promissora nação do Terceiro Mundo; as novas formas curvas de sua arquitetura promoviam o governo Juscelino, os produtos comerciais do Brasil e separavam progressistas de reacionários.

Essa situação é única no mundo. Às vezes, como agora, temos a impressão, com Kenzo Tange e Frank Gehry, de que algo os produz e sustenta. Mas, como aconteceu com Niemeyer, não há paralelo na história.

Se Juscelino foi chamado de "rei sol" pela crítica internacional de arquitetura, Niemeyer reinou de forma absoluta em todos os seus governos. E não só; foi também, inquestionavelmente, o arquiteto oficial de Jânio Quadros, de todos os governos militares e da Nova República.

**JOAQUIM MANOEL GUEDES SOBRINHO**, arquiteto e urbanista, é professor-titular da FAU-USP, tendo sido professor associado da Escola de Arquitetura de Estrasburgo. É autor de centenas de projetos e obras urbanas, cidades novas, tendo participado da direção e elaboração de planos-diretores de cidades como São Paulo, Campinas, Piracicaba e outras. Com artigos publicados sobre seu trabalho e exposições em diversos países, participou recentemente, como convidado, dos concursos para a remodelação da área da Bicocca, em Milão (1985), e para os edifícios-monumentos comemorativos do 5º centenário dos descobrimentos portugueses em Lisboa, 1988.



"O processo é mais ou menos este: feita a casca, no que ficou aberto, metem-se os vidros pretos. Como são grandes, constroem-se grelhas de apoio, não importam as diferenças de hierarquia e função dos locais internos"; por fora tudo são vidros "máscara negra"... imensas superfícies, difíceis, senão impossíveis de serem lavadas. Na foto, o rapaz leva a escova que caiu, trepando pela estrutura de aço instável, que é acrescida ou diminuída conforme a casca sobe ou desce

cretos, nas publicações especializadas, inclusive os estrangeiros convidados para a inauguração. Nessa ocasião, *AU* e *Projeto* publicaram alguns dos mais lúcidos comentários à obra, de autoria de E. Mahfuz e de Ruth Verde Zein.

### De re aedificatoria

Sendo arquiteto e não um crítico, começo dizendo que a arquitetura é uma indagação permanente.

Os arquitetos estão sempre a procurar o conceito resoluto, a frase-chave que permita compreendê-los e sua arquitetura, em cada momento, se é que não o fazem pela necessidade de resolver as próprias dúvidas e angústia projetual em relação a ela, que reinventam e redefinem continuamente.

Muitas vezes me detive na obsessão formal e no rigor com que afirmam suas idéias, que transcrevo em tradução livre e datas aproximadas:

"Se a cidade, segundo a sentença dos filósofos, é uma grande casa, por oposição a casa é uma pequena cidade", Leone Baptista Alberti, 1453.

"A edificação foi inventada para servir aos homens e deve obedecer à conveniência e ao prazer tanto quanto à necessidade", idem.

"Às diferenças de exigências corresponderão espaços (formas) diferenciados", idem.

"Arquiteto é aquele que, pela força da razão e pelo poder do espírito, saberá corresponder às exigências da necessidade, da comodidade e do prazer estético", idem.

"Forma segue função", Louis Sullivan, 1880.

"Forma segue economia", Mies van der Rohe, ao apresentar projeto do concurso para o teatro de Mannheim, 1956, que perdeu. Os alemães decidiram construí-lo agora, 33 anos depois.

"Forma sugere funções", Louis Isadore Kahn, 1950.

"O homem é o centro da minha arquitetura", Alvar Aalto, 1940.

"Arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico das formas sob a luz", Le Corbusier, 1920.

Desses esforços conceituais, o único que não supõe o homem e a atividade humana como seu objetivo e destino é o de Le Corbusier, o grande mestre de Oscar Niemeyer. Mesmo o observador implícito é abstrato, atemporal, talvez, a história.

Darci Ribeiro teria dito, ao justificar mais um grande contrato dado a Niemeyer, que daqui a mil anos, quando tudo o que existe hoje no Brasil estiver destruído, suas obras permanecerão como único testemunho importante de nossa civilização.

O próprio arquiteto parece acreditar nisso. Seu desinteresse pelo que está à volta de seus projetos é uma das características de seu trabalho, como vimos recentemente, em todos os desenhos feitos para o prefeito Jânio Quadros, às margens do Tietê, e neste conjunto da Barra Funda. Sua arquitetura é o começo e a origem de tudo o que está por vir. Sonha com desapropriações e destruições a perder de vista.

Aqui, o conflito do "Memorial" com o entorno é chocante. O arquiteto não considera o cenário como dinâmico e mutante, o que já daria um bom conflito, pois estaria dispensado de conciliá-lo. Ele ignora ruas, vizinhos, acessos, processos, metrô, cidade mais ou menos próxima e história. Ademais, não parece seriamente interessado, como veremos, no para que servem agora seus projetos, diante do destino luminoso desde já reservado às futuras ruínas, quando a antiga utilidade terá desaparecido, como no... Partenon.

Niemeyer é fiel ao modernismo, ao espetáculo da forma que ele supõe definitiva, simples e pura, absolutizada enquanto marca própria dele; volta, após 50 anos, às curvas primais da Capela de São Francisco na Pampulha, multiplicadas e ampliadas, para diversas utilidades.

Como ao fim só interessa a sua forma, começa por ela, numa procura descontraída onde tudo o que a revela e define é supremamente interno a ela mesma e abstrato. Não se interessa pela chuva e pelo sol, pela acústica, pelas distâncias ou pela construção. Os vidros podem situar-se nos flancos abertos de uma casca parabólica, ou violentá-la sem cerimônia, brutalizando sua identidade estrutural intrínseca. Blocos nascem de espelhos d'água, "tajmahalianos", que solenizam tanto a lanchonete situada à entrada como o salão de atos, ao fim do eixo principal.

Ora os vidros estão afundados nas faces, como no auditório, ou na colonata do museu, ora estão no limite das lajes, como no restaurante e salão de atos, ou ainda tão externos, que chegam a cobri-las, como no centro de estudos. Tudo é tão arbitrário e subjetivo que termina por ser inadequado e ineficiente.

Não é que a forma siga rigorosamente a função como, aliás, Sullivan não diz em sua famosa frase, início de grande controvérsia. Já no século XV, Alberti escapava à ingenuidade de afirmar a forma como consequência da função. Os mestres não se enganavam. A forma não segue a função, mas a relação entre elas é um dos mais fortes fatores da arquitetura. Não significa relação de dependência direta ou mecânica, como mesa redonda, sala circular, por exemplo, ou maçaneta como negativo da mão que agarra, ou box de chuveiro cilíndrico. Porém, a arquitetura se ergue sobre dois princípios: ela se relaciona com um conjunto de necessidades a atender e cria e comunica uma ordem superior inteligível e significados que vão além do atendimento das necessidades albertianas.

O ideal de perfeição absoluta e do objeto único do modernismo, num ambiente entre guerras em que prevaleciam a esperança da verdade e os parâmetros industriais da funcionalidade econômica, degenerou na aceitação vulgar de uma correspondência radical inadmissível entre forma e função.

No momento vivemos um mundo diferente de códigos e modelos em busca nervosa de aceitação e preferência social, aspirando ser aclamados como nova arte ou moda; imagens múltiplas e sucessivas da cultura se substituem e reciclam, transitam e circulam, incessantemente, onde nada aspira ser único, absoluto, profundo e permanente. Estamos no extremo oposto, o reino da diversidade como simples jogo de signos, numa procura artificial e supersticiosa de significados, como se vê em tantos casos.

Entretanto, se a obra a projetar é imprevisível e admite inúmeras configurações possíveis para uma mesma destinação prática, ela evolui de um programa social que deve ser claro, para poder exercer seu papel de núcleo articulador, inspirador e legitimador da forma.

Nisso a assessoria palaciana foi extremamente falha. Como justificar um súbito fervor pela América Latina, pelo viés final e superestrutural da cultura popular? Como engrossar essa espécie de *fiesta* da inconsciência dos graves problemas continentais, da fome ao desastre completo, das incertezas à mais cruel violência, em meio à angustiante escassez de recursos? O que significam um salão de atos, uma pequena biblioteca de 30 mil volumes, um teatro bifolto de 1.700 lugares, ou um edifício anódino, que apenas a astúcia dos arranjos internos consegue transformar num quase bom museu de arte popular?

Afinal, o que pode ser uma política de integração latino-americana hoje? Sem um programa consistente e politicamente consequente, a arquitetura fica à deriva, brincando com formas vazias.

Percorria a imensidão luminosa das praças monumentais quase desertas, sob sol das últimas tardes de inverno, num domingo.

Fotos Joaquim Guedes



---

Havia algo de insólito no espetáculo desconfortável, para pequena assistência, daqueles nem tão jovens, nem bem-sucedidos irmãos latino-americanos pobres, com seus velhos instrumentos, esperando longamente o momento de tocar. O piso de concreto irradiava calor. Teriam almoçado? O restaurante ou lanchonete estava fechado.

Isso seriam programa, formas, materiais e conceitos construtivos para nossa sociedade e nossos ideais políticos, para o encontro da cultura latino-americana, neste momento e neste clima? Lembrei-me do intenso e rico comércio musical entre o Brasil e a Argentina, da força do *soul* negro da zona norte do Rio, do jazz e do rock e da *salsa*, com suas instituições engastadas na indústria cultural.

Qual é o papel do Estado?

Eiba Ramalho encheu a mesma praça dias atrás; com Caetano e Milton seria o mesmo; Zubin Mehta levou 100 mil pessoas ao Ibirapuera. Dispensaram o governo. Entretanto a preservação e a continuidade viva da cultura popular têm a ver com o respeito por sua escala, ambiente e economia particulares. É um trabalho chinês. Os chineses, aliás (não é por acaso o adjetivo), entre 1949-1960, criaram, por todas as regiões da China, milhares de ateliês para a preservação e desenvolvimento das artes populares. Forçá-las, na direção de grandes espaços públicos e culto de massa, é uma simplificação equivocada. O sambódromo das artes populares pode virar um pátio de milagres, numa *plaza de armas*, extemporânea nostalgia da colônia.

Programa, projeto, obra, custos e recursos foram arrogantemente sonogados à população de São Paulo, durante o processo de projeto e construção realizados em tempo recorde. Se a integração latino-americana implica liberdade e respeito à vontade dos povos que deseja servir, como fundá-la de forma tão autoritária?

### A obra

Ao chegarmos ao sítio nos deparamos, desde logo, com as primeiras dificuldades. O conjunto despreza a tal ponto o lugar, que lhe vira literalmente as costas. Da avenida de acesso, apenas se vê, excessivamente próximas e desalinhas, as edículas ou fundos dos principais edifícios; o prisma fechado, simplificado, destinado aos ensaios; o bloco arredondado e formal com grande piso de granito, vazio, destinado à entrada de artistas, que serve também de vestiário e abrigo aos pequenos grupos de artistas menos prestigiosos; os sanitários públicos; as costas da biblioteca.

Imediatamente aparecem os tiques: portas de "submarino" estereotipadas, com cantos arredondados, repetidas como receita, um pouco mais ou menos em qualquer lugar; volumes sem janelas, também de cantos arredondados; a linha de pequenas vigias utilizadas indiscriminadamente, que não iluminam, não ventilam e não se defendem; velhas astúcias gráficas.

Quem quiser entrar, tem que descobrir, à frente do metrô, um buraco relativamente estreito no chão. Sem saber onde vai dar, o interessado deve enfiar-se por ele abaixo, para retomar ao mesmo nível 20 metros à frente e chegar à primeira praça, atrás das grades, na origem do eixo monumental sudoeste-nordeste, com 200 metros, que leva em linha reta ao salão de atos.

O restaurante ou lanchonete, excessivamente formal, é pretensioso demais ao centro do espelho d'água, para guarnecer a extemporânea e imperial solenidade da entrada. Não se percebe para que serve. É muito frio. Sobretudo visto de cima, do grande visual da passarela sobre a praça, os fios, máquinas e exaustores mal disfarçados, parecem ter sido esquecidos ali, como se ninguém fosse vê-los.

E estaria pedindo portas, terraços agradáveis, sombras, brisas, transparência, em perfeita comunicação com jardins. Esse cilindro achatado, de vidros negros na face do concreto do teto plano, uma forma fechada, de interior invisível, tem pilar central e balanços de 18 metros, que exigiram concreto de até 40 MPA, utilizado apenas em barragens e obras do gênero, o dobro do adotado em edifícios no Brasil. Será necessariamente climatizado e, para dificultar, cozinha e depósitos são subterrâneos.

Seus custos de operação e conservação serão altos, se é que venha de fato um dia a funcionar de forma contínua e permanente.

Arquitetura não é exibicionismo estrutural. Seria deselegante. Mas não se pode investir, desnecessariamente, numa alternativa de difícil visibilidade, discutível eficiência e alto risco de manutenção. Numa lanchonete? Para fazê-la menos agradável e menos prática? Não vai chover? A cobertura é inelástica? A impermeabilização, incorruptível? O Estado tem agilidade e recursos para operar a manutenção concebida?

Mas, por que um memorial precisa ter um restaurante tão grande, logo à entrada, tão destacado?

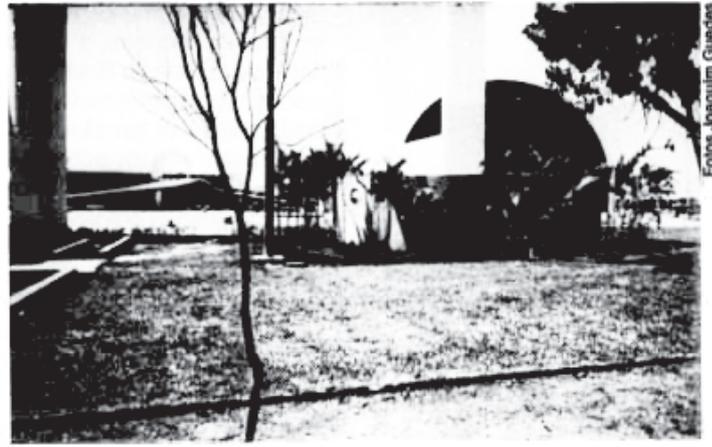
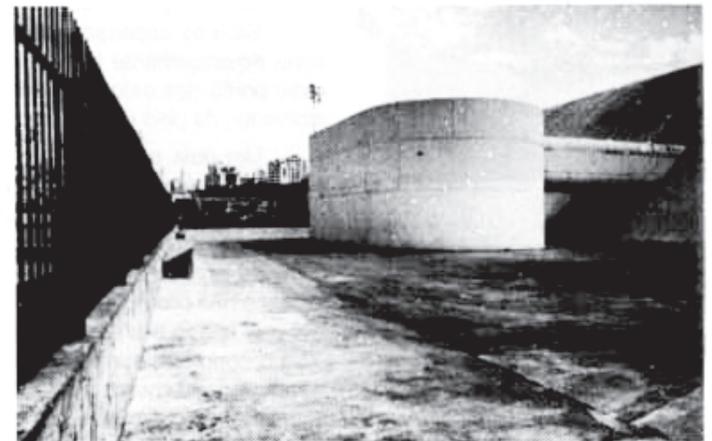


Foto: Joaquim Guedes



Por fora, tudo são vidros "máscara negra", que estarão também presentes nos demais edifícios. Imensas superfícies de vidro, difíceis, senão impossíveis, de serem lavadas. Os blocos se tornam duros, impenetráveis, é difícil distinguir a entrada.

Dentro é tudo caro, pretensioso e simplório: granito preto e mármore branco revestem o chão, paredes, quando existem, aparadores e balcões de desenho rebuscado, "estético", sem qualquer reflexão sobre os materiais empregados, as estruturas, a construção e o sentido de tudo.

Duzentos metros à frente, na extremidade do eixo monumental, está o salão de atos. Que dificuldade inventar espaços urbanos públicos democráticos! A tantos quilômetros do palácio do governo, que é um salão de atos? Para que serve um salão de atos?

A primeira impressão, quando a grande viga e seus minaretes interrompem o caminho da casca de concreto ao solo, é de que estamos entrando solenemente pelo lado errado. Tiveram que sustentá-la para que passássemos. O lado aberto, naturalmente na estrutura, é o outro.

Logo ao entrar vemos que o sol bate tranqüilo sobre a grande tela de Portinari, integrada à parede do fundo, como se fosse a origem de todo o desenho. Pode, não pode? Os vidros fumê e o ar-condicionado farão milagre? Os painéis de Caribé e Poti, espécie de quebra-sóis internos, mais ou menos conscientes, mais ou menos eficientes, serão suficientes para protegê-la, nos momentos mais quentes? Não, o sol poente, de inverno e verão, não fará cerimônias e castigará, até o fim da tarde, o grande quadro de Tiradentes. A menos que tapem o vidro.

É absurda a interrupção dos gigantescos painéis pela grelha de ar-condicionado. Há impressão de uma desconcertante improvisação geral.

Se o edifício fosse rotado de 90° não seria necessário fazer imensa viga nem o sol incomodaria Portinari. Mas af a idéia do edifício em abóbada retornaria à vulgaridade conceitual, de que jamais deveria ter saído.

O arquiteto perdeu-se nos malabarismos cansativos e inúteis da emenda.

Perpendicularmente ao eixo monumental de entrada situam-se à direita a biblioteca e à esquerda o centro de estudos. Por que separá-los?

Da esq. para a dir., de cima para baixo: 1) Da avenida de acesso, os fundos da biblioteca, com as vigas em linha; 2) Da mesma avenida, os mictórios, à frente do salão de atos; 3) "O conjunto despreza a tal ponto o lugar, que lhe vira literalmente as costas... apenas se vêem, excessivamente próximas e desalinhadas, as edículas ou fundos dos principais edifícios"; 4) "... o bloco arredondado e formal, com piso de granito, vazio, destinado à entrada de artistas, que serve também de vestiário e abrigo aos pequenos grupos de artistas menos prestigiosos..."

Essa fragmentação forçada do programa em blocos dispostos como pedras sobre o sítio, em composição livre, é uma das características mais fortes de Niemeyer e do movimento moderno, aspecto que no Brasil assumiu proporções paroxílicas. O sítio-espacos-verdes-de-Le Corbusier transformou-se na laje de concreto reverberante das praças. O pilotis foi aposentado. Há, em tudo, uma santa ignorância do urbano. É uma concepção arquitetônica da década de 40, esgotada em Brasília em 50, sobrevivente aqui, inocente e orgulhosamente irreconciliável com a cidade, porque exclui totalmente aspectos próprios do programa que respeitam a ela e que não poderão ser recuperados posteriormente e incluídos. Mas, quem desconsidera no projeto ou não entende as solicitações vivas e mais urgentes dos usos e programas do edifício, como iria assumir a invenção de um espaço urbano contemporâneo, se isso depende tanto de compreender e impregnar-se dos movimentos, dos fluxos, das necessidades e manifestações culturais e espirituais, da sociedade urbana que estamos fazendo?

A grande sala de entrada para todos os usos da biblioteca está numa semi-obscuridade. Quase não há iluminação natural, apesar dos grandes painéis laterais de vidro, sempre pretos, no alçado das cascas, que se repetem, no limite da linha exterior do concreto.

A série de pequenas janelas circulares parece pedir desculpas pela ineficiência. O calor será insuportável, a menos que haja uma climatização completa.

Sem os espessos tapetes azuis, que acentuam a sensação de calor, a nave, em abóbada, seria acusticamente insuportável, refletindo e reverberando as ondas sonoras. Mas, depender a esse ponto dos extensos tapetes, relativamente frágeis e de difícil manutenção, faz sentido, nesse ambiente, de piso contínuo, ao nível da praça pública?

Um guia explicava que, embora no grande espaço houvesse mesas para leitura, livros de referência, vídeo, informações, um pequeno auditório e espaço para projeções, essas atividades se fariam uma de cada vez, para evitar conflitos.

Seria razoável esperar que uma pequena biblioteca especializada fosse de livre acesso e pudesse crescer. Nesse sentido, o depósito subterrâneo de livros, bloqueado por sanitários, não facilita e não promete.

A casca é uma forma inteligentíssima porque trabalha somente à compressão, sob medida para o concreto, que não tem resistência à tração. Ora, romper o trânsito dos esforços que se dirigiam tranqüilamente ao solo, para remetê-los a uma viga reta gigantesca, "a maior do mundo", é no mínimo um tremendo *non sense*, 95 metros.

Niemeyer insiste na idéia de que isso é "avanço tecnológico" e às vezes apresenta suas "intuições estruturais" como uma homenagem à engenharia nacional.

É preciso que alguém aponte a ingenuidade dessa deslocada pretensão e, ao contrário do que dizem e repetem seus admiradores, não constituem intuição estrutural: tudo não vai além de investir recursos públicos no alto custo de uma proposta tecnicamente ineficiente. Porque a casca é uma estrutura mínima, elegante, próxima da perfeição, enquanto que a viga reta é uma estrutura vulgar, sem nenhuma dificuldade de construção, apesar das imensas dimensões. É apenas pesada, elástica e cara.

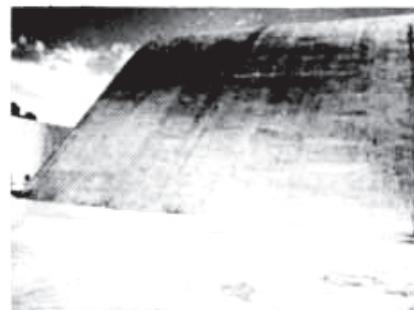
São 3.319 m<sup>3</sup> de concreto armado de 40MPa, para 1.875 m<sup>2</sup> de construção ou 1.77 m<sup>3</sup>/m<sup>2</sup>. Isto demonstra o despropósito das decisões de projeto. É anti-histórico, padrão egípcio, 3.000 a.C. Imagina-se uma cobertura com uma espessura média de concreto maciço de quase 2 metros!...

Pagando o preço e mandando a lógica aos diabos, não há nem mistérios nem vantagem. Restaria a questão arte não tem preço. Mas, então não se trata mais nem de "homenagem" ou "avanço", mas de quero porque quero "oferecer" a vocês a beleza de que sou capaz, como a concebo, interesse ou não, faça ou não faça sentido, custe o que custe. Aí retornamos à questão da arquitetura e da beleza. O que é arquitetura?

A casca já estava ali muito forçada: complica o uso da biblioteca, não permite abrir janelas eficientes nos flancos, ou no teto, sem incorrer em incômoda contradição de projeto, uma vez que rompe a forma estrutural escolhida, elimina também a possibilidade de separações que venham a ser requeridas em operações de reciclagem e força alturas e volumes internos elevados ou sem interesse, ou contrários aos usos que se quer atender.

Esse desinteresse pelo detalhe não surpreende e cobre desde a concepção geral ao por menor construtivo.

Os caixilhos são detalhe industrial direto, guarnecidos de rufos, contra-rufos e toneladas de silicone nas conexões e juntas de dilatação. Grelhas tridimensionais de contraventamento estiveram muito em voga, desde 1970. I. M. Pei as usa, por exemplo, no Kennedy Memorial, em Boston, no hall de entrada, e, também, na pirâmide do Louvre, com detalhes construtivos refinadíssimos. Afinal, o detalhe é fundamental!





Fotos Joaquim Guédes



Aqui, entretanto, são pretas e grossas, pouco elaboradas, estão indiscriminadamente em todos os lados, dos panos de vidro do salão de atos às paredes laterais das circulações de serviço do teatro.

O processo é mais ou menos este: feita a casca, no que ficou aberto, metem-se os vidros pretos. Como são grandes, constroem-se as grelhas de apoio, não importam as diferenças de hierarquia e função dos locais internos.

Devem ser os prazos políticos das obras públicas no Brasil.

Precisamos urgentemente convencer os governantes de que projetos de arquitetura exigem um tempo mínimo de concepção, maturação, decisão e execução. Vale a pena chamar a atenção para os verdadeiros crimes contra a cultura impostos por estas práticas e a malversação de recursos que acarretam.

Aqui, o arquiteto pode ser, até certo ponto, vítima.

Estas reflexões valem para os demais edifícios: para o centro de estudos, com sua estrutura tirée par les cheveux; o museu; o auditório.

A passarela merece destaque pela tardia demolição de um eficiente e discreto pilar, depois de pronto, substituído por uma espécie de grosso cabo de guarda-chuva, que puxa as cargas contra a gravidade, para cima, para depois, por um caminho tortuoso e longo, levá-las finalmente ao seu destino, o chão. É melhor do que aterrâ-las diretamente? A irracionalidade aqui transforma o original em grotesco.

Mãos e monumentos não são o que se possa exigir do arquiteto. Há os antecedentes do monumento a Juscelino em Brasília e o de Volta Redonda. Mas, então, que não os faça sentimentais, piegas e vulgares na sua figuração simplista, estilizada. Desde que Le Corbusier construiu a notável "mão aberta" de Chandigarh, seus seguidores arriscam, a intervalos constantes, infelizes ensaios. Até quando?

Da esq. para a dir., de cima para baixo: 1) "Sobretudo visto de cima do grande visual da passarela sobre a praça, os fios, máquinas e exaustores mal disfarçados parecem ter sido esquecidos ali, como se ninguém fosse vê-los". A forma cilíndrica tem pilar central com balanços de 18m, mas não se vê; 2) A maior viga reta do mundo e seus dois pilares minaretas; 3) A segunda imensa viga reta, pesada, elástica e cara, suportando a leve casca interrompida para a entrada "pelo lado errado". "Se o edifício fosse rotado de 90°, não seria necessário fazer a imensa viga, nem o sol incomodaria Portinari!"; 4) Vista interna do salão "único-uso" da biblioteca. Os vidros (lado esquerdo da foto) não estão aí para iluminar

---

O museu retoma o "minhocão" da Universidade de Brasília, menor. Vidros, de um só lado, não estão lá para iluminar os objetos a mostrar. Imensos e, como todos os outros, sempre negros, não têm nada a ver com a luz. Não há como organizar o percurso dos visitantes e objetos que se atrapalham e apertam, não há espaço. A entrada é numa extremidade que a gente não divisa com clareza e a saída na outra ponta. Elementar! Lembramos os diversos esforços feitos neste século para inventar o museu contemporâneo, o Masp, de Lina Bardi, o Guggenheim, de F. L. Wright, o museu sem fim, de Le Corbusier e todos os outros Ramires Vasques, no México, Kahn, Johnson, Richard Meyer, em Frankfurt, Stirling, na Tate e Stuttgart, Mies, em Berlim, Piano, no Pompidou, e tantos outros. Perdemos uma oportunidade. O melhor é o ritmo dos pilares da fachada que secciona com linhas brancas a longa curva contínua de vidro, como a dizer-nos que pilares não são tão maus; podem ser úteis e belos.

Um auditório é coisa muito séria para comentarmos ao fim deste artigo. As "necessidades e conveniências", aqui, pesam muito como informação ao desenho.

O *hall* de entrada é um espaço à primeira vista acertado. Entretanto, a parede-espelho ao fundo, que repete também uma solução do cassino da Pampulha, é um recurso por demais primário. Constrangido à forma alongada, muito estreita, como decorrência da estrutura adotada e comprimido ainda mais pelas rampas e escadas dispostas obrigatoriamente no sentido longitudinal, o "jogo de espelhos", recortado de portas, não resolve, incomoda.

A idéia do auditório bifolato restringe e complica inutilmente a relação espetáculo-plateia. Não se usam bem os dois palcos opostos ao mesmo tempo, nem juntos, nem separadamente; resulta um teatro cuja capacidade máxima tende a ser a metade da capacidade construída. Decisões de projeto reduzem a qualidade e quantidade das atividades possíveis, quando o objetivo do desenho é sempre o oposto.

Deixo aos especialistas os comentários sobre as tiranias da acústica. Como se sabe, abóbadas são inimigas naturais dos auditórios. Há tapetes demais. Novamente, o imenso painel interno que atravessa plateia e palco está interrompido por aparatos e grelhas, o que é inconcebível.

Mas, o problema maior não resolvido é o de inventar o auditório-teatro de massa. Que sociedades particulares invistam em casas para 2 ou 3 mil espectadores, com elevados custos operacionais a serem pagos pelos usuários diretos, é compreensível. Uma política de comunicação cultural conseqüente não pode iludir-se. Nesse sentido o auditório da Barra Funda é anacrônico, quando as tecnologias apontam outras direções.

Mas, o pior é que o auditório não é auditório no sentido lato. É um perdulário e ineficiente galpão de luxo, limitado a conferências com alto-falantes e fones-de-ouvido ou música pesada com toneladas de equipamentos eletrônicos.

Já no concerto inaugural, foi preciso improvisar um palco na praça em frente, para que a multidão de interessados, que não caberia no auditório, ouvisse mal, o que fosse possível, do lado de fora. O sonoro concerto de Rachmaninoff, de Guedes Barbosa-Diogo Pacheco, não seria ouvido pela plateia, sem os microfones instalados no piano e os acertos do regente, à última hora!

Finalmente, o centro de estudos, chamado de Maspinho durante a obra pelos arquitetos e engenheiros, pode ser visto, de fato, como caricatura do magistral edifício erigido por Lina Bardi na década de 50. Ele dá a entender que é suspenso pelo gigantesco pórtico. Mas não é. Quatro pequenos pilares internos centrais disfarçados sustentam a viga reta vistosa, impotente e falsa, pesada trapaça, forma do que não é.

Resulta caro e pobre, triste em sua pretensiosa ilusão insatisfeita, em sua mentira.

Essa monumentalidade insensata, descolada de uma racionalidade basal, remete ao subdesenvolvimento. Ela nega o real e ilude-se a si mesma.

Meditar sobre as analogias e diferenças entre ambos justificaria todo um artigo e é indispensável aos estudantes de arquitetura.

Absolutamente pioneira, Bardi, assessorada pelo professor Figueiredo Ferraz, inventa a dupla viga em concreto protendido, externa, sobre a laje da cobertura do Masp, ao mesmo tempo em que, por razões diversas, sugeridas no início deste artigo, Mies o faz em aço no teatro de Mannheim. Eram quase 80 m de vigas retas sustentando de verdade e necessidade todo o Museu.

Na avenida Paulista, o imperativo contratual de manter o belvedere, a integração e valorização do parque Siqueira Campos e a lembrança dos túneis abaixo, fazem da estratégia projetual de Lina Bardi, da concepção ao detalhe, um dos mais extraordinários momentos da arquitetura deste século.

Como tantas atividades humanas, a arquitetura exige coragem e compromisso histórico com a sociedade e o conhecimento, para ser útil e livre na sua invenção.