

CLARO E LABIRÍNTICO

O arquiteto Aldo Van Eyck realizou em 1996 um sonho que guardava há 27 anos: conhecer a Bahia! A finais dos anos 60, de passagem por São Paulo, foi levado à casa de Lina Bo Bardi, que lhe falou dos mistérios e do povo da Bahia. Aldo nunca mais a esqueceu: nem a Bahia, nem Lina, nem a Casa de Vidro, nem os breves momentos deste contato.

O balanço desta espera entre o que ele sonhou e o que encontrou na Bahia e, ainda, suas impressões sobre a obra de Lina Bo Bardi, por quem guarda profunda admiração, sua participação no Team X e no CIAM, a atuação dos situacionistas franceses e a arquitetura contemporânea são alguns dos temas tratados na entrevista que realizamos com Aldo sob o "teto verde" do Restaurante da Casa do Benin.

Van Eyck esteve em Salvador, acompanhado de sua esposa, também arquiteta, do arquiteto Paul Meurs, a quem agradecemos o empenho para esta entrevista, e de uma equipe de televisão holandesa que realizou um vídeo sobre a sua obra e a de Lina Bo Bardi. A breve passagem de Aldo Van Eyck pela Bahia deixou uma bela recordação àqueles afortunados que o puderam conhecer.

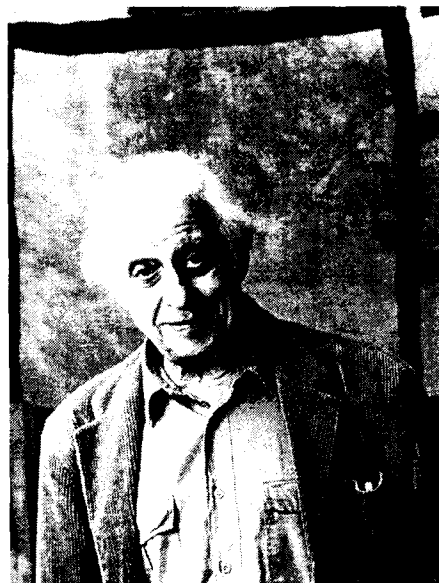
(Entrevista realizada por Anete Araújo e Olívia Fernandes)

OLÍVIA FERNANDES. *Como e quando você conheceu o trabalho de Lina?*

ALDO VAN EYCK. Eu voltava de Buenos Aires, indo para casa, e por curiosidade fiquei uns dias em São Paulo; alguns arquitetos lá sugeriram para eu ficar, sem mencionar Lina. Então, quando eu cheguei em São Paulo, Lina era um fator desconhecido. Eu vinha de Buenos Aires, de um congresso muito emocionante, selvagem, um congresso de estudantes, um contracongresso. Havia um congresso mundial, da UIA, estavam lá centenas de pessoas do mundo todo discutindo o problema de habitação. Eu estava lá convidado pelos estudantes para o congresso para o qual outros arquitetos europeus também

foram convidados. Eu menciono isto porque o contracongresso é muito interessante, o congresso de estudantes. O tema era naturalmente o problema de habitação para os pobres. Quando nós chegamos no congresso oficial, notamos logo que a favela, a *barriada* não era absolutamente o seu tema, era sobre habitação oficial, do governo, e fotos dos *bulldozers* empurrando tudo o que já estava construído para adiante. Então, no primeiro dia, no edifício em que nós estávamos, que os estudantes depois ocuparam, aqueles estudantes selvagens disseram: "*Este é o congresso errado. Vocês foram enganados, vocês foram enganados! O verdadeiro congresso está lá em cima na universidade, no prédio da faculdade que nós ocupamos. Há 2500 estudantes lá. Por que vocês estão aqui em baixo?*"

Opa, o que é isto de congresso principal e de um outro congresso? O congresso para o qual nós fomos convidados pelos estudantes era um congresso falso porque estava na "dependência do outro", dos outros que permitiram aos estudantes participarem sob determinadas condições. Então, aqueles estudantes que nos permitiram assistir ao grande congresso, eles e outras pessoas, inclusive alguns professores, nos convidaram, eu, Boffil, algumas pessoas da Inglaterra, Bakema. Nós ficamos, então, totalmente informados;



nós nos juntamos ao grupo crítico. Terminou de uma forma completamente diferente.

ANETE ARAÚJO. *Quando foi isto? nos anos 60?*

VE. Em 1968, no governo de Videla. Depois disso nós viemos para cá, porque eu estava interessado em habitação, auto-ajuda, favelas, o que foi ou não foi realmente construído, as *barriadas* no Peru. Assim, quando eu cheguei em São Paulo, uma das minhas primeiras coisas que eu queria ver eram as favelas, e eu mencionei isto para alguns arquitetos jovens que me acompanhavam (o Joaquim Guedes era um deles). Nós saímos para ver os arredores, e eu me divertia passeando por ali. Naturalmente passamos pelo Museu [MASP]; então, paramos e saímos do carro. Eu me lembro de que a minha primeira impressão foi de descrédito: “*O que é isto? O que este arquiteto quer? Como isto apareceu?*” Eu me lembro que, em seguida, nós descemos para a praça (eu não sabia que existia construção sob ela) e subimos as escadas. E me lembro que a única coisa que fiz foi ver de cima, nunca de baixo. Apenas 20 anos depois é que apreciei aquela visão de baixo. Eu não sabia, então, que podia ver de baixo.

Descemos do carro e subimos a escada para aquele enorme espaço de cima, o espaço da exposição que está suspenso e o lugar onde está localizada a administração. O que vi foi aquele enorme espaço embaixo (a praça) e o espaço em cima. Mas nunca tive conhecimento do tráfego por baixo do Museu. Foi somente dois anos depois, em uma loja de Amsterdã, que vi, entre uma série de catálogos sobre museus no mundo, um contendo cinco páginas sobre o Museu de São Paulo. Aí, pela primeira vez, eu vi o que havia abaixo da praça. Foi espantoso ver aquilo. Espantoso, também, é que, durante cinco, oito ou 10 anos, eu não vi aquele edifício novamente em nenhum outro livro. E eu vejo muitos livros. Nunca ninguém mencionou aquele edifício novamente, mas eu o menciono, muitas vezes, todo o tempo. E eu o aprecio muito dentro daquele contexto significativo.

AA. *Então, naquele dia, em São Paulo, você perguntou às pessoas quem era o arquiteto do Museu, e alguém disse que era Lina?*

VE. Sim, naquele mesmo dia. E no dia seguinte nós fomos a um almoço na casa de Lina. Eu estou um pouco esquecido, naturalmente, mas nós nos dirigimos para almoçar na casa de Lina. Lembro-me dando a volta naquele platô arredondado. Fiquei perplexo: o panorama, o penhasco. Lembro-me bem da curva e da chegada na escada. Lá estava aquela senhora elegante, uma pessoa maravilhosa. Fiquei impressionado: “*Não é deste mundo esta senhora.*” Lembro-me dela imponente, lembro-me da mesa redonda, muito grande. Só depois vi a lareira. Na mesa, uma grande mesa, havia em cada prato um buquê de flores azuis. Fiquei

perplexo. Nunca tinha visto aquela quantidade de concreto, poderoso concreto que eu jamais tinha visto. O concreto de Corbusier é angélico, é suave perto daquilo; mesmo o *beton brut* de Corbusier, naquele período, é gentil diante daquilo. Aquilo é completamente inflexível, absolutamente firme. A escada, com aquele corrimão achatado, e a sensibilidade e a gentileza das flores me surpreenderam numa mesma pessoa; se você faz uma coisa não pode fazer a outra... Uma cesta enorme, então, apareceu. Não sei se foi uma bandeja de madeira ou uma cesta, não lembro. De qualquer forma estava no meio da mesa, e não sei se ela continha pão, queijo ou frutas. Eu fui imediatamente confrontado com aquilo a que chamo “gestos”. Alguém sabe como se comportar, alguém sabe fazer as coisas funcionarem, sabe tratar as pessoas. Daí começou a conversa sobre arquitetura.

AA. *Foi sobre arquitetura moderna que vocês conversaram ?*

VE. Provavelmente. Eu falei sobre Buenos Aires, as coisas terríveis da polícia, provavelmente sobre minha afinidade com as pessoas das *barriadas*, minha atração pela beleza das favelas. Logo a discussão se desviou para a arte primitiva, o grande *hobby* da minha vida, a chamada arte primitiva, arte indígena ou arte tribal. Sim, Lina também tinha em casa a chamada arte popular. Ela logo começou a falar da Bahia, e não pudemos fazê-la parar de falar. Ela desprezava todas as cidades italianas que deixou para trás. “*Terminou, terminou*”, dizia. “*A Bahia é a melhor cidade. É, literalmente, a melhor cidade do mundo. Fantástica!*”

AA. *Isto foi em 1968. Eu poderia perguntar sobre a situação política e fazer uma ponte com os situacionistas que estavam fazendo um trabalho, mais ou menos naquele mesma época, na França, e se foi antes, ou depois, que você teve contato com eles?*

VE. Esta pergunta sobre os situacionistas apareceu aqui, nesta mesma mesa, três ou quatro dias atrás, com o outro grupo. Não é, infelizmente, uma conversa que prometa muito. Não é cômoda, pois minha relação com os situacionistas, o meu contato com eles, foi muito oblíquo, muito tangencial. Estou surpreso com esta pergunta que vocês estão fazendo. Eu retorno a pergunta para você, que deve saber por que está me perguntando isto.

AA. *Pelo menos para mim, eles colocavam, naquele tempo, algumas questões que estão emergindo atualmente. Não sei se é correto ou não, mas são questões presentes hoje no discurso do deconstrutivismo em arquitetura. De fato, parece que o Ivan Chitchevlov [Gilles Ivain] abordou a discussão relacionada com ausência/presença, sobre as dicotomias aberto/fechado, perto/longe, interior/exterior. Estas dicotomias foram*

tratadas desde os anos 60, e você também discutiu sobre este assunto, sobre as dicotomias, no Time X Primer; eu me lembro. Assim, alguns anos atrás parece que você estava falando sobre um tema que agora aparece como uma grande novidade.

VE. Onde você leu isto?

AA. *Em revistas de arquitetura ou em algum livro [artigo de Kenneth Ray intitulado “The situation of Deconstructions: Ivan Chitchevlov as a precursor of Deconstruction”].*

VE. Minha relação com o Time X sempre foi muito direta, a mais direta que poderia ser, como direta foi, também, a minha relação nos últimos anos do CIAM. E minha relação com o Cobra, um grupo de pintores dinamarqueses, holandeses e belgas, também foi muito intensa. Lá no Cobra fomos amigos, todos os dias, durante anos. Constant que, depois do Cobra, inventou aquele conceito de Nova Babilônia era alguém interessado em arquitetura, urbanismo, planejamento, a seu modo, naturalmente. Tinha também Vascayam, um grande pintor dinamarquês. Juntos eles começaram a me falar sobre aquele novo grupo do qual participavam. Lá estavam números da revista *Situacionist Times*, com capa impressa em caracteres metálicos, e estranhas fotografias, em situações bem especiais, com detalhes da vida na cidade, e muitos discursos políticos. Também havia um outro homem que encontrei certa vez, Plínio Galício. Era um importante situacionista. Ele morreu. Poderia ser italiano ou libanês, qualquer coisa assim. Um homem muito provocador. Um líder. Eu posso falar muito pouco para vocês sobre os situacionistas.

AA. *Haveria alguma ligação entre aqueles trabalhos do Archigram, Instant City, Walking City, os britânicos que projetaram aquele tipo de arquitetura que não era estática, que não era fixa no espaço e podia mover-se, com a Nova Babilônia?*

VE. Sim, pode haver certa afinidade entre Archigram e Constant. Você pergunta minha opinião sobre esses grupos... Constant tem uma dimensão muito diferente do Archigram. Constant é completamente desconhecido; o Archigram é... exatamente aqueles brinquedos infantis, eles são interessados naqueles truques juvenis, Peter Cook e Fred Crampon. Mas é uma história, de qualquer forma, estimulante.

AA. *Você sabe que o Peter Cook esteve aqui e, de certa forma, disse que nós deveríamos demolir o Pelourinho? Isto antes da intervenção, porque depois, até podia...*

VE. Peter Cook tem idéias, teve idéias em toda sua vida, idéias sobre máquinas. Ele ensina, mas ele não constrói nunca. Você tem de fazer melhor, você tem de construir. Constant é um grande pintor, Constant é um artista relegado, um dos nossos grandes pintores, e foi sempre consistente.

Constant é um intelectual continental, não um inglês medroso que não faz nada. Constant é um intelectual continental, real, 100% comunista, dedicado. Ou você é comunista ou não é. Você não tem que ser um comunista... agora já é muito tarde.

O Archigram era um grupo terrível, teve um começo interessante. Eu sou a pessoa errada para lhes falar sobre o Archigram. Mas eu lhes digo que a distância entre mim e o Archigram é de 200 milhas; a distância entre o Archigram e Lina Bo Bardi é astronômica. Como estas duas pessoas, estes dois movimentos puderam existir ao mesmo tempo? É impossível. Tudo que eles disseram é engraçado, frio, é nada. Tudo o que Lina falou faz sentido, é completamente diferente. Ela é completamente realista, absolutamente realista.

OF. *Voltando a falar sobre sua experiência chegando ao MASP e depois à casa de Lina. Você poderia falar um pouco como você vê a articulação de espaços na arquitetura de Lina? Porque parece que, na sua arquitetura, você também está preocupado com isto também, em como articular os espaços.*

VE. Se você menciona o Museu, a primeira coisa que eu digo é que eu não tenho nenhuma idéia de como eu faria. Nunca ninguém me pediu para fazer um grande espaço, nunca projetei um espaço público na minha vida. Portanto minha reação, se me fosse pedido para fazer um grande espaço, seria propor uma seqüência, uma multiplicação de espaços menores, uma estratégia que foi, equivocadamente, chamada de estruturalismo. Trata-se de uma multiplicação de espaços pequenos puramente acidental. Um cliente havia pedido para fazer o projeto de um Lar para Crianças (Orfanato Municipal de Amsterdã), dez grupos, oito grupos de crianças, nove cada, o que resultou em uma multiplicidade de pequenos espaços. E o Museu não é uma multiplicação de pequenos espaços, é um grupo de três ou quatro espaços amplos. Neste sentido, falar de diferenças entre uma multiplicidade de espaços e os edifícios de Lina é falar de dois estilos. Eu tenho quase certeza de que ela saberia fazer uma multiplicidade de pequenos espaços magnificamente, mas seu grande trabalho são enormes espaços. Nas menores coisas que fez, ela é igualmente brilhante. Esta é a grande coisa sobre ela. Ela seria igualmente brilhante. O Museu é um espaço público, como também o Sesc Pompéia; ambos são públicos. Neste sentido, Lina deve ter gostado muito de projetá-los. Também ela diz que não gostaria, particularmente, de fazer casas menores.

OF. *Você pode explicar isto?*

VE. Ela disse que só fez casas para pessoas de quem gostava, para evitar a conversa arbitrária com a madame sobre o tamanho da piscina ou a cor do papel de parede. “*Eu nunca me submeto*”, disse ela. Disse também que nunca

poderia fazer um banco, jamais poderia fazer aquele tipo de edifício. Mas, se lhe fosse pedido para projetar habitação, novamente a multiplicidade de espaços, multiplicidade de espaços em um contexto urbanístico, para isto ela estaria preparada. “*Eu penso*”, disse ela, “*que eles não me pediriam, poderia ser trágico*”.

Bem, existe ainda uma esperança. Estou com quase 80 anos, mas ainda espero que a sociedade holandesa (se é que pode ser chamada sociedade, pois acho que não merece ser chamada assim) me peça para fazer um edifício público. Também os brasileiros não pediram a Lina para projetar uma multiplicidade de casas. Este, sim, seria um tema real, importante, o “*habitat pour les plus grand hommes*”, habitação em massa, habitação para o povo.

OF. *De qualquer maneira, este espaço de Lina tem uma clareza: é esta coisa da clareza labiríntica de que você fala, ou é outra coisa?*

VE. É outra coisa. Clareza labiríntica tem a ver com um conceito completamente diferente; tem a ver com ordem ou caos, por exemplo; tem relação com a cidade, não com um edifício isolado. Então, clareza labiríntica é simplesmente combinar o que é aparentemente incompatível; aquilo que é claro com o que é labiríntico; aquilo que é aberto com aquilo que é fechado ou o simples com o complexo. Lina é muito simples, não é complexa. Seus trabalhos são muito claros, simples. Mas sua mente, no fundo, é muito complexa; ela devia ter uma mente muito complexa. Mas a complexidade, no caso do Museu, está no lugar onde ele se situa: um grotão. Ela dispõe uma ponte apoiada em ambos os lados. E lá está ele, está lá, de pé, como uma jóia. E aquela grande volta e, imediatamente em torno, a água. A água tão importante. A água isola os carros que a rodeiam. O sítio é impossível... embaixo... não se pode construir naquele sítio. É completamente genial construir ali. É absolutamente incrível, os carros vão por baixo. A idéia de conceber aquele espaço é absolutamente inteligente.

OF. *E a casa dela?*

VE. Ela traduz *insights* ou julgamentos acurados como ilustrações, na cabeça dela, que resultam em soluções. Aliás, não sei se podemos chamar de soluções. Os arquitetos hoje encontram soluções. Solução é uma palavra quase vazia. Encontrar uma solução seria como seguir A, B, C, D. Lina traduz com gestos. Ela produz um diagnóstico quase emocionalmente. Intelectualmente faz o diagnóstico do lugar e, então, imediatamente, ela tem uma idéia de como fazer aquilo. No caso da Fábrica [Sesc Pompéia], ela diz: “*Não se pode demolir, a fábrica é uma construção bonita*” e, imediatamente, ela tem a solução. Ela vê as pessoas lá; imediatamente concebe uma edificação para as pessoas. Na sua forma de conceber a liberdade, ela pensa nas

pessoas, seja o que for, ela pensa nas pessoas. Se for uma cadeira bonita, ou uma coisa pequena, ou uma fabriqueta, o que importa são as pessoas. Esta crença indestrutível nos seres humanos é uma força motriz que ela traduz imediatamente em uma forma, em uma construção arquitetônica.

Note que não há uma assinatura, não há uma estética; é como se a arte não tivesse um papel aí, não estivesse presente. Ela não parece trabalhar com intenção artística, embora em cada linha você sinta a artista. Tanto que ela teve problemas, nunca demonstrou que era uma artista, isto nunca a interessou. Ela vai direto ao assunto. Direta. Enormemente direta. Não sei como ela consegue isto. Ela toma uma decisão, daí surge uma forma, uma construção, uma idéia, tudo ao mesmo tempo. Corbusier também tinha esta qualidade, esse sentimento, mas dificilmente desenhava. Vocês sabem, os italianos desenhavam maravilhosamente, eles são todos desenhistas. Eles desenhavam tudo, e tudo na Itália é muito bonito. Eles querem ser belos. E têm muito sucesso. Eles fazem muitas coisas belas. Mas tenho a impressão de que eles não se preocupam muito que sejam belas, apenas são cuidadosos.

Eu não sei como Lina trabalha. Seu edifício tem aquelas duas torres. Bem, não se pode construir em cima da água. Então ela constrói duas torres e as conecta. E ela cria o Museu. E então o que acontece com o meio das torres? Ela o entrega às pessoas, centenas de pessoas. No espaço entre as torres ela cria um espaço público. Também o espaço da exposição de pinturas é incrível, isto é, o próprio Museu. Aquela concepção de pessoas que veriam as pinturas, sem terem muito conhecimento sobre História da Arte. O resultado é um achado. Mesmo se você projetasse aquele espaço em um país onde as pessoas conhecem arte seria maravilhoso. Estes dois gestos juntos, o espaço e a arte, todas aquelas pinturas suspensas no espaço, misturadas. Todas as pinturas, todos os tempos, todos os lugares na mesma mente que pensou os dois gestos. Eu acho aquela fotografia dela com um Van Gogh sob aquele espaço, um espaço que não é mediado... Ela está lá com um painel de vidro, uma pintura. De quem? É um gesto fantástico, um gesto muito fantástico. É o melhor *habitat* para exposição de pinturas que eu já vi no mundo: as pinturas no espaço e não contra a parede, e todas juntas neste espaço. Isto muda o foco visual. Um pano de fundo dinâmico! Eu estava lá vendo um Cézanne com Franz Halls, misturados, todas as pinturas ali. Você não pode vê-las agora. Agora é terrível. Os espaços estão divididos em três, com painéis indo direto, uma enorme tela de Goya, Velasquez de um lado, do outro lado Poussin. Absolutamente achatados, eles estão mortos. Eles deviam tombar aquele edifício. Falei demais...