

O MODERNO **JÁ** PASSADO | O PASSADO **NO** MODERNO
reciclagem , requalificação , rearquitetura

ANAIS DO III SEMINÁRIO PROJETAR

porto alegre , 24 a 26 de outubro de 2007

**O MOSTEIRO DE NOSSA SENHORA EM NOVÝ DVŮR, REPÚBLICA TCHECA:
BARROCO DO SÉCULO XVIII E MINIMALISMO CONTEMPORÂNEO**

Renato Holmer Fiore

Arquiteto (UFRGS, 1987)
Mestre em História (PUC-RS, 1992)
Ph.D. em Arquitetura (UCL, Universidade de Londres, 2001)
Professor do Departamento de Arquitetura, UFRGS

Endereço: Rua Eça de Queiroz, 892
Tel.: 33315085
E-mail: rhfiore@terra.com.br

O MOSTEIRO DE NOSSA SENHORA EM NOVÝ DVŮR, REPÚBLICA TCHECA: BARROCO DO SÉCULO XVIII E MINIMALISMO CONTEMPORÂNEO

Resumo:

O novo mosteiro da ordem trapista na localidade de Nový Dvůr, na Boêmia ocidental, República Tcheca, é uma obra recente (2000-04) de bastante interesse, que combina um trabalho de restauração de parte de uma construção do século XVIII com arquitetura totalmente nova, trazendo à convivência, num todo integrado, formas arquitetônicas históricas e atuais. Na década de 1990, foi adquirida pela ordem trapista, para a instalação de um novo mosteiro, uma antiga sede de fazenda, do período barroco, que pertencera a um mosteiro premonstratense da região que tinha sido fechado pelo regime comunista. As partes mais importantes do prédio antigo foram restauradas. Houve, no entanto, necessidade de construir partes novas para completar o mosteiro, incluindo uma igreja e um claustro. Assim, de modo bastante curioso, arquitetura barroca foi combinada com a arquitetura minimalista contemporânea do arquiteto inglês John Pawson, considerada pelos monges como capaz de expressar seus ideais de simplicidade e austeridade. Apesar da distância que a princípio separa Barroco de Minimalismo, as partes antiga e nova formam um conjunto significativo, com cada parte mantendo sua identidade histórica ao mesmo tempo em que são estabelecidas relações, conexões e mesmo continuidades entre o antigo e o moderno, agregando-se significado ao conjunto, que, como um todo, ainda remete à tradição da arquitetura monástica medieval, notadamente a da ordem cisterciense, da qual deriva a ordem trapista. O resultado é mais um testemunho da pluralidade eclética, num sentido amplo, do gosto contemporâneo, que se quer moderno, mas que aceita a convivência de tendências diferenciadas e que aprendeu a também valorizar o passado. O projeto do mosteiro de Nový Dvůr é de autoria de John Pawson, com co-autoria do arquiteto tcheco Jan Soukup, especializado em projetos de restauração.

Palavras-chave: Arquitetura monástica, Barroco, Minimalismo.

Abstract:

The new Trapist monastery at Nový Dvůr, in western Bohemia, Czech Republic, is a recent work of architecture (2000-04) of considerable interest which combines the restoration of part of an 18th century building with new architecture, bringing together, in an integrated whole, historical and contemporary architectural forms. In the 1990s, the Trapist order acquired an old farm which had belonged to a Premonstratensian monastery in the region which had been abolished by the communist regime. The most important parts of the old building were restored. But there was the need to build new parts in order to complete the monastery, including a church and a cloister. Thus, in a curious way, Baroque architecture was combined with the contemporary minimalist architecture of the British architect John Pawson, considered by the monks as being capable of expressing their ideals of simplicity and austerity. Despite the distance which in principle separates Baroque and Minimalism, the old and new parts form a significant ensemble, with each part keeping its own historical identity at the same time as relations, connections and even continuities are established between old and modern, adding meaning to the whole which also refers to the tradition of monastic architecture coming from the Middle Ages, notably the architecture of the Cistercian order, from which the Trapist order derives. The result bears witness to the eclectic (in a broad sense) plurality of contemporary taste, which affirms itself as modern, but which accepts the presence of different tendencies and which has learned to appreciate the past. John Pawson is the author of the project of the Nový Dvůr monastery, with co-authorship of the Czech architect Jan Soukup, specialized in restoration projects.

Key words: Monastic architecture, Baroque, Minimalism,

Agradecimento:

Fazemos um agradecimento especial ao arquiteto Jan Soukup, de Plzeň, República Tcheca, pela oportunidade de conhecer o projeto de Nový Dvůr, pelos dados a respeito deste e pela disponibilização de material gráfico e fotográfico para uso neste trabalho.

O MOSTEIRO DE NOSSA SENHORA EM NOVÝ DVŮR, REPÚBLICA TCHECA: BARROCO DO SÉCULO XVIII E MINIMALISMO CONTEMPORÂNEO

Introdução:

Uma obra recente que desperta bastante interesse em relação a este tema da re-arquitetura¹ relacionada a projetos modernos é o novo mosteiro trapista na localidade de Nový Dvůr, na Boêmia ocidental, República Tcheca, construído entre 2000 e 2004. Trata-se da combinação de um trabalho de restauração de parte de uma construção do século XVIII com arquitetura totalmente nova, trazendo à convivência, numa mesma obra, num todo integrado, formas arquitetônicas históricas e atuais, separadas por cerca de 250 anos. Nisto, de um modo que a priori pode soar um tanto curioso ou teoricamente paradoxal, formas barrocas foram trazidas à convivência com a linguagem contemporânea minimalista do arquiteto inglês John Pawson.

Temos, assim, mais uma manifestação da pluralidade do gosto contemporâneo. A arquitetura da atualidade que representa esse sentido de atualidade, e que por isso é, num sentido amplo, moderna, mesmo que já não corresponda ao estilo do Modernismo ortodoxo do século XX, apresenta várias correntes, tendências e possibilidades diferenciadas. Essa pluralidade é, na verdade, um aspecto típico da modernidade num sentido amplo, uma decorrência do próprio ambiente de liberdade individual, liberdade de criação, de expressão, de crença, de posicionamento político, etc., que é uma das bases das sociedades modernas ocidentais a partir da propagação do ideário do Iluminismo, com o liberalismo político e econômico e o novo impulso dado à ciência, e da Revolução Industrial.

Neste sentido, pode-se entender que o próprio Historicismo e o Ecletismo do século XIX e começos do século XX representaram já uma manifestação inicial desse pluralismo moderno, dessa possibilidade de haver gostos por diferentes formas de expressão artística e arquitetônica convivendo num mesmo tempo e ambiente cultural, apesar de, por outro lado, serem tendências conservadoras, não modernistas, insistindo em voltar-se para os estilos do passado. Por este aspecto, entre outros, o Historicismo/Ecletismo não se pôde sustentar com o avanço da modernidade no decorrer do século XX. As vanguardas modernistas insurgiram-se contra a continuidade da imitação de formas oriundas do passado, tentando livrar-se desse tipo de pluralidade estilística.

A variedade de tendências e correntes dentro do próprio panorama da Arquitetura Moderna do século XX é, contudo, também uma manifestação da pluralidade moderna, apesar de uma dessas correntes ou grupo de correntes (o que se pode chamar de Modernismo ortodoxo) ter assumido uma posição amplamente preponderante em determinado momento. Além disto, mesmo tendo-se

¹ Conceito desenvolvido por José Artur D'Aló Frota. Ver artigo "Re-arquiteturas", *Arqtexto*, Porto Alegre, n. 5, p. 110-141, 2004.

superado o Ecletismo historicista, e apesar da crença das vanguardas modernas em uma unidade formal do ambiente identificada com o que seria o “espírito da época”, o *Zeitgeist*, a pluralidade de gostos, incluindo um renovado e re-fortalecido interesse e admiração pelo passado, principalmente na segunda metade do século XX, continuou sendo uma das características do mundo moderno, que, desta forma, pode ser entendido como “eclétrico” num sentido amplo, de liberdade para se escolher, dentre várias fontes ou origens, o que se julga melhor (e não no sentido restrito de mistura de elementos estilísticos de arquiteturas de épocas passadas).

Até pela própria ampliação sem precedentes do conhecimento disponível, incluindo especialmente o conhecimento sobre o passado (via história, arqueologia), e das possibilidades de acesso a esse conhecimento (publicações, viagens, televisão e, mais recentemente, internet) e aos próprios lugares e objetos remanescentes de vários passados (museus, monumentos históricos, sítios arqueológicos, etc.), hoje podemos apreciar formas arquitetônicas e artísticas de várias épocas e lugares e tendemos, de certo modo, a transitar intelectual ou perceptivamente por essas várias épocas e lugares, trazendo-os, de certa forma, para a nossa vida no presente. Podemos hoje apreciar igualmente música medieval, barroca, romântica ou contemporânea; esculturas e pinturas figurativas, clássicas, ou modernas, abstratas; edifícios ou ruínas arquitetônicas de diferentes épocas. Podemos viver num edifício moderno e ter móveis mais antigos, ou vice-versa. Podemos justapor objetos de decoração de várias procedências e estilos. Podemos apreciar obras de arte de séculos atrás reproduzidas com aparelhos de tecnologia digital ou em ambientes “ultra-modernos”. E podemos visitar, com uma facilidade sem precedentes na história, os vários lugares que marcaram esta mesma história.

Portanto, é no mundo moderno que se desenvolveu, talvez de forma aparentemente (e apenas aparentemente) um tanto paradoxal, uma capacidade de apreciação do passado numa escala nunca antes vista. A importância dada à preservação de um patrimônio histórico no presente é decorrência dessa capacidade de apreciação, do gosto plural, eclético, e da grande importância dada ao conhecimento do passado e apreciação de suas obras e de seus testemunhos.

Assim, a consciência moderna atual (porque para a consciência moderna de décadas atrás isto não era muito claro) pode admitir e mesmo desejar uma convivência com remanescentes e objetos do passado, num contexto que se pode chamar eclético num sentido amplo, como descrito acima. Haveria apenas que enfatizar que se trataria, neste caso (ou seja, para uma *consciência moderna*, como dissemos, que se quer moderna, contemporânea), de uma convivência de objetos de épocas diferentes (tendo sido os objetos antigos genuinamente feitos no passado), e não de formas de épocas diferentes reproduzidas no presente, o que constituiria, de novo, um ecletismo historicista, que, mesmo tendo representado no século XIX uma pluralidade que já era fruto do processo da modernidade, não mais corresponde ao gosto e a essa consciência moderna na contemporaneidade.

Histórico:

O caso do mosteiro de Nossa Senhora de Nový Dvůr é mais um interessante exemplo recente de um projeto de considerável qualidade que representa essa consciência moderna que não só admite a convivência com remanescentes do passado, mas os incorpora e utiliza, inspirando-se também em conceitos históricos e retrabalhando-os. Como coloca um artigo da revista *Veja*, de autoria de Leoleli Camargo, a missão de John Pawson seria interpretar a história da arquitetura monástica cristã “à luz da arquitetura de hoje.”²

Aliás, é interessante o fato de que essa obra foi objeto de publicação no Brasil em uma revista não especializada, dirigida ao público em geral. Isto indica que a obra chama atenção e que a imprensa entende que pode ter significado para um público bem mais amplo do que apenas a comunidade profissional e acadêmica da área da arquitetura. O artigo na *Veja* destaca a tendência minimalista da obra já no título (“O mínimo é o máximo”), talvez uma nova forma de apresentar a máxima “menos é mais” (“*less is more*”), de Mies van der Rohe. Afirmando que “o resultado é impressionante”,³ o artigo aponta para o despojamento, a ausência de ornamentos, para a “simplicidade elaborada dos ambientes”.⁴ Explica, ainda, rapidamente, o que é o Minimalismo, classificando Pawson como um dos nomes mais célebres dessa corrente. E conta a história de que os monges trapistas o procuraram exatamente pela identificação com o despojamento formal do Minimalismo, do qual tiveram conhecimento através de uma publicação de Pawson e do projeto feito por este para a loja central da marca Calvin Klein em Nova York. Mas o artigo de Camargo, sucinto e voltado a um público amplo, não menciona o fato de que a obra envolveu restauração e reaproveitamento parcial de uma construção do século XVIII, e muito menos analisa as relações entre as partes novas e antigas.

A requalificação e restauração de parte de edificação antiga são aspectos fundamentais do projeto. Sobre este aspecto, assim como sobre a própria história do projeto e construção da obra, reportamo-nos basicamente a depoimentos do arquiteto tcheco especializado em projetos de restauração, Jan Soukup, co-autor da obra de Nový Dvůr, principalmente à palestra que este proferiu em março de 2006 na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, em Porto Alegre.⁵ Soukup é o titular de importante escritório de arquitetura na região da Boêmia Ocidental, o Atelier Soukup, de Plzeň, maior cidade daquela região do país. O escritório foi formado logo em seguida à mudança de regime político de 1989, antes da qual só havia grandes escritórios estatais, que centralizavam os projetos, como a Stavoprojekt Plzeň, onde Soukup trabalhou durante o regime comunista, tendo lá chefiado o setor de projetos de restauração. Com seu atelier privado, dedicado principalmente a projetos e obras de restauração, Soukup conduziu várias obras

² Leoleli Camargo, “O mínimo é o máximo”, *Veja*, n. 1983, p. 120-122, 22 nov. 2006, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ Jan Soukup, “Restauro e minimalismo: o Mosteiro de Nossa Senhora de Nový Dvůr”, palestra proferida na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, promovida pelo PROPAR, 21 mar. 2006.

significativas em Plzeň e outras localidades da região.⁶ Com essa experiência, e sendo já lá bastante conhecido por seu trabalho, Soukup foi convidado pelos monges trapistas, que tinham adquirido um sítio na região, com uma construção que havia sido uma sede de fazenda do século XVIII, pertencente ao mosteiro de Teplá, mas já meio em ruínas, para realizar trabalhos de restauração do prédio, visando reaproveitá-lo. Foi depois disso que, havendo a intenção de construir partes novas, John Pawson foi contatado.

Em sua palestra na UFRGS, antes de apresentar e comentar o projeto arquitetônico, Soukup sintetizou a história do surgimento do mosteiro de Nový Dvůr. A partir da queda do regime comunista, em 1989, houve certa recuperação da igreja católica, com a volta de fiéis. Igrejas retomaram o culto, o clero fortaleceu-se, e muitos, principalmente jovens, retomaram a prática da religião, talvez até mesmo em reação à repressão promovida pelo governo comunista. Houve inclusive nova procura pela vida monástica, com alguns indo para fora do país, como para Sept Fons, na França, uma vez que na República Tcheca não havia mais mosteiros em funcionamento, tendo sido todos fechados durante o regime comunista. Sept Fons é um mosteiro da ordem de Trapa, fundada em 1664, originária da ordem cisterciense, derivada, em última instância, da ordem beneditina. Os trapistas seguem uma regra particularmente rigorosa e severa, observando o silêncio e a penitência. Sem mais vagas e com vários novos membros vindos da República Tcheca, o abade de Sept Fons decidiu estabelecer uma nova comunidade naquele país. O local escolhido, chamado de Nový Dvůr, é retirado e tranqüilo, ficando a cerca de 30km de Karlovy Vary, importante *spa* do noroeste da Boêmia. Tinha sido, como já colocado, uma fazenda pertencente a Teplá, um mosteiro premonstratense abolido em 1950. A sede da fazenda, construída em meados do século XVIII, estava abandonada e em ruínas, tendo sofrido um incêndio nos anos 1970. O estado geral era crítico, próximo do colapso do que restava de pé.

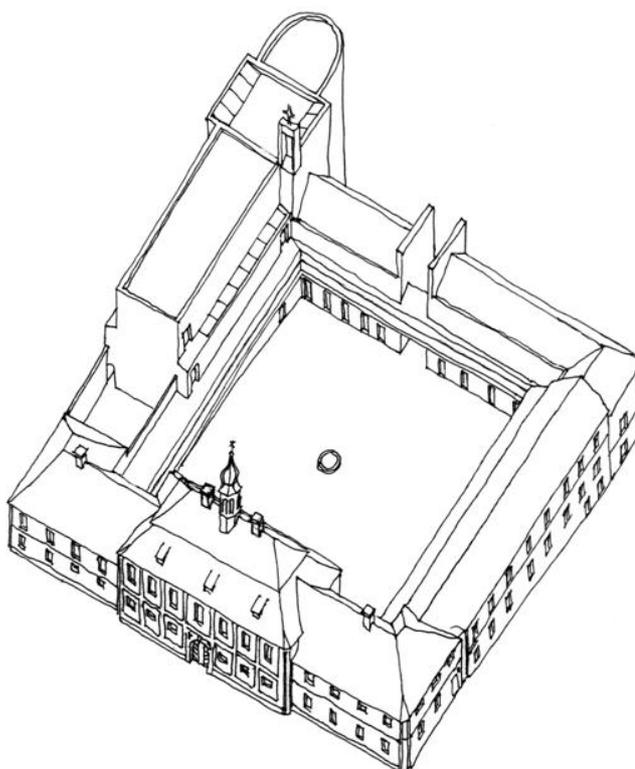
A construção do século XVIII consistia em um quadrilátero de cerca de 75m de lado, com quatro alas em torno de um grande pátio. A ala residencial dos premonstratenses ficava no lado oeste e era a parte hierarquicamente mais importante da construção, tratada com certa formalidade barroca. No centro, havia (como foi mantido no novo projeto) um bloco de dois andares mais alto, com sete aberturas ritmadas (com um portal marcando o centro no térreo) e ressaltos na fachada. O interior tinha tetos abobadados decorados com afrescos. As outras três alas eram basicamente apenas utilitárias, sendo mais baixas e mais simples. Na ala norte estavam quartos para criados, estábulo e paiol; na sul, cozinha e refeitório dos criados, celeiro e estábulo; na leste, estrebarias e depósito para ferramentas agrícolas.

Como exposto acima, o Atelier Soukup foi contratado, pois o projeto envolvia fundamentalmente restauração, área em que Soukup tinha já uma sólida reputação na região. Mas somente restauração da construção antiga não seria suficiente, sendo necessárias adaptações e alguma

⁶ Só para citar alguns trabalhos importantes de restauração realizados por Soukup, temos em Plzeň o Museu da Boêmia Ocidental (prédio do século XIX), o convento medieval franciscano (gótico) convertido para ser o Museu Diocesano, a Prefeitura (renascentista), a Grande Sinagoga (do século XIX).

construção nova para transformá-la em um mosteiro. No mínimo, uma igreja, que não existia no prédio original, teria de ser construída do zero. Entre os elementos mais importantes de um mosteiro, também um claustro, em torno do pátio central, teria de ser adicionado. Tendo tomado conhecimento da obra de John Pawson, como já mencionado, os monges acharam que a postura minimalista deste arquiteto se coadunava com a sua simplicidade e austeridade, sendo capaz de expressar o ascetismo, a pobreza e o silêncio praticados pela ordem.

O projeto do mosteiro foi então realizado em colaboração entre os dois escritórios de arquitetura, o de Pawson, em Londres, e o de Soukup, em Plzeň. Segundo o último, a concepção geral foi elaborada no escritório de Pawson, tendo Soukup ido a Londres para as reuniões. O desenvolvimento do projeto, por sua vez, deu-se em Plzeň. Pawson foi o responsável principal pela concepção do projeto como um todo, de sua definição formal, principalmente das partes novas, sendo, portanto, o autor do projeto. Soukup participou como co-autor, sendo responsável fundamentalmente pela parte que envolveu restauração, assim como pelo acompanhamento de perto da obra. Os trabalhos de recuperação e consolidação do que restava começaram em 1999. Em 2000 a ala oeste começou a ser restaurada. A pedra fundamental da igreja foi lançada a 21 de março de 2002.⁷



OBJEKT PO DOKONČENÍ (2004) - AXONOMETRIE

Figura 1 – Axonométrica do projeto. Fonte: Atelier Soukup.

⁷ As datas e demais dados históricos apresentados principalmente até aqui, mas também adiante, têm como fonte a palestra referida de Soukup, “Restauro e minimalismo...”, na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 21 mar. 2006, e depoimentos deste ao autor.

PŪDORYS 1.NP

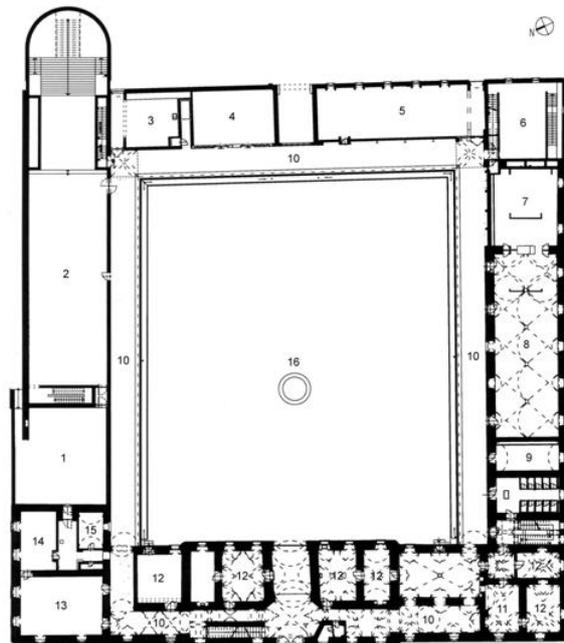


Figura 2 – Planta 1º pavimento. Fonte: Atelier Soukup.

PŪDORYS 2.NP

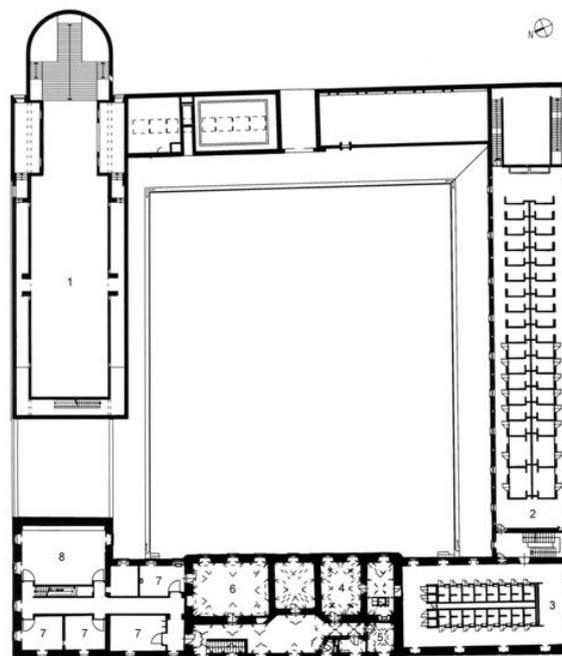


Figura 3 – Planta 2º pavimento. Fonte: Atelier Soukup.

A ala oeste:

A ala oeste foi a primeira a ser realizada. É a parte com maior aproveitamento de construção antiga, tratando-se, basicamente, de trabalho de restauração, com adaptações para relacioná-la ao novo conjunto. Em seu centro está o portal principal do mosteiro. Os dois andares são separados por uma faixa estreita saliente de pedra, que faz as vezes de uma cornija, faixa que sobe um pouco sobre o portal central, por sobre a moldura de pedra deste, com duas pequenas curvas fazendo a concordância entre as duas alturas diferentes. O térreo foi usado para escritórios, e o andar superior para um noviciado. Foi restaurada a aparência barroca, tendo o bloco central, em ressaltado, faixas horizontais e verticais feitas com diferenciação na textura do reboco. Estas faixas formam uma grelha, marcando os andares e controlando a composição como se fossem pilastras e entablamentos de ordens clássicas. Esse tipo de pilastra simplificada, sem capitel ou outras ornamentações, não é apenas uma interpretação moderna despojada de uma grelha de ordens clássicas, mas uma forma mais simples, barata, de ornamentar fachadas, já muito comum no próprio século XVIII naquela região, sendo típica de construções barrocas, inclusive de palácios. Em geral, nas construções históricas, essa grelha de pilastras simplificadas e faixas horizontais aparece pintada em cor diferente da do restante da fachada. Na obra de Nový Dvůr, no entanto, a marcação foi feita apenas com diferença de textura no reboco, sendo a fachada pintada toda em uma mesma cor, um bege ou tom de areia claro. A monocromia é uma forma de atenuar o caráter mais decorativo da antiga fachada barroca e aproximá-la um pouco das partes novas no estilo minimalista de Pawson. O telhado deste bloco central foi também reconstruído segundo a forma barroca. É alto, em duas partes, mas que não chegam a ter ângulos muito diferentes, com um lanternim no centro, encimado por uma pequena cúpula bulbosa, típica do Barroco centro-europeu. Toda a ala oeste teve suas grossas paredes originais restauradas. As abóbadas barrocas no interior também foram recuperadas, assim como afrescos originais destas, tendo sido recolocados afrescos que tinham sido retirados após o incêndio e pendurados como quadros nas paredes da biblioteca do mosteiro de Teplá.⁸ As molduras desses afrescos têm uma forma geometricamente complexa, com curvas e contracurvas, típica do Barroco da região. Para além das molduras dos afrescos, no entanto, tudo foi pintado de branco, tornando o ambiente mais simples, ascético, mais ao gosto da ordem dos monges. Mas um caráter barroco é mantido.

A ala sul:

Na ala sul, um antigo estábulo no térreo foi restaurado e requalificado para ser o novo refeitório dos monges. As grossas paredes, as pequenas janelas e as abóbadas originais foram restauradas. Trata-se de um espaço alongado com uma fila de pilares centrais de pedra com fuste monolítico de seção quadrada com cantos chanfrados quase até embaixo (ou seção octogonal quase quadrada), uma base muito fina, de uma única placa de pedra, e capitel feito apenas com

⁸ Segundo Soukup, "Restauração e minimalismo...", palestra proferida na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 21 mar. 2006.

um bloco quadrado de pedra relativamente baixo (pilares alheios, portanto, às ordens clássicas, como seria de se esperar de um estábulo). Esses pilares dividem o espaço em duas naves, mas, estando relativamente distantes entre si, a noção de sala única é reconstituída. As abóbadas são de berço, mas cortadas por grandes lunetas sobre as aberturas e os vãos entre os pilares centrais, lunetas estas cujos vértices quase se encontram no topo, quase transformando as abóbadas de berço em abóbadas de aresta. Com exceção dos pilares, o resto da sala foi também pintado de branco. As mesas são de madeira, de linhas retas, puras, mínimas. O resultado é elegante, sereno, evocativo, sensível, acumulando significados históricos, estilísticos e mesmo funcionais, combinando as linhas curvas e as arestas das abóbadas antigas com a paz da cor branca e as linhas retas modernas do mobiliário.



Figura 4 – O refeitório. Fotografia: Atelier Soukup.

Mas a ala sul sofreu modificações maiores do que a oeste. A construção existente era apenas térrea. Em cima do refeitório, um novo andar foi adicionado para abrigar o dormitório dos monges. A construção aí é toda nova, mas o ritmo e tamanho das aberturas da construção antiga são mantidos, os andares são separados por uma faixa horizontal fina na fachada, como em toda a volta da construção, e o telhado é inclinado, continuando o tema do telhado tradicional da ala oeste. A inclinação do telhado, feito com estrutura metálica, é passada para o interior, com forro totalmente liso. O dormitório é ao mesmo tempo um grande espaço único alongado e uma série

de pequenas celas individuais separadas. Esta aparente contradição explica-se do seguinte modo: as celas são espaços individuais mínimos (só para os monges dormirem) dispostos em duas fileiras que se encostam no eixo da ala da construção e se abrem para corredores na periferia, ao longo das paredes externas (com as janelas), ao mesmo tempo em que suas paredes não sobem até o teto, o qual parte das paredes externas em plano inclinado liso, intocado, até o topo, reconstituindo assim a noção de grande dormitório único. Além disso, as celas não têm teto próprio, estando abertas para este grande teto inclinado em duas águas, o que faz com que suas paredes sejam, de fato, apenas biombos fixos, preservando visualmente um pequeno espaço individual para cada monge. Como as celas não dão para as janelas, a ventilação é feita por cima.

Apesar de o telhado, inclinado, e as janelas, em sua forma, tamanho e ritmo, continuarem temas da antiga construção, o dormitório é, portanto, novo, contemporâneo, em construção, forma interna e atmosfera, estilisticamente não apresentando nada de sentido barroco. Não há restos antigos, todas as linhas são retas, todas as superfícies são planas, lisas e brancas. A harmonização com a construção antiga é feita basicamente pela caixa externa, por assim dizer, pela volumetria e posicionamento das aberturas, como colocado acima. O interior é marcadamente moderno em seu despojamento. No entanto, não deixaria por vezes de sugerir certa atmosfera de pós-modernidade,⁹ principalmente pelo teto inclinado simétrico, uma espécie de signo de “arquitetura tradicional”, lembrando talvez certa produção do chamado Racionalismo pós-moderno.¹⁰ A respeito do dormitório é ainda importante mencionar os efeitos de luz, modulada pelas paredes brancas em diferentes planos, de forma variável, gerando uma atmosfera de paz e intimidade. A entrada de luz não é uniforme, ocorrendo de forma espaçada por janelas relativamente estreitas, à maneira tradicional pré-moderna.

⁹ A noção de pós-moderno é aqui usada no sentido amplo de uma aceitação ou incorporação evidente de formas ou princípios compositivos tradicionais, acadêmicos ou pré-modernistas, podendo isto ocorrer sem uso de ornamentação, citações diretas ou ironias. Pós-moderna, nesse sentido amplo, seria a arquitetura que, após a crítica ao Movimento Moderno a partir da segunda metade do século XX, novamente estabelece, de forma perceptível (mas não necessariamente de forma imitativa), vínculos com a tradição. Entendemos, por exemplo, que a obra de Mario Botta nos anos 1970-80, mesmo que ele próprio tenha dito que rejeitava o Pós-modernismo (como mencionado em William Curtis, *Modern architecture since 1900*, London: Phaidon, 1996, p. 625), apresenta um claro sentido pós-moderno, fazendo uso de certos princípios compositivos de nítida filiação acadêmica e até referências visíveis a elementos arquitetônicos históricos, sem haver cópia direta, caricata ou irônica, da forma desses elementos, ou uso de ornamentação aposta e superficial. Dizer que sua obra é moderna e não pós-moderna porque apresenta um sentido verdadeiro da construção e uma objetividade direta “moderna”, apesar das claras referências históricas, é simplificar o próprio significado da obra de Botta em seu contexto histórico, e é reduzir a pós-modernidade apenas a algo superficial, fútil, não sério (características de um Pós-modernismo comercial, normalmente de má qualidade), ignorando que houve uma crítica pós-moderna importante, que trouxe à tona a discussão sobre identidade, lugar, cultura, sobre forma urbana figurativa, patrimônio histórico, etc.

¹⁰ Não estamos aqui propondo, de forma alguma, uma classificação dessa obra de Pawson dentro do Pós-modernismo ou do Racionalismo pós-moderno, apenas estabelecer relações com possíveis abordagens diferentes que estão presentes na cultura arquitetônica contemporânea.



Figura 5 – O dormitório. Fotografia: Atelier Soukup.

A ala leste:

A ala leste é praticamente nova. Nela foram colocadas, além de outras dependências, salas de grande importância no mosteiro: sacristia, capítulo, escritório, biblioteca. São salas de construção nova, com a característica elegância minimalista nas paredes brancas e móveis de madeira escura. A luz, novamente, tem um papel fundamental, sendo admitida no interior por aberturas de tipo tradicional, como no restante da construção, gerando uma variedade de efeitos de sombra. A biblioteca é uma sala alongada com estantes de livros do piso até o teto dispostas nas paredes a distâncias regulares. Na parede que dá para o exterior, as estantes ocupam os espaços entre as janelas. A mesma disposição é rebatida na parede do outro lado da sala, ficando áreas de paredes brancas, correspondentes às posições das janelas, entre as estantes, numa composição simétrica ao longo do eixo longitudinal do compartimento. As últimas estantes, nas extremidades, fazem os cantos da sala, como cantoneiras mesmo, mas arredondadas nas esquinas. Nos lados menores da sala, só há essas metades de estantes, ficando áreas de paredes brancas, mais largas do que as da parede lateral, entre elas. Em um dos lados, há um crucifixo no centro da parede, para onde estão voltadas as mesas de leitura/estudo dos monges, novamente móveis simples de madeira, escura, contrastando com o branco das paredes, dispostas em duas filas paralelas.



Figura 6 – A biblioteca. Fotografia: Atelier Soukup.

O arranjo, a exemplo do restante da obra, é bem despojado, mas não desprovido de riqueza formal, de uma elegância trabalhada, por assim dizer. A disposição das estantes, em particular, é interessante e bastante sugestiva. E é curioso que, apesar da estética minimalista, podemos mesmo ver aqui aspectos que nos fazem lembrar de algumas soluções tipicamente barrocas. Os cantos arredondados, mesmo que levemente, sugerem um sentido dinâmico, remetendo a espaços barrocos como, por exemplo, a famosa Cappella dei Re Magi, no Palazzo di Propaganda Fide, de Borromini, assim como em outras obras deste e inúmeras outras obras barrocas. Os limites laterais do espaço, que, na solução convencional de paredes planas que se encontram em ângulo reto, se caracterizam como planos individuais, de sentido estático, são, na solução com cantos arredondados, fundidos entre si, gerando a impressão de movimento contínuo e de uma unidade mais forte, não passível de ser decomposta em planos. É este sentido mais dinâmico e de unidade espacial, típico do Barroco, que parece ressurgir, de forma nova, na biblioteca de Nový Dvůr. Nesta, o efeito é acentuado pelo fato de que o arredondamento dos cantos é feito por estantes de livros, as quais ao mesmo tempo chamam a atenção, com sua presença, para os cantos e, com as linhas das prateleiras, conduzem o movimento horizontal de uma parede à outra em volta do espaço, movimento já sugerido ao longo das paredes laterais pelas prateleiras das estantes dispostas de forma ritmada.

Além deste aspecto, há alguns outros traços da biblioteca que também sugerem algumas conexões históricas. A simetria e a axialidade, que são também características importantes na

composição de espaços barrocos, estão entre eles. O rebatimento simétrico das estantes de um lado para outro da sala e a disposição destas entre as aberturas são talvez capazes de lembrar a disposição de painéis decorativos (*panneaux*) entre janelas de uma galeria de algum palácio barroco-rococó. Quase podemos imaginar espelhos colocados entre as estantes da parede oposta à das janelas, num rebatimento destas, como ocorre, por exemplo, na Galeria dos Espelhos de Versalhes, se bem que, evidentemente, algo assim destruiria a atmosfera de despojamento pretendida.

O claustro:

A última ala a ser abordada é a norte, que contém o elemento mais significativo do conjunto: a igreja. Mas há ainda outro elemento fundamental, sobre o qual falaremos antes, deixando a igreja, o mais importante, para o final. Trata-se do claustro, o corredor de distribuição que circunda o pátio interno e para o qual se abrem as dependências mais significativas. Os claustros medievais, românicos e góticos, deixaram uma imagem muito forte, com seus pilares ou colunas ritmadas sustentando arcadas nos quatro lados do pátio e com suas seqüências de abóbadas, em aresta ou nervuradas, ou ainda em formas mais complexas, como as abóbadas em leque do gótico perpendicular inglês. O claustro de Nový Dvůr estabelece de forma clara uma ligação com esta tradição, com o emprego consciente de alguns elementos que fazem alusão à imagem do claustro medieval, como a cobertura em abóbada e a abertura para o pátio em toda a extensão do claustro. No entanto, não se trata de uma simples repetição da forma do claustro tradicional, mas uma interpretação atual que também faz questão de marcar sua contemporaneidade por algumas diferenças importantes em relação ao modelo histórico. Foi feita uma opção por linhas horizontais contínuas, rompendo-se com a estrutura em tramos e com a marcação rítmica das colunas ou pilares. O claustro não mais é formado por segmentos ou módulos, não mais apresenta certo equilíbrio entre horizontalidade e verticalidade. As faixas horizontais modernas dominam completamente. A abertura para o pátio é uma janela em fita, horizontal, com envidraçamento ininterrupto, não havendo pilares ou montantes verticais, nem sequer nas esquinas. Tem-se, portanto, uma visão contínua, inteira do pátio. A sensação de velocidade do movimento horizontal também é maior. A inexistência de suportes verticais em todo o lado que dá para o pátio, por sua vez, denuncia que a abóbada de berço não é estrutural. A forma curva, abobadada, aparece assim como uma escolha estética, uma maneira de fazer uma alusão à forma histórica. Sob um ponto de vista modernista, por um lado, a abóbada poderia ser criticada por não ser estrutural, mas, por outro, é uma forma “honestá” a respeito de sua própria natureza.

Em termos de conexões históricas, assim, o claustro estabelece essa relação com seus bem conhecidos precedentes medievais, mais do que com aspectos estilísticos barrocos. Deve-se, porém, ter em conta que mosteiros, com claustros, continuaram a ser construídos após a Idade Média, sendo bastante importantes os mosteiros barrocos centro-europeus, mesmo que a história

da arquitetura mais difundida entre nós não costuma chamar muita atenção para estes. Os claustros barrocos, apesar das diferenças estilísticas, do tipo de abóbada, são na verdade muito semelhantes em termos de estrutura formal geral aos medievais. E, no momento em que a conexão do claustro de Nový Dvůr com os medievais é apenas tipológica e em termos de alguma alusão bastante genérica, não há razão para não se colocarem os claustros barrocos também como precedentes do caso.

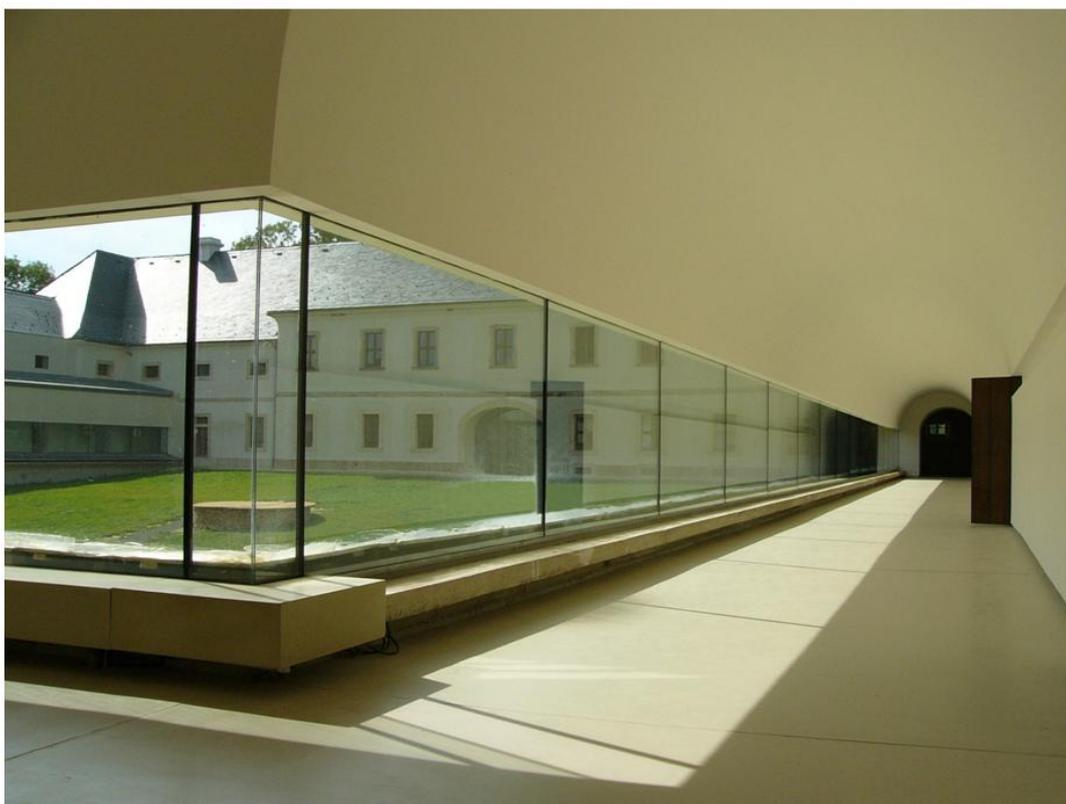


Figura 7 – O claustro. Fotografia: Atelier Soukup.

Há ainda duas últimas observações a serem feitas a respeito do claustro. Apesar de claramente filiar-se à tipologia tradicional, o claustro de Nový Dvůr tem apenas três lados visíveis em torno do pátio central, junto às alas sul, leste e norte. A circulação em volta do quadrilátero é completada na ala oeste por dentro do bloco principal da parte barroca restaurada, coincidindo com a circulação interna deste. Provavelmente não foi construída a ala do claustro junto à fachada interna da ala oeste para deixar esta parte, a construção histórica, visível e para deixar livre o portal que se abre no centro desta fachada para o pátio, assim como a passagem direta através deste para o portal principal no exterior. O outro aspecto importante a ser mencionado é, novamente, a importância dos efeitos de luz sobre as superfícies brancas. A abóbada semicircular reflete a luz que entra por baixo de modo variável. Diferentemente do que ocorre na fachada

externa, em que as janelas são de tipo e formato tradicionais, mais verticais do que horizontais, e espaçadas ritmicamente, no claustro a iluminação é horizontal e contínua, moderna.

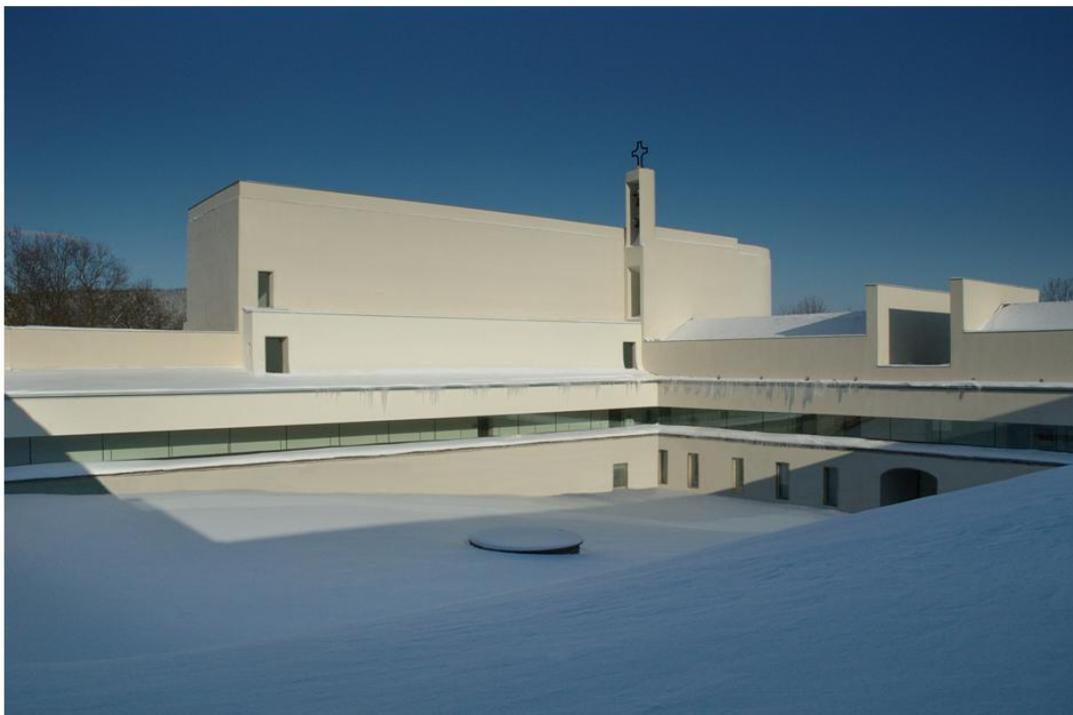


Figura 8 – O claustro e a igreja. Fotografia: Atelier Soukup.

A ala norte: a igreja:

Por fim, temos a igreja, o maior e mais importante componente do mosteiro. Foi situada na ala norte, com a cabeceira voltada para leste, como manda a tradição.¹¹ A única parte da construção antiga mantida na ala norte é o canto noroeste, que faz também parte da ala oeste e contém espaços de apoio. O resto todo da ala norte deu lugar à igreja, uma construção totalmente nova, que se destaca, pela sua importância e tamanho, na volumetria do conjunto. O telhado inclinado, que havia sido estendido pelas alas sul e leste, é aí abandonado. A igreja aparece, assim, claramente, como um volume novo e moderno, de teto plano, superfícies lisas e praticamente sem aberturas para o exterior, como que encaixado no quadrilátero da construção original. Moderna, assim, em construção e expressão estética, a igreja é, no entanto, tipologicamente tradicional. É uma forma longitudinal, simétrica (com exceção da posição da entrada, como veremos adiante), com nave única retangular, coro e terminação em abside. Não é um espaço que lembre tanto a

¹¹ Aqui no Brasil, não temos tão presente essa tradição. Mesmo no período colonial, apesar de regulamentos emitidos pela Igreja no Brasil, a orientação das igrejas para leste não foi rigorosamente observada. Nossas igrejas em geral estão simplesmente dispostas de frente para o logradouro público principal, com seu eixo correndo perpendicularmente à fachada e sua cabeceira voltada para o lado oposto ao da entrada, seja qual for a orientação. Na República Tcheca, como em grande parte da Europa, sempre houve, desde a Idade Média, a busca pela orientação para leste, a direção de Jerusalém.

tradicional igreja medieval, geralmente com três naves e espaço decomponível em tramos, mas, talvez, mais próximo de igrejas do próprio período barroco, com seu espaço mais unificado, apesar de se afastar do sentido dinâmico típico deste.

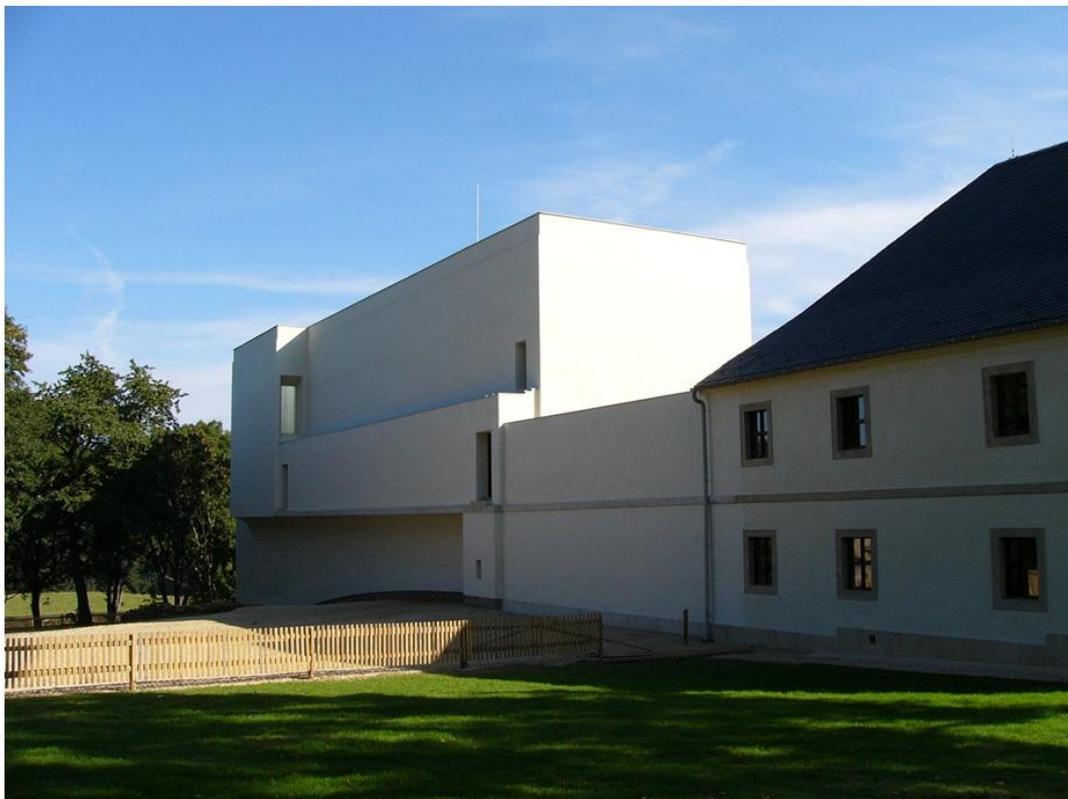


Figura 9 – A igreja vista do exterior (lado norte). Fotografia: Atelier Soukup.

No interior, há um pequeno estreitamento marcando o espaço do altar, antes da abside, ao qual, no entanto, correspondem ressaltos laterais no exterior, que vão desde a altura do piso do segundo pavimento do mosteiro até o topo do volume da igreja (no térreo, a parede passa por baixo deste ressalto). O perímetro externo na parte alta da igreja sugere, assim, mesmo que com braços muito curtos, a forma de uma cruz latina. O volume externo da igreja ainda apresenta ressaltos horizontais, por assim dizer, na altura do segundo pavimento do mosteiro, mas um pouco mais altos do que esse pavimento, ladeando toda a extensão da nave e do coro e sendo arrematados pelo ressalto mais verticalizado descrito acima. No lado do grande pátio, o ressalto horizontal parece apoiar-se sobre o claustro. No lado de fora, os ressaltos estão em balanço, mas há um arredondamento côncavo por baixo, que faz a concordância com a parede recuada do térreo, como se fosse uma meia abóbada de berço lançada no ar. A volumetria externa, assim, é a de um paralelepípedo deitado, mais alto do que largo, arrematado por um semi-cilindro vertical na extremidade leste, de diâmetro igual à largura do paralelepípedo, com um “L” deitado adicionado em cada lado, mas mais claramente percebido do lado de fora do mosteiro. O fato deste “L” ficar

suspenso, sem encostar no solo, torna o volume uma forma mais original e moderna. Do contrário, se fosse encostado no solo, poderia sugerir uma volumetria bastante tradicional, a de uma igreja com naves ou capelas laterais mais baixas do que a nave central, com transepto e abside. Não há torres na frente. Há um pequeno campanário, bem estreito, bastante discreto, de linhas retas, com uma pequena cruz em cima, encostado num canto formado por um dos ressaltos verticalizados com a parede externa do volume principal da igreja no lado que dá para o claustro. Curiosamente, talvez uma coincidência ou talvez não, a posição incomum do campanário é semelhante à do da catedral de Siena. Um último detalhe sobre o exterior do volume da igreja é que há no topo deste uma faixa um pouquinho recuada, como numa marcação de platibanda, mais uma pequena conexão com formas arquitetônicas tradicionais.

A igreja é a única parte do mosteiro aberta ao público, mas, mesmo assim, é bastante resguardada do mundo exterior. Há um acesso lateral por meio do claustro, mas este é de uso privado dos monges. O acesso público dá para o exterior, mas a entrada não é claramente identificável à primeira vista. Não há um grande pórtico ou portal de entrada. Não há um convite às pessoas para entrar na casa de Deus. Obviamente não se trata de uma igreja urbana, que visa atender às necessidades espirituais da população em geral e recebê-la para missa e oração. A igreja em questão é a de mosteiro num lugar isolado, para um grupo de pessoas que busca afastar-se do mundo exterior. A entrada da igreja expressa esta busca de afastamento e uma aparente relutância em receber pessoas de fora. Visitantes podem ali entrar, mas têm de, primeiro, descobrir onde é a entrada: uma porta pequena com arco, estreita, junto ao canto noroeste da igreja e escondida da vista por uma parede, que dá acesso a um curto e estreito corredor encostado na parede externa da igreja e que, conduzindo em sentido oposto ao da orientação do eixo da igreja, leva a um pequeno átrio junto à parede oeste desta. Descoberto, o átrio permite ver o céu, mas, fechado nos lados por muros de dois andares de altura, isola o visitante do mundo terreno exterior e, como coloca Soukup, cria um movimento ascendente.¹² Ainda é um espaço exterior, sem cobertura, mas que gera já um sentido de interioridade. O visitante, assim, tem de passar por este espaço de transição, onde deve ir-se afastando do mundo exterior, concentrando o foco do pensamento, numa preparação para entrar no espaço sagrado da igreja.

O átrio está imprensado entre a fachada oeste da igreja e a terminação da parte restaurada da antiga construção na extremidade norte da ala oeste. Serve assim também como transição arquitetônica, como um espaço de afastamento e ao mesmo tempo de conexão volumétrica entre a parte antiga, com o grande telhado inclinado tradicional, e a igreja moderna, mais alta e com teto plano. Nessa conexão, no entanto, há um detalhe que nos parece que poderia ser melhor resolvido. O muro lateral externo do átrio, uma construção nova e sem teto, simplesmente continua o mesmo plano e mesmas alturas da parede da parte antiga da construção, e com o

¹² Soukup, "Restauro e minimalismo...", palestra proferida na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 21 mar. 2006.

mesmo tratamento, só que sem janelas. O muro novo encosta embaixo do beiral do telhado da parte antiga, produzindo um detalhe não muito bem resolvido, a nosso ver. E a junção das duas partes, nova e antiga, é simplesmente marcada por um tubo de queda pluvial. Este é um pequeno detalhe que não diminui, em absoluto, o valor da obra arquitetônica como um todo, mas entendemos que talvez ficasse mais bem resolvido se houvesse uma pequena mudança de plano entre a parede antiga e a nova, um pequeno recuo da parte nova, assim como uma pequena diminuição na altura desta, de forma a descolá-la do beiral do telhado, deixando mais clara a terminação da parte antiga e o começo da nova.

No átrio há duas outras portas. Uma dá para a ala oeste. É uma porta pequena alinhada com o eixo central da igreja, o que poderia sugerir uma maior importância do que ela tem como passagem para uma área de apoio. No lado oeste, o átrio tem um muro interno na frente da parede externa da parte restaurada da construção antiga, muro que deixa uma fenda aberta no meio para a colocação da referida porta. A outra porta, finalmente, é a entrada da igreja. Curiosamente, esta não está centralizada, e a posição das duas portas no átrio parece contradizer a hierarquia dos espaços para os quais dão acesso. A entrada da igreja fica espremida no canto sul da parede leste do átrio. É uma porta retangular muito estreita e alta, e muito discreta, lembrando em nada os tradicionais portais de igrejas. Talvez isso possa representar a idéia de mais uma barreira ou dificuldade que se coloca para o visitante atingir o interior da igreja. Talvez simplesmente seja uma forma de equilibrar na composição a abertura de comunicação com o exterior, no canto nordeste do átrio. Talvez seja apenas uma questão de simplicidade, modéstia, discrição.



Figura 10 – A igreja: interior. Fotografia: Atelier Soukup.

Entra-se, portanto, na igreja, pelo canto sudoeste, e não pelo eixo longitudinal, havendo aí uma assimetria num espaço de resto simétrico. O espaço interior, como afirmado acima, é bastante unificado, não havendo diferentes naves ou capelas. O coro é uma continuação da nave, sem estreitamentos ou barreiras visuais. Seu espaço é simplesmente marcado pelo mobiliário, com os cadeirais de coro encostados nas paredes laterais. Esse espaço é já vedado ao visitante, que deve permanecer na área da nave, com os bancos ordinários. Após o coro há um estreitamento interno, já referido acima, que marca a área do altar. Atrás deste, as paredes laterais voltam ao alinhamento da nave antes de se curvarem para dentro, fechando o espaço com uma abside de planta semicircular (mas com teto plano, sem semi-cúpula). O piso da área do altar eleva-se em dois degraus, o que ajuda a esconder o que acontece atrás. Na área da abside, na verdade não há continuação plana do piso, como o visitante poderia pensar, já que não pode aproximar-se, mas uma escadaria larga, monumental, desce em direção à terminação da igreja. Neste ponto, o solo é mais baixo, pois há um declive de oeste para leste no terreno, permitindo um andar inferior na ala leste. A escadaria desce para este nível até uma porta no centro da abside, bem embaixo, que dá para o cemitério atrás da igreja. A escadaria é, portanto, o caminho para levar o corpo, nos funerais, da igreja para o cemitério. A posição e largura da escadaria dão solenidade, gravidade, e mesmo um sentido de grandeza, por assim dizer, aos funerais. E o fato deste elemento ficar escondido do público, e parece ter sido esta a intenção, confere-lhe também um ar de segredo e mistério. É uma solução bastante surpreendente.

A expressão estética do interior da igreja segue os ideais de simplicidade de linhas e total austeridade. Há novamente o contraste entre as paredes brancas e o elegante e mínimo mobiliário de madeira em tom escuro, que vimos em outras partes do mosteiro. Mas é o branco que domina. Nas palavras de Soukup, “a igreja é formada só pelas paredes brancas e sobretudo pela luz”.¹³ Não há qualquer decoração nas paredes. Estas são lisas, totalmente brancas, apenas rasgadas por faixas iluminadas, em linhas horizontais e verticais unindo-se em forma de “U” com cantos retos. Alguns destes “U’s” são bem largos e baixos – um em cada lado da nave (área para o público) e outro em cada lado do coro, como que pousando exatamente acima dos cadeirais e marcando a posição destes – e outros mais estreitos e altos na área do altar. Dissemos “faixas de luz”, e não “janelas”, porque não são aberturas usuais. Esses “U’s” iluminados que vemos no interior não são janelas que dão diretamente para fora. Aliás, não se pode vê-los do exterior. E isto explica aqueles “ressaltos” que descrevemos na volumetria externa sem dizer para que serviam. Eles correspondem no exterior exatamente aos “U’s” de iluminação no interior. Trata-se de câmaras de luz. A luz é captada zenitalmente e, às vezes, lateralmente por essas câmaras salientes na volumetria externa, que a refletem, dispersam e transmitem indiretamente para o interior através dos “U’s” envidraçados, gerando uma série de nuances de cor e uma atmosfera mística, ao mesmo tempo atemporal em conteúdo e moderna pela forma.

A idéia das câmaras de luz e da iluminação que ganha sentido místico ao deixar a fonte de luz escondida da vista não é, no entanto, uma novidade. E aqui podemos estabelecer novamente uma curiosa conexão com precedentes históricos barrocos. Curiosa porque essa igreja, com seu minimalismo, seu total despojamento, parece não poder estar mais longe de qualquer coisa barroca. Mas câmaras de luz ou janelas altas escondidas foram amplamente usadas no período barroco (veja-se em particular a obra de Bernardo Vittone no Piemonte em meados do século XVIII, mas também igrejas de Guarino Guarini, Filippo Juvarra, a Karlskirche de Fischer von Erlach, etc.) pelo seu potencial dramático, pela teatralidade e efeito místico. A comparação procede, pois o uso de um artifício como esse para gerar um efeito dramático de luz com significado espiritual é exatamente o que ocorre em Nový Dvůr. E note-se que as palavras “artifício”, “efeito”, “dramático”, “luz” são particularmente importantes na caracterização do Barroco. E há ainda o fato de que há uma certa complexidade envolvida nessa solução com as câmaras de luz e talvez mesmo uma ambigüidade entre uma aparência simples, minimalista, e uma realidade mais complexa e não tão mínima assim. Mas é lógico que identificar um possível paralelo com o Barroco, como este e outros que vimos antes, não significa classificar partes da obra como “barrocas”. A diferença, e há uma diferença crucial, é a forma austera do artifício e seu significado de contenção, modéstia, introspecção, etc., opondo-se à forma rebuscada e decorada do Barroco, que buscava exaltação, grandiosidade, um envolvimento emocional mais imediato. No mosteiro moderno de Nový Dvůr, a experiência espiritual deve ser muito mais “interior”. Soukup sintetiza a principal diferença entre a igreja moderna e as de épocas anteriores da seguinte forma:

¹³ Ibid.

“graças à ausência de elementos de decoração, as paredes tornam-se uma tela de projeção para ver a relação do homem com Deus. Aqui pode-se ver o caminho por que o interior das igrejas passou por tempo relativamente curto. As igrejas contemporâneas não têm já caráter instrutivo como as igrejas históricas, não são o teatro da salvação ou, como se dizia, ‘uma bíblia dos pobres’, mas devem facilitar uma experiência pessoal dos fiéis da existência de Deus.”¹⁴

Considerações finais:

O projeto para o mosteiro de Nový Dvůr, assim, conseguiu, de maneira bastante interessante e mesmo exemplar, em nosso entender, fazer com que uma ruína barroca pudesse ser restaurada, conservando sua identidade estilística histórica, e complementada, para assumir um novo uso, com uma construção contemporânea, moderna, de linhas ditas minimalistas. Essa combinação de Barroco e Minimalismo parece, a priori, algo conceitualmente estranho, e, na primeira vez em que Soukup nos contou sobre a nova tarefa que tinha, no final da década de 1990, perguntamos a ele como isto poderia ser alcançado. O trabalho de projeto estava recém começando, e não havia ainda uma resposta. Mas esta foi sem dúvida dada no decorrer do trabalho.

A relação do antigo com o novo foi conseguida sem que cada parte tivesse de abdicar de sua identidade histórica, por assim dizer. Mas gestos de conciliação foram feitos de parte a parte. A pintura externa e interna é um dos recursos que ajudam a unificar as partes novas e antigas. No exterior, foi usado em todo o conjunto um tom creme ou areia bastante claro. No interior, a parte barroca reaproveitada não pôde, obviamente, ser restaurada exatamente como era. O prédio vinha decaído há tempo e sofrera um incêndio, estando numa situação já de ruína quando foi recuperado. Certamente muito deve ter-se perdido. O interior restaurado foi, então, quase todo pintado de branco. As pinturas de teto que tinham sido preservadas foram recolocadas no lugar e, assim, dão um toque de cor aos interiores da parte antiga, mas isto ocorre de forma isolada, ocasional, apenas nesses painéis de teto. O branco é totalmente dominante. Isto ajuda a criar uma ponte com a linguagem ascética das superfícies minimalistas de Pawson, num dos gestos de conciliação feitos pela parte barroca. A cor interior unificadora do mosteiro todo, assim, ficou sendo o branco.

Mas a parte antiga conserva suas características construtivas e espaciais, seu telhado alto, suas abóbadas internas e as próprias pinturas de teto com suas molduras barrocas curvas, bastante rebuscadas. Por sua vez, as partes novas, apesar de toda a diferença, não deixam de sugerir algumas conexões com o pré-existente ou mesmo, em certas ocasiões, apesar de toda a distância histórica e conceitual que possa existir entre Barroco e Minimalismo, com certas soluções ou recursos típicos do Barroco. Em primeiro lugar, há certos elementos como a abóbada do claustro, a semi-abóbada, por assim dizer, na lateral externa da igreja, a porta em arco do acesso externo ao átrio, que remetem às abóbadas e arcos das partes históricas. Há os cantos curvos e a

¹⁴ Ibid.

disposição das estantes da biblioteca, que nos lembram certos espaços barrocos, borrominianos e outros, introduzindo um sentido de unidade espacial mais dinâmica e complexa. E há as câmaras de luz da igreja, com seu artifício e dramaticidade, recurso muito usado no Barroco. A parte nova, minimalista, faz também gestos de conciliação com a parte histórica.

É interessante notar que, se a noção de “minimalismo” sugere fundamentalmente uma simplicidade extrema, o uso do menor número de elementos possível, isto pode acabar sendo, às vezes, uma impressão estética imediata, visual, podendo haver, por trás desta impressão, uma complexidade maior e não externamente evidenciada dos recursos empregados. A abóbada falsa do claustro e as câmaras de luz com os “U’s” de iluminação sugerem algo neste sentido. O Minimalismo, aí, não parece tão mínimo assim.

Há também, nas alas que combinam partes restauradas e partes novas, como na ala sul, certa sobreposição de características antigas e novas. O ritmo das janelas e o telhado inclinado no caso do dormitório, por exemplo, são influenciados pela pré-existência sobre a qual este foi construído, gerando uma amarração entre antigo e novo.

Mas o estabelecimento de um diálogo entre as partes antiga e nova não elimina as claras diferenças entre ambas e nem mesmo os contrastes. Como colocado acima, cada parte mantém sua identidade. E a igreja, em particular, o componente mais importante e com maior carga simbólica, inclusive histórica, destaca-se do conjunto não só por ter um volume mais alto, mas por este contrastar com o restante, através de sua modernidade evidenciada em suas superfícies, em seu teto plano, em seus estranhos volumes salientes em forma de “L”.

Em Nový Dvůr, assim, vemos uma nova expressão da consciência moderna que se afirma como tal ao mesmo tempo em que estabelece uma convivência com um produto de uma época anterior, um antigo prédio barroco do século XVIII, e se refere a toda a tradição histórica e simbólica da arquitetura monástica medieval e dos ideais cistercienses de sobriedade e simplicidade. Ao se estabelecerem essas conexões entre tradição e modernidade, entre antigo e novo, a apreciação da obra torna-se mais profunda, reforçando-se o significado e o interesse de seu resultado estético e arquitetônico, em mais uma expressão daquele gosto eclético (em termos amplos, explicado no início deste trabalho) que é um aspecto da modernidade que amplia horizontes e possibilidades de escolha e que passa a se interessar pelo próprio passado.