

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA - PROPAR  
CURSO DE DOUTORADO  
TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA

TESE

arq. Cláudio Calovi Pereira, PhD  
Professor Orientador

LIMITES DE UMA DISCIPLINA VISUAL

“O PERIGO PARA A [ARQUITETURA] É DUPLO:  
É, DE NÃO CHEGAR A SER LINGUAGEM, OU DE SÊ-LO DEMASIADO”

LUIZ ALBERTO SOHNI AYDOS

PORTO ALEGRE, MARÇO DE 2023

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / PREMISSAS E ITINERÁRIO

ARQUITETURA COMO MOVIMENTO ENTRE OS DOIS EXTREMOS DE SUA ARTE  
ABSTRAÇÃO E “REALISMO DIRETO”

## 1. O FOCO NO OBJETO: ARQUITETURA COMO “ANTIFORMA”?

1. VANGUARDAS E ARQUITETURA COMO “REALISMO DIRETO”
2. O READY MADE EQUIVALE AO SIGNO MAS NÃO AO ESTILO
3. CASA DA MÚSICA DE REM KOOLHAAS: “UM SISTEMA DE SIGNOS, MAS FORA DA ‘LINGUAGEM’”

## 2. O FOCO NA LINGUAGEM: ARQUITETURA COMO “ESTRUTURA”?

1. RACIONALISMOS COMO FINALIDADE INTERNA: ORDENAÇÃO & ABSTRAÇÃO RADICAL
2. CEDENDO À METALINGUAGEM: FIGURAÇÃO ‘ABSTRATA’ COMO IDEAL... E COMO JARGÃO

## 3. MODERNISMO COMO TENSIONAMENTO ENTRE DOIS POLOS

1. ARQUITETURA MODERNA: ORDEM E DESORDEM, ABSTRAÇÃO E FIGURAÇÃO
2. MANEIRISMO E ARQUITETURA MODERNA
3. ALVAR AALTO: “A MANNERIST MASTER OF THE MODERN MOVEMENT, BUT IN A LOW KEY”

## 4. “OTRA MODERNIDAD”, OUTRO MANEIRISMO

1. ARBITRARIEDADE & RACIONALIDADE NO PROJETO: UM NOVO MANEIRISMO?
2. “A ARQUITETURA É O ESSENCIAL PARLAR FIGURATO DA CONSTRUÇÃO”: 4 EDIFÍCIOS SINGULARES

CONCLUSÃO

LINGUAGEM... *techné* PARA UMA FRUIÇÃO COMPARTILHADA

LIMITES DE UMA DISCIPLINA VISUAL  
“O PERIGO PARA A [ARQUITETURA] É DUPLO:  
É, DE NÃO CHEGAR A SER LINGUAGEM, OU DE SÊ-LO DEMASIADO”<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

### ARQUITETURA COMO DUPLO MOVIMENTO ENTRE OS EXTREMOS DE SUA ARTE ABSTRAÇÃO VS. “REALISMO DIRETO”

*Não se pode deduzir que, só porque o nosso conhecimento do mundo pressupõe interesses e valores, o próprio mundo seja apenas um produto ou projeção desses valores e interesses.*

José Guilherme Merquior

*Temos de reagir arquitetonicamente em toda uma série de novas circunstâncias. Esta ampliação de campo produz naturalmente, uma angústia com a qual devemos aprender a viver.*

Rafael Moneo

A arquitetura que é publicada nas revistas e sites especializados, que é ensinada nas universidades ou discutida em seminários, sem dúvida, influi em parte considerável da edificação corrente. Ainda que a divulgação dessa arquitetura se deva pretensamente à sua alta qualidade – ao fato dela transmitir valores culturais relevantes –, também é verdade que a moda, o desejo pela novidade permanente, acabam por se sobrepor a critérios mais razoáveis de divulgação. Mas importa assinalar aqui o modo decisivo com que essa arquitetura, direta ou indiretamente, é influenciada pela reflexão e por produções que orbitam o universo erudito da “arte contemporânea”. E ainda, em alguma medida, por formulações no campo da filosofia que, muitos supõem, caberia fundamentar toda produção artística. É desses âmbitos, em suma, que boa parte dos arquitetos – professores, teóricos, críticos, editores – extraem a chancela do conhecimento que irão difundir. E também, por tudo que implica, onde se localiza um grande embate que subjaz às inquietações que temos a respeito da disciplina que denominamos até hoje, arquitetura.

---

<sup>1</sup> J. G. Merquior. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro, 1975, p.43.

Desde os anos 80 podemos identificar claramente *dois programas* principais nas artes em geral. “Por um lado, há uma **ênfase na estrutura**. (...) Por outro, há muitas correntes que enfatizam o aleatório antes que a estrutura, como se dá na música de Cage, nos textos de Burroughs, no *living theater*, etc. Aqui a oposição de relevância seria entre a busca modernista de uma *forma nova* e a **ânsia pós-moderna pela antiforma**.”<sup>2</sup> É o que interpreta José Guilherme Merquior, a partir de estudo de Christopher Butler sobre a desconstrução, publicado em 1984. Para Merquior, em síntese, a estética contemporânea permite duas autodefinições, uma estruturalista e outra neodadaísta – um esquema deduzido de manifestações artísticas que, como assinala o autor, são significativas devido às ênfases que conferem a cada um daqueles aspectos.

O impacto dessa polarização também se fez sentir na arquitetura. Quanto ao sentido de tal fenômeno – por ora denominemo-lo apenas “estruturalismo/dadaísmo” – no cenário arquitetônico, poderíamos conjecturar que esses “programas” referenciam polaridades tais como: *compacidade*<sup>3</sup>/*fragmentação*; *edifício como ‘caixa neutra’* / *edifício icônico*; *arquitetura sistemática* / *amorfia*. Essas e outras transposições do binário “estruturalismo/dadaísmo” para a arquitetura em seus aspectos formais serão abordadas oportunamente.

Como esse tensionamento é o combustível do argumento que se desenvolverá ao longo do trabalho, convém explicitar desde já a relevância que merece. A melhor maneira de fazê-lo é demonstrar que ele já estava presente na vanguarda do início do século 20. Hans Sedlmayr, em *A Revolução da Arte Moderna* (1955), já destacara, como sendo os “supremos ‘interesses’ da arte moderna”, 1) a geometria e o Cientismo nela baseado ou aparentado, e o produto desta ciência, o Tecnicismo; e 2) como contraparte destes, o absurdo e o caos: o Surrealismo<sup>4</sup>. Ao refletir sobre o tema no início dos anos 80, Merquior resume como o historiador (na esteira de Werner Haftmann) ilustra o ápice desses supremos interesses: “no essencial, a aventura da arte moderna estava contida em dois gestos simbólicos: **o objeto absoluto** – o *ready made* de Duchamp – e **a forma absoluta** – o quadrado branco sobre fundo branco de Malevitch. Ambos esses gestos assinalaram as próprias fronteiras do estético, o limite mesmo entre arte e não-arte; e por

---

<sup>2</sup> J. G. Merquior. *Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna*. In: *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.396. “A arte pós-moderna pode ser tudo, menos uniforme. Christopher Butler nela viu corretamente uma dialética entre a superorganização e a desordem deliberada: (...)”

<sup>3</sup> Comumente, a noção de *compacto* carrega consigo atributos do que é tectônico e material. Logo, um edifício com uma geometria regular, mas a-tectônico e/ou ‘imaterial’, está a expressar o espírito do dadaísmo...

<sup>4</sup> Hans Sedlmayr. *A Revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 1980, p.140.

consequente, mantiveram paradoxalmente a arte num grau mínimo de 'artisticidade'.<sup>5</sup> Enquanto o primeiro gesto diz respeito à possibilidade de qualquer objeto – quando inserido em outro contexto – ser designado 'arte', o segundo refere-se à representação de uma suposta essência da forma.

Note-se que neste quadro composto por Sedlmayr, o primeiro gesto passa a impactar a produção da arquitetura só mais recentemente – no contexto da “ânsia pós-moderna pela *antiforma*” (Merquior). Este amplo quadro histórico, de todo modo, nos faz entender melhor o quanto há de arbitrário nas várias correntes arquitetônicas opostas que as polaridades arroladas mais acima apenas condensam; e, por decorrência, nos impele a “considerar aquelas características específicas que definem essa atividade chamada arquitetura”<sup>6</sup>.

Evidenciada a tensão latente nesse binário em tela, não é casual que o pensamento arquitetônico contemporâneo, em linhas gerais, possa situar-se em dois quadros de referência – um *racionalista*, outro *pós-estruturalista*. Ambos, polos de um embate que tomou corpo no campo da filosofia e da epistemologia, como circunstanciaremos a seguir. Vale salientar que esses dois quadros costumam ser qualificados, de maneira velada, respectivamente de positivista e relativista. Antitéticos, cada quadro suscita um juízo negativo, por vezes absoluto, do seu rival. É óbvio, tanto o pensamento “positivista” não se aceita nestes termos, como o “relativista”, pode-se dizer, hesita em reconhecer-se como tal.

Herdeiro das Luzes, o positivismo hoje – interpreta Ernest Gellner – “significaria uma crença na existência e validade de fatos objetivos e, sobretudo na possibilidade de explicar tais fatos por meio de uma teoria objetiva e verificável, não ligada essencialmente a nenhuma cultura, observador ou arbítrio”.<sup>7</sup> Já o relativismo, segue Gellner em *Posmodernismo, Razón y Religión*, é “hostil à ideia de uma verdade única, objetiva, exclusiva, externa ou transcendente. A verdade é elusiva, polimorfa, interna, subjetiva... e talvez alguma coisa mais. Clara não o é”.<sup>8</sup> Para seus partidários “os fatos são inseparáveis tanto do observador que afirma tê-los discernido como da cultura que lhe ofereceu as categorias conforme as quais os descreveu”.<sup>9</sup> Em suma: os relativistas, pretensamente, “desmascaram os mecanismos e funções da subjetividade, localizam as regras da objetividade dentro dela e desestabilizam tudo”.<sup>10</sup> Como se intui, o relativismo parece ser muito mais

---

<sup>5</sup> J. G. Merquior. A Tirania da imaginação. In: *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

<sup>6</sup> R. Moneo. The Freedom of the Architect. Raoul Wallenberg Lecture, The University of Michigan, 2002, p.14.

<sup>7</sup> Ernest Gellner. *Posmodernismo, Razón y Religión*. Barcelona: Paidós, 1994; Londres, 1992.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp.38,40.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp.39-40.

uma negação do pensamento contrário do que uma afirmação substantiva – não se traduz num programa.<sup>11</sup> Tal estratégia vem contribuindo de forma surpreendente para que o racionalismo “positivista” acabe estigmatizado por não conseguir impor-se com eficácia, já que tem dificuldade para lidar com esse outro estilo de pensamento, tão circular e oblíquo.

A consequência disso no âmbito da arquitetura é que esse antagonismo parece vir se acentuando, ao ponto de resultar em duas perspectivas ou paradigmas incomensuráveis... Não porque seus argumentos, quando eventualmente se enfrentam, acusem a epistemologia adversária de não estar equipada para lidar com a complexidade da realidade. Mas, sobretudo porque “*não há um idioma ou medida comum dentro de cujos termos se possa comparar os dois paradigmas*”.<sup>12</sup> A dimensão dessa estanqueidade pode ser avaliada, por exemplo, quando procuramos estabelecer paralelos entre *Diferencias: Topografía de la Arquitectura Contemporánea*, de Ignasi de Solà-Morales, com *El Sentido de La Arquitectura Moderna*, de Helio Piñón – livros cujos argumentos reclamam prevalência a partir dos escritos de Nietzsche e Kant, respectivamente.

A adesão a um desses paradigmas acaba justificando-se então nos seus próprios termos, ou seja, como uma adesão arbitrária. Mas não afirmou Thomas Kuhn que a incomensurabilidade de paradigmas não impede o progresso científico?<sup>13</sup> Sem querer discutir o corolário (inadvertido) dessa afirmação - de que a ciência é irracional -, penso que essa incomunicação, hoje tácita nas instituições de ensino, é deletéria à aprendizagem, pois para o aluno em formação, ela acaba chancelando justamente o relativismo de valores. Não por acaso, muitos professores têm dificuldade para justificar e, portanto transmitir, valores que construíram no decorrer do tempo ou acolheram em anos mais recentes. É o aluno, sem referência a uma “matriz disciplinar”<sup>14</sup>, como poderá estruturar os seus valores, e ainda mais, em meio

---

<sup>11</sup> “A influência do movimento pode encontrar-se na antropologia, nos estudos literários e na filosofia. Tende a trazer estes campos muito mais próximos do que haviam estado previamente. A ideia de que tudo é um ‘texto’, de que o material básico dos textos, sociedades ou praticamente tudo, é o significado, de que os significados existem para ser descodificados ou ‘desconstruídos’, de que o conceito de realidade objetiva é suspeito, tudo isto parece formar parte da atmosfera, ou névoa, na qual floresce o pós-modernismo, ou que os pós-modernos ajudam a espargir.” *Ibid.*, p.37.

<sup>12</sup> E. Gellner, *Razão e Cultura: Papel Histórico da Racionalidade e do Racionalismo*. Lisboa: Teorema, 1995, p.131.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>14</sup> Rogério de Castro Oliveira, em ‘Crítica e Teoria do Projeto’ (ARQTEXTO 3-4, UFRGS 2003), alerta que “a falta de identidade disciplinar apaga limites e confunde conteúdos, frequentemente problematizando aquilo que deveria ser claramente entendido e aceito; é preciso então retornar a certos pressupostos capazes de orientar uma definição paradigmática, ainda que provisória.” Contribui decisivamente para essa falta de identidade o fato, tão bem observado por Fernando Diez, de que hoje “muitas obras (...) influentes não são projetadas respondendo às complexas questões de programa, particularidades da encomenda ou do contexto, senão (...)”.

a um bombardeio de informações sem precedente? Não estará ele cético quanto à pretendida objetividade com que são avaliados seus projetos?

Estendendo a problemática para o contexto ensino/aprendizagem, poderíamos então indagar: em que medida o embate daqueles dois paradigmas (racionalismo x relativismo) encontra correspondência no pensamento arquitetônico de sorte que nossa “matriz disciplinar” possa oferecer condições teóricas claras?

Ao refletir sobre a noção de arbitrariedade em arquitetura, Rafael Moneo parece dar eco à amplitude da pergunta quando formula que “tanto a invenção de linguagens – tratando de *racionalizar construção e uso* –, como a explicação de uma arquitetura que se apoia em *formas prévias indiscriminadas*, ficam englobadas neste amplo conceito que pretenderia explicar a arquitetura desde sua própria interioridade, desde a descrição do processo que a viu nascer”.<sup>15</sup>

Essa teorização alargada adquire todo sentido na constatação de que o recente “interesse no poder das formas arbitrárias para definir qualquer arquitetura” deriva de uma longa experiência da modernidade – onde “linguagens nascidas com tanta ambição logo se tornam deterioradas e esgotadas pelo uso instrumentalizado que das mesmas se faz”.<sup>16</sup> Tal interesse é potencializado, sobretudo, pela a grande flexibilidade das novas técnicas construtivas – que possibilita que a forma escape à lógica da construção. Rafael Moneo nota que o “conhecimento (quando não o domínio) das técnicas construtivas esteve sempre implícito na ideia de produzir arquitetura”, e que no passado este conhecimento de princípios construtivos era completo a ponto de “permitir ao arquiteto a invenção formal que sempre precede o fato da construção mesma”.<sup>17</sup> Em tal contexto, portanto, “o reconhecimento dos limites da forma reproduz explicitamente a presença dos procedimentos construtivos na arquitetura” – uma correlação que parece cada vez mais ausente no processo de projeto:

Paradoxalmente, é a flexibilidade técnica que permite aos arquitetos esquecerem a presença da técnica. A flexibilidade das técnicas atuais tem resultado no seu desaparecimento, tanto na própria arquitetura como no processo de pensar sobre ela. Isso é algo novo. Os arquitetos no passado eram tanto arquitetos

---

<sup>15</sup> Rafael Moneo. Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p.55.

<sup>16</sup> Ibid., p.53.

<sup>17</sup> Rafael Moneo, *The Solitude of Buildings*, Aula Magna, Kenzo Tange Visiting Professor Chair, Harvard University Graduate School of Design, 1985. Primeira edição em português. © Tradução: Igor Fracalossi, p.3.

como construtores. Antes da presente dissociação, a invenção da forma era também a invenção da sua construção. Uma implicava a outra.

A arquitetura sempre apresentou uma inerente arbitrariedade como algo discreto. Em outras palavras, a arbitrariedade da forma desaparecia na construção, e a arquitetura atuava como ponte entre as duas. *Hoje, a arbitrariedade da forma é evidente nos próprios edifícios, porque a construção é destituída do jogo projetual.* Quando a arbitrariedade é tão claramente visível nos edifícios mesmos, a arquitetura está morta; o que eu entendo como o atributo mais valioso da arquitetura desaparece.<sup>18</sup>

Reconhecido, portanto, aquele “amplo conceito que pretenderia explicar a arquitetura desde sua própria interioridade” (no qual Moneo inscreve a arbitrariedade), importa considerar: se a obsolescência programada de todo empenho normativo evidencia que a objetividade do valor estético é uma quimera, isso não implica que a *arbitrariedade* simplesmente destitua de sentido a *racionalidade* que permeia o bom projeto – sempre uma “construção laboriosa através de tomada de posição frente às relações arquitetônicas que mantém entre si elementos programáticos, requerimentos locacionais e sistema de movimentos”<sup>19</sup>. Noutros termos: se “o reconhecimento da arbitrariedade supõe (...) assumir a liberdade com que procedera a arquitetura nos momentos anteriores à norma”<sup>20</sup>, isso não acarreta automaticamente a chancela do relativismo. Tampouco aquele relativismo que, paradoxalmente, sonha transmutar-se em norma – como a última vanguarda arquitetônica, que ao rechaçar qualquer referência à forma estruturada, crê estar eliminando... a arbitrariedade!

Como se pode entrever, o *embate daqueles dois paradigmas*, tal como representado na teorização de Moneo, oferece uma perspectiva de resolução e assim nos reconduz àquela “questão central da modernidade”, tão bem enunciada por Luc Ferry em *Homo Aestheticus*: **“como fundamentar a objetividade na subjetividade”?** Se a questão-chave para juízo estético é, de fato, a dos critérios que permitem afirmar ou não que uma coisa é bela [artisticamente valiosa], “como chegar, nessa matéria, a uma resposta ‘objetiva’, uma vez que a fundamentação do belo se realiza na mais íntima subjetividade, a do gosto”? O próprio Luc Ferry responde formulando outra pergunta: “mas como, também, renunciar a visar a tal objetividade, quando

<sup>18</sup> Ibid., p.4. Anos depois, Moneo reavaliará o compromisso da “construção” com a forma arquitetônica: **“Today’s construction does not exhibit how one builds. Building procedures do not immediately turn into form.”** *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects.* Cambridge, The MIT Press, 2004, p.186.

<sup>19</sup> Rogério Oliveira. Tomando partido, dando partida: estratégias da invenção arquitetônica. In: *Composição, Partido e Programa: uma revisão crítica de conceitos em mutação.* P. Alegre: UniRitter, 2010, p.26

<sup>20</sup> Rafael Moneo. Ibid.,



o belo, como todos os outros valores modernos, pretende poder dirigir-se a todos e agradar ao maior número de pessoas?”<sup>21</sup>. Atentos à iluminação histórica que nos proporciona *Homo Aestheticus*, podemos ao cabo constatar que os relativistas contemporâneos – quando “localizam as regras da objetividade dentro da subjetividade e desestabilizam tudo” (Gellner) –, apenas radicalizam as posturas anticlassicistas dos séculos 18 e 19, o que ratifica que em ambos os momentos históricos a essência da problemática enunciada por Luc Ferry é a mesma.

Para conferir maior poder de persuasão a um ‘acordo’ que se impõe nessa querela (objetividade/subjetividade) – sobretudo em termos arquitetônicos – realizo uma rápida digressão a fim de situá-la em um panorama mais atualizado. A filosofia contemporânea já se debruça sobre a necessidade de se romper o impasse gerado pelo que chamamos aqui de paradigmas incomensuráveis: Ferry, especialmente, tem nos incitado a “pensar as Luzes, a razão, o humanismo ‘não como antes’, mas ao contrário, depois e à luz da desconstrução. Porque, se não o fizermos, arriscamo-nos a ver o real levar a melhor. Nesse ponto, a desconstrução, que desejava liberar os espíritos e quebrar as correntes da tradição, tornou-se, involuntariamente, sem dúvida, seu contrário: um novo servilismo – mais desencantado do que lúcido – à dura realidade do universo da globalização no qual mergulhamos”.<sup>22</sup> Universo que, ironicamente, tem no âmbito da cultura sua face mais deletéria.<sup>23</sup>

A perspectiva instaurada por Ferry exige, portanto, uma autocrítica de ambos os contendores – racionalismo e desconstrução (ou racionalismo e relativismo). Que poderia iniciar, oportunamente, com a dessacralização das “rupturas” – a desmistificação do entendimento progressista da filosofia, baseado no pressuposto de que os paradigmas mais recentes são afinal melhores do que os mais antigos. Na verdade desconfiamos de que as coisas não são tão simples. É o que confirmam as reavaliações de Kant e Hegel, por

---

<sup>21</sup> Luc Ferry. *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.

<sup>22</sup> Luc Ferry. *Depois da Desconstrução: A Filosofia Contemporânea*. In: *Aprender a Viver: Filosofia para os Novos Tempos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p.238.

<sup>23</sup> Mario Vargas Llosa avalia que “o vazio deixado pelo desaparecimento da crítica [em nossos meios de informação] possibilitou que, insensivelmente, a publicidade o preenchesse e se transformasse atualmente não só em parte constitutiva da vida cultural, como também em seu vetor determinante. (...) Quando uma cultura relega o exercício de pensar ao desvão das coisas fora de moda e substitui ideias por imagens, os produtos literários e artísticos são promovidos, aceitos ou rejeitados pelas técnicas publicitárias e pelos reflexos condicionados de um público que carece de defesas intelectuais e sensíveis para detectar os contrabandos e as extorsões de que é vítima. (...) Desse modo, essa cultura que se pretende avançada, de ruptura, na verdade propaga o conformismo através de suas piores manifestações: a complacência e a autossatisfação”. *A Civilização do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, pp.32-34.

exemplo.<sup>24</sup> Na esteira dessa revisão, a releitura proposta por Ferry (pensar o iluminismo à luz da desconstrução) faz todo sentido quando a confrontação que ele problematiza, situada no contexto da história universal do pensamento, pode se ver como “uma espécie de repetição da batalha entre classicismo e romantismo”.<sup>25</sup> Seus principais atributos, respectivamente universalismo e relativismo, são ao cabo os protagonistas de uma batalha entre dois *estilos de pensamento*. Atributos que, no século 18, eram latentes no contraste entre as concepções arquitetônicas de Laugier e Piranesi, por exemplo.

Anterior a essa digressão em prol de uma conciliação na querela aqui exposta, já se havia visto em que medida o ato de “racionalizar construção e uso” – associado a “formas prévias indiscriminadas” –, lidava com a questão central de Ferry (“como fundamentar a objetividade na subjetividade?”). Constatamos, nesta e noutras correlações<sup>26</sup>, que se a arquitetura detém um percurso próprio, também estabelece paralelos significativos com a reflexão que acontece no campo das ideias.

Por isso – o que não justifica desenvolvê-la aqui –, contemplo a discussão que aí acontece a fim de verificar a ressonância filosófica do argumento arquitetônico desenvolvido ao longo da tese, que pretendo, efetivamente dê conta da tensão entre as *duas* estéticas enunciadas ao início – estruturalista e dadaísta. Na discussão filosófica, que é de um campo mais abrangente, interessa-me a busca por decifrar em torno de que pontos racionalismo e desconstrução convergem e/ou divergem. Como essa batalha está desequilibrada – o racionalismo, que constituía o modelo prevalente, está na defensiva e a desconstrução, sob o manto da arbitrariedade, goza de um prestígio circunspecto na academia<sup>27</sup> –, tal reflexão importa na medida em que questiona este ‘cenário de poder’. É o que faz *De Praga a Paris*, originalmente publicado em língua inglesa, de José Guilherme Merquior.

---

<sup>24</sup> Na opinião da epistemologia contemporânea, Kant só errou num ponto: procurou ancorar a verdade do conhecimento numa *certeza*, em vez de pintar a natureza ativa do conhecer como um perpétuo ensaio-e-erro, caracterizado pela testabilidade, e não por uma impossível certeza, de suas teorias. (...) A *exigência epistemológica* – a cobrança de requisitos lógico-empíricos ao discurso de pretensões cognitivas – é de fato o cerne da filosofia teórica de Kant. (...) [Quanto] ao historicismo de Hegel, poderia falhar como uma expressão convincente de uma alegada *lógica da história*, sem necessariamente ser prejudicado como uma compreensão astuciosa da *significação* da experiência ocidental. (...) Emprestar sentido à história, com vistas a uma defesa da modernidade, é, na verdade, uma grande consecução da obra de Hegel. José Guilherme Merquior. O Legado de Kant. (...) O Renascimento da Teoria Política Francesa. Rev.T.B, Rio de Janeiro, 109: abr.-jun., 1992. p.14.

<sup>25</sup> E. Gellner. *Posmodernismo, Razón y Religión*. Barcelona, 1994, p.41.

<sup>26</sup> Racionalização x arbitrariedade; objetividade x subjetividade; iluminismo x desconstrução; classicismo x romantismo; universalismo x relativismo; Laugier x Piranesi.

<sup>27</sup> Como assinala Gellner, é vasta “a influência do movimento: pode encontrar-se na antropologia, nos estudos literários e na filosofia”. (Esta virada de século foi marcada pelo impacto que o chamado pós-estruturalismo, direta ou indiretamente, teve - e continua tendo - não apenas na produção da arquitetura, mas sobretudo na reflexão e difusão de conteúdos.)

Quando examina a desconstrução, Merquior insiste no paradoxo de uma pretensão desta, inconsciente ou dissimulada, de “uma transposição dogmática para o reino da ciência do ceticismo indiscriminado sobre verdade e objetividade que permeia as humanidades”<sup>28</sup>. Já no exame do racionalismo, busca distinguir “as falhas *contingentes* das falhas *congênitas*”, na tentativa de demonstrar que a obsolescência generalizada de que é acusado deve ser revista; o que implica também assegurar um núcleo de validade para a sua epistemologia. Enfim, se nesse campo mais belicoso já é possível vislumbrar uma perspectiva de reequilíbrio, como não perseguir sua contrapartida no plano da reflexão estética – como já faz Rafael Moneo?

É num percurso paralelo, precisamente, que se coloca a premissa da tese: a “*ânsia pela antiforma*” e a “*ênfase na estrutura*” em boa medida representam os extremos de um movimento em dois sentidos, de toda arte – realismo<sup>29</sup> e abstração, objeto e linguagem – que, enquanto polos, demandam o “duplo reconhecimento da abertura da arte sobre o real e da especificidade e autonomia da função estética”. Pois este equilíbrio, trazido pela estética estrutural<sup>30</sup>, “contribui de maneira decisiva para a superação da afirmação unilateral de cada um desses dois elementos do conceito arte”<sup>31</sup>.

Claude Lévi-Strauss descreve por conseguinte a “arte como um sistema significativo, ou um conjunto de sistemas significativos, mas que fica sempre a meio caminho entre a linguagem [articulada] e o objeto [que a inspirou]”. Segundo o etnólogo, “a linguagem articulada é um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que se propõe significar, enquanto que, na arte, uma relação sensível continua a existir entre o signo e o objeto”.<sup>32</sup> Uma vez reconhecido esse enunciado de cunho transistórico, a tese busca *demonstrar* seu rebatimento no campo da arquitetura – em que medida essa “superação da afirmação unilateral de cada um dos dois elementos do conceito arte” oferece uma perspectiva de relevância para a linguagem num contexto caracterizado pela polarização arbitrariedade / racionalismo.

---

<sup>28</sup> Merquior. *De Praga a Paris: Uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. *From Prague to Paris*. Londres, 1986, p.282.

<sup>29</sup> Uma exacerbação realista estaria em curso na “incontida tendência ao iconicismo da arquitetura contemporânea” (Fernando Diez); fenômeno fácil de contextualizar: “(...) ansiosos em participar no mundo de hoje, extremamente ativo e energético, os arquitetos se lançam na busca por uma arquitetura capaz de restabelecer vínculos com o mundo a sua volta. Uma vez mais, procuram urgentemente pelo espírito do tempo, o ‘zeitgeist’. (...) estão procurando por uma representação direta e dominante do mundo contemporâneo (...)” Rafael Moneo. *The Freedom of the Architect*. 2001 Raoul Wallenberg Lecture, The University of Michigan, 2002.

<sup>30</sup> Que entende que “toda obra verdadeiramente significativa é um produto bem construído, um produto estruturado; a força de sua estruturação interna é o verdadeiro suporte da significação de uma obra.”. Merquior. *A Estética de Lévi-Strauss*, p.49.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>32</sup> Georges Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Papirus, 1989; Plon 1961, pp.97,98.

Esse enunciado de Lévi-Strauss interessa assinalar, talvez tenha na pintura a melhor ilustração. Como podemos apreciar no exemplo abaixo – uma cena californiana de Richard Diebenkorn –, em que a continuidade entre a paisagem/objeto e a representação/signo é tocante. A esse respeito, diz Lévi-Strauss: “me parece que o que chamamos de emoção estética liga-se, enfim, à maneira pela qual reagimos, quando um objeto não-significativo encontra-se promovido a um papel de significação”.<sup>33</sup>

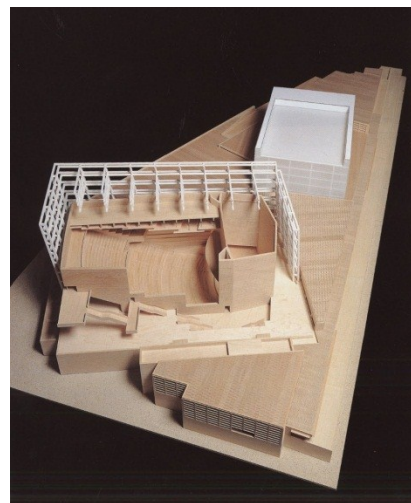


*Cityscape I*, 1963 - Richard Diebenkorn

---

<sup>33</sup> Ibid., p.112.

No contexto contemporâneo da tensão *estrutura/antiforma* (ou *iconicismo*), um exemplo de edifício em que é bastante apreensível o “meio caminho” apontado por Lévi-Strauss é o Kursaal em San Sebastian, de Rafael Moneo. Cabe por ora apenas circunstanciar que aí ocorre o intento simultâneo em estabelecer alguma “linguagem que trate de racionalizar construção e uso”, como também “apoiar a arquitetura em formas indiscriminadas, arbitrárias”. Posto isso, podemos constatar que a polaridade problematizada por Moneo (*Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*) está em perfeita sintonia com a interpretação mais abrangente de Lévi-Strauss. Em suma: o *iconicismo* dadaísta – em San Sebastian como um *objet trouvé* mineral – não emerge plenamente uma vez que mediado por linguagem prévia, marcadamente tipológica, mas que ao final se consolida pela materialidade peculiar.



Kursaal de San Sebastián, Rafael Moneo 1990-99

Ao examinar o vínculo *estruturação / abertura sobre real* – “os dois elementos do conceito arte” –, o trabalho procura evidenciar que, ao aprofundar o entendimento das polaridades implicadas e a sua *interdependência*, será possível intuir os limites da disciplina visual a que chamamos arquitetura – um conhecimento valioso para a atualização de uma teoria do projeto. Se esses limites, por princípio, não são nítidos, poderão adquirir visibilidade à medida que o território que abarcam é também presumido por domínios como a

história<sup>34</sup>, a sócio-semiótica, a estética. Com essa aproximação, não se pretende poder afirmar isto é arte e isto não, mas estabelecer uma gradação de valor: a possibilidade da crítica enquanto *hierarquização valorativa* é atualizada e o relativismo já não se apresenta como inexorável.<sup>35</sup>

Nesse intento, um argumento axial é do historiador Joseph Rykwert, quando defende que “a arquitetura é o essencial *parlar figurato* (a fala através de figuras) da construção”<sup>36</sup>; a construção acarretando abstração, estruturação, e o “parlar figurato” contendo a dimensão metafórica dessa estrutura. Tal “imitação” - adverte Rykwert - “não consiste em fazer alguma coisa que se pareça com outra coisa, mas ao invés, algo que possua um modo de ser semelhante ao de outra coisa”.<sup>37</sup>

A tese propriamente dita deve culminar na verificação de como essa dimensão estrutural/metafórica da arquitetura estabelece aquele equilíbrio entre a abertura sobre o real e a autonomia estética, mencionado mais acima. Tanto porque romper esse equilíbrio, no sentido de qualquer polarização, implica para a arquitetura o perigo respectivo, “de não chegar a ser linguagem, ou de sê-lo demasiado”. Claude Lévi-Strauss decifra essa fragilização que é própria do artístico:

O grande perigo, para a arte, me parece ser duplo. O primeiro, é que em lugar de ser uma linguagem, seja uma *pseudolinguagem*, uma caricatura de linguagem, um simulacro, uma espécie de jogo infantil sobre o tema da linguagem, e que não chegue à *significação*. O segundo perigo é que se torne *integralmente uma linguagem*, do mesmo tipo que a linguagem articulada (com exceção do material que utiliza), pois neste caso poderá sem dúvida significar, mas não trará mais consigo a *emoção propriamente estética*.<sup>38</sup>

No contexto desta tese, por certo, a “linguagem” da arquitetura – herdeira da moderna tradição acadêmica – sempre é entendida em seu fundamento dual: *composição* (elementos de composição, elementos de arquitetura) e *caráter*.

---

<sup>34</sup> Como exemplo, antecipo a observação de E. Gombrich sobre o “contraste entre criação racional e irracional”: “Seria tentador talvez agrupar estilos históricos com essas polaridades em mente, contrastando a forma planejada, medida e cristalina de um extremo com os ritmos espontâneos, livremente fluídos do outro. Longe de tipificar procedimentos exclusivos, devemos constatar que é a tensão entre os dois que dá vida aos estilos históricos (ainda que um ou outro princípio possa ocasionalmente dominar).” E. Gombrich. *O Sentido de Ordem: Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

<sup>35</sup> José Guilherme Merquior lembra que o tcheco Jan Mukarovsky, fundador da estética do estruturalismo, vê a percepção estética como naturalmente judicativa e hierarquizadora. Logo, (...) torna-se imperioso “examinar (...) uma certa legalidade válida, geralmente, que caracteriza a relação entre a obra de arte como valor e qualquer coletividade, ou qualquer membro de qualquer coletividade”. J. G. Merquior. *A estética semiológica* (Mukarovsky e depois). In: *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974, p.262.

<sup>36</sup> Joseph Rykwert. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. The MIT Press 1996, p.374.

<sup>37</sup> “Devido ao fato que nenhum agente humano pode fazer qualquer coisa em si ‘a partir do nada’, é condição e limite da tarefa de fazer, que ela sempre deva ser uma fusão de elementos – uma imitação.” *Ibid.*, p. 385.

<sup>38</sup> G. Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Papius, 1989; Plon 1961.

Posto que a advertência de Lévi-Strauss é concebida num plano genérico, tentemos traduzi-la em termos arquitetônicos. Algumas modalidades de arquiteturas classificáveis como *pseudolinguagem* aparentam certa desestruturação espacial. Indiferente se sua estrutura é obliterada ou inteligível, a índole expressiva da composição que nos é dada a perceber (invariavelmente “função de predileções íntimas do autor”) tende a ficar “fora de toda regra semântica”. Ou, como diria Demetri Porphyrios, seja qual for a “estratégia de produção de sentido, não se permite emergir nenhuma *linguagem* publicamente reconhecível”.<sup>39</sup> Essa limitação, entretanto, não impede a ocorrência neste grupo de alguns edifícios com concepção original, e que revelam grande habilidade na manipulação da forma.

No campo da *pseudolinguagem*, portanto, encontrar-se-iam:

(a) o expressionismo fisionômico<sup>40</sup>, representado pelo edifício icônico, cuja *imediatez* se dá essencialmente através da forma – aquilo que Demetri Porphyrios chamará de “dimensão figural da forma” –, ainda que o efeito visual do envoltório também tenha relevância;

(b) o expressionismo abstrato<sup>41</sup>, em suas diversas aparências (ou lógicas tectônicas), onde se destacam “a preocupação sensual com textura, os materiais e táticas de montagem, ou o aparato mecânico”;

(c) as arquiteturas ostensivamente fragmentadas – enquanto arranjos fortuitos de partes ou segmentos heterogêneos, ou como objetos ‘pregueados’, de modo a enfatizar continuidade e/ou deslocamento entre planos de pisos e paredes;

(d) as amorfas, particularmente a arquitetura anamórfica; e a arquitetura como paisagem;

(e) a arquitetura desconstrutivista – “arquitetura como invenção intelectual de um texto” (ou estrutura) que já não trata de *racionalizar construção e uso*; esse “texto”, verdadeiro objeto do arquiteto, também vocacionado a uma miríade de leituras, resulta em jogo arbitrário (sobre a linguagem).<sup>42</sup>

(f) edifícios caracterizados por uma geometria flexível – que “nos contam como foram construídas, narrando eloquentemente seu processo”.

Nesse primeiro campo, é certo, ocorre haver obras cujas características eventualmente permitem enquadrá-las em mais de uma das categorias arroladas.

---

<sup>39</sup> Demetri Porphyrios, *The Sources of Modern Eclecticism*. Londres 1982, p.44.

<sup>40</sup> Conforme denomina Porphyrios em *The Sources of Modern Eclecticism*, p.42. Segundo o autor, a “descrença na linguagem” é intrínseca à *imediatez* expressionista.

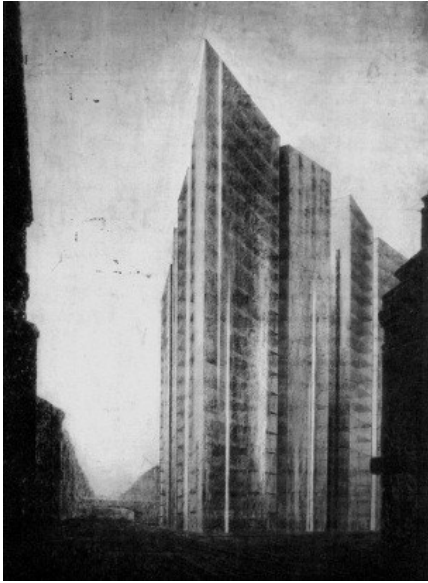
<sup>41</sup> O expressionismo abstrato está vinculado tanto “ao princípio Modernista de montagem tectônica (*assemblage*)” como à “tentativa de mitificar a tecnologia”. *Ibid.*, p.43.

<sup>42</sup> Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge: The MIT Press, 2004, p.182,186.



a) Expressionismo Fisionômico





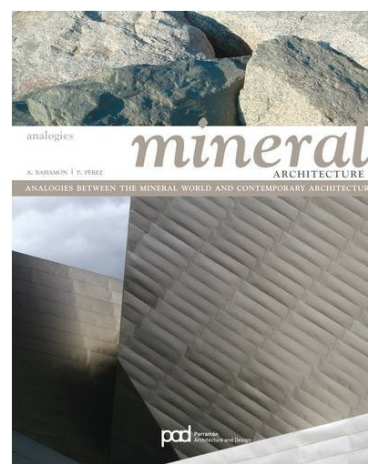
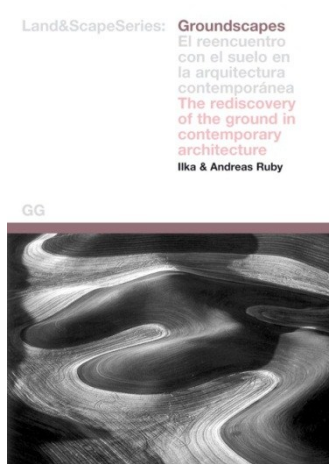
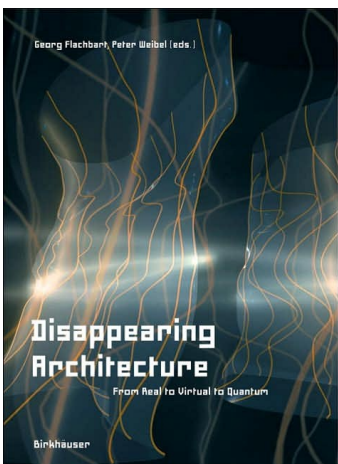
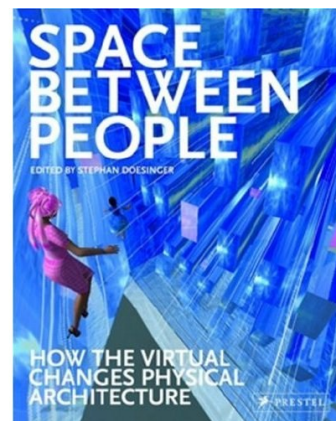
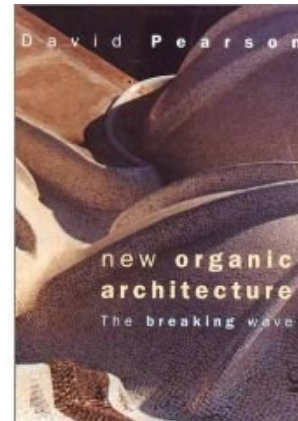
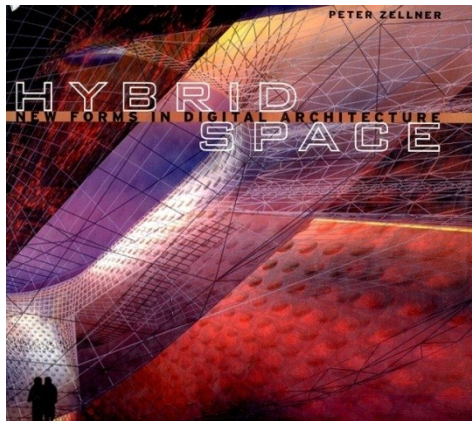
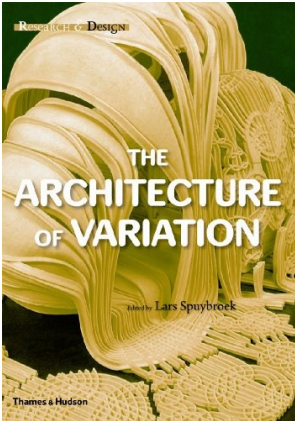
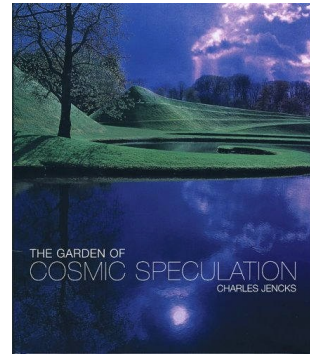
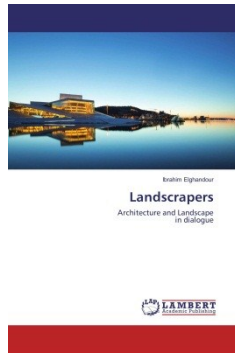
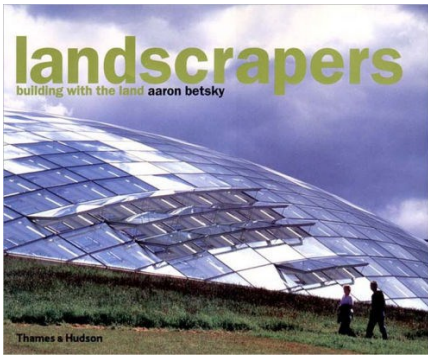
b) Expressionismo Abstrato



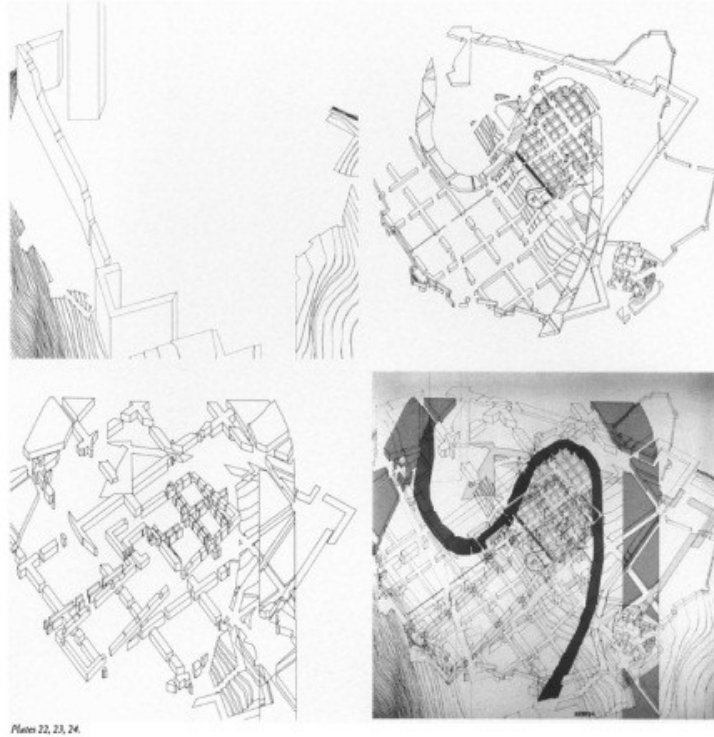
c) Fragmentação



d) Amorfa; 'Arquitetura como paisagem'

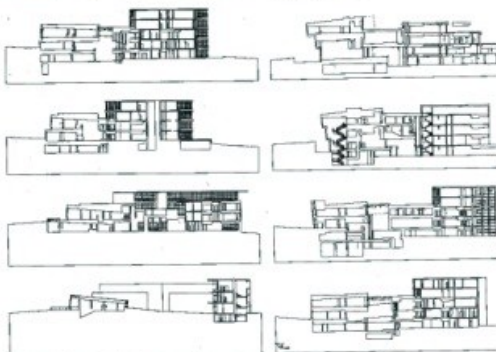


Amorfia, 'Arquitetura como paisagem': publicações diversas



e) desconstrutivismo – “arquitetura como invenção intelectual de um texto”

# ARONOFF CENTER FOR DESIGN Cincinnati, Ohio. Architect: Peter Eisenman AND ART



— Anthony Dao. University of Arizona. Drawing Canonical Ideas in Architecture. 471k. Sallie Hambright. Assignment 2. August 25, 2011. —

f) expressionismos do “processo”: que ‘narram como foram construídos’

Quando expunha o “duplo perigo para a arte”, Lévi-Strauss circunstanciava que o “segundo perigo é que se torne *integralmente uma linguagem*, do mesmo tipo que a linguagem articulada (com exceção do material que utiliza), pois neste caso poderá sem dúvida significar, mas não trará mais consigo a emoção propriamente estética”. Na comparação que se segue, as duas pinturas abaixo, da série *Ocean Park* (1967-1988) de Diebenkorn, *representam* a luminosidade, o reflexo de cenas externas emolduradas pelas janelas do estúdio do pintor. Se aqui não podemos falar propriamente em “linguagem integral” – arbitrária em relação ao objeto sensível –, é perfeitamente possível vislumbrar o perigo de que fala Lévi-Strauss. Para o autor, em resumo, significa a arte “perdendo seu próprio objeto”. É quando o interesse do pintor se desloca para a “elaboração de um novo sistema de signos”; e a na sequência ele “tenta analisar seu próprio sistema, dissolvê-lo, esgotá-lo totalmente e o esvazia de sua função significativa, retirando até a possibilidade de significar”.<sup>43</sup> Lévi-Strauss não decifrou que a “emoção estética liga-se, enfim, à maneira pela qual reagimos, quando um objeto não-significativo encontra-se promovido a um papel de significação”?

A força dessas imagens residiria, então, no modo peculiar com que um (último) vestígio da realidade é impresso na tela. O “motivo”, descrito mais acima, parece confirmado pelas duas pinturas que as precedem no tempo – nestas pinturas mais antigas, onde é manifesta “uma relação sensível entre o signo e o objeto”, o processo *pictórico* irrompe, é algo que nos envolve.



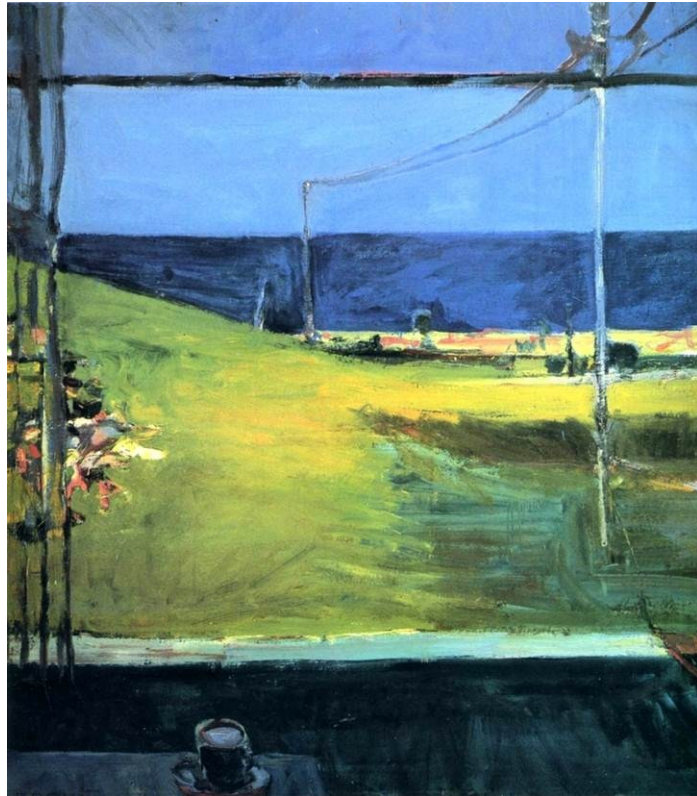
Diebenkorn  
Ocean Park #112, 1978



Diebenkorn  
Ocean Park #79, 1975

---

<sup>43</sup> G. Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Papirus, 1989; pp.101, 70.



Diebenkorn - *Horizon ocean view*, 1959



Diebenkorn - *Interior with doorway*, 1962

É importante circunstanciar que a (noção de) *linguagem integral* na arte, tal como a descreve Lévi-Strauss, ocorre de forma plena na pintura com frequência, mas muito excepcionalmente na arquitetura. A arquitetura, devido às contingências de uso e construção envolvidas, tende a ser menos maleável à transformação numa pura forma – em signos arbitrários em relação a qualquer classe de objeto, arquitetônico ou não arquitetônico. Ao mesmo tempo, é inegável que um impulso à abstração radical está no cerne do espírito vanguardista; os desenhos do movimento De Stijl são muito reveladores quanto a isso. Quando Lévi-Strauss afirma que *na arte* uma linguagem do mesmo tipo que a linguagem articulada “pode sem dúvida significar, mas não traz mais consigo a emoção propriamente estética”, entende que tal linguagem – redutiva por princípio – é antimetafórica. Transladada a questão ao âmbito da arquitetura, Joseph Rykwert diria que essa linguagem não possui os *atributos* como a do templo grego.

Dentre as principais modalidades de arquitetura que compõe esse grande grupo (linguagem integral), as duas primeiras, mais estritamente modernistas, são iconoclastas. As demais, obras de transição ou tipicamente pós-modernas, ainda que ostentem uma figuração precisa, descambam para uma espécie de “academicismo da linguagem”. Ou seja, reelaboram um código que se pretende universal (estilema ou arquétipo extraídos de um passado histórico), mas que, ironicamente, foram concebidas apenas por um indivíduo ou grupo de indivíduos. Portanto, mesmo esse código contendo certa carga metafórica, “não há possibilidade de que uma linguagem verdadeira se instaure, a linguagem sendo coisa de grupo e [semanticamente] estável”.<sup>44</sup>

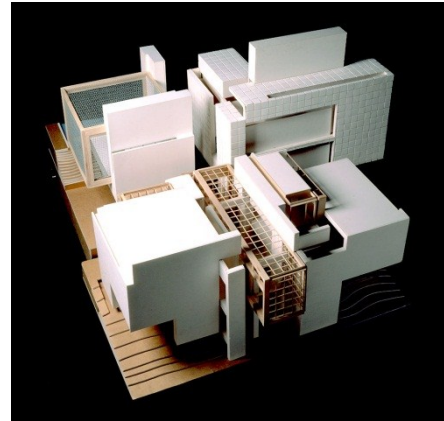
No campo da *linguagem integral*, estariam:

- (a) aquele edifício que preconiza um mundo abstrato, onde a materialidade é irrelevante e a forma reduz-se a uma gramática;
- (b) edifício que em princípio “significa nada mais do que ele próprio, o modo como é construído e usado” – “antimetafórico”, portanto. (Joseph Rykwert);
- (c) obras com “vocabulário arquitetônico centrado na FORMA – essencialmente geométrica, escultural, abstrata” – e ênfase na qualidade de MASSA do arcaico;
- (d) neo-racionalismos, que buscam sintetizar um ‘classicismo meta-histórico’;
- (e) arquitetura dos Five Architects – produto de uma fusão e reinterpretação de vocabulários modernistas que giram em torno de certos mestres, de modo a redundar numa gramática profusa e erudita;
- (f) edifício pré-fabricado composto como “*rocaille* ornamental /industrial”, derivada de uma histórica Era Industrial (ex: Centro Pompidou).

---

<sup>44</sup> G. Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Papirus, 1989; p.68-9





a) um “novo sistema de signos” (gramática); a materialidade é irrelevante



b) “*language of absence (of images)*”, conforme Tafuri



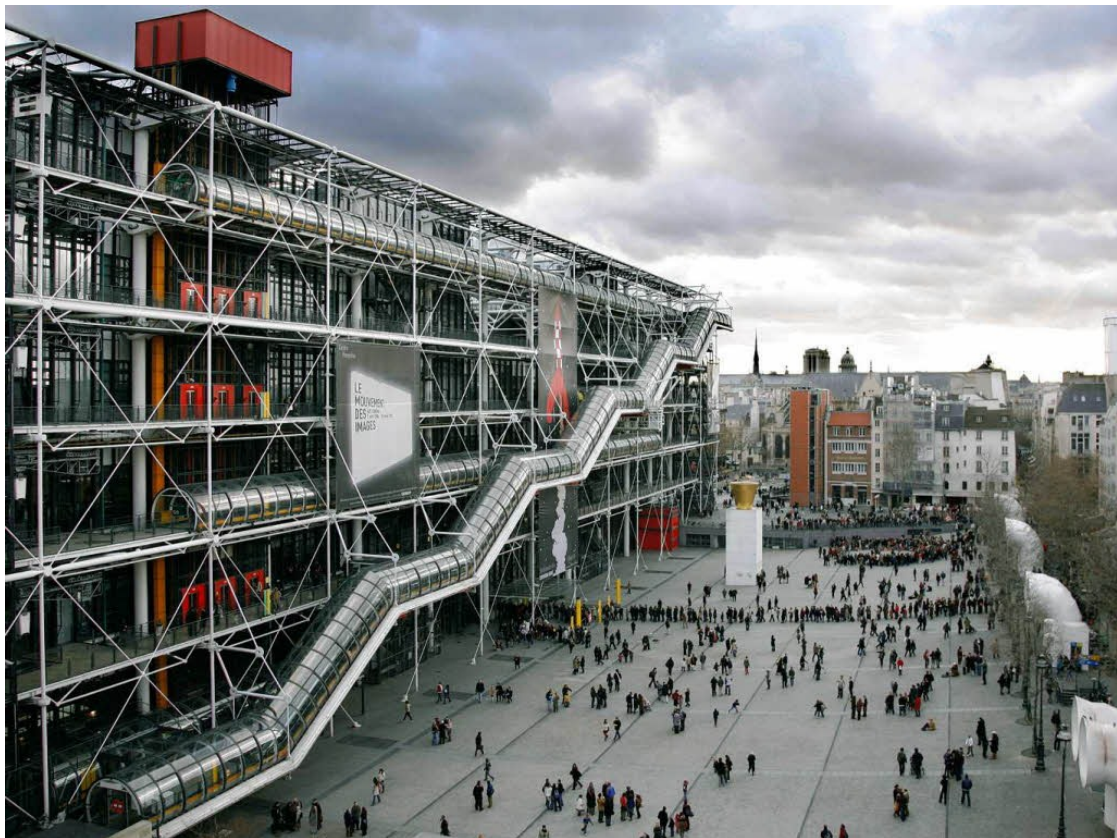
c) "a MASSA como atributo da forma geométrica, escultural, abstrata"



d) Neo-racionalismo



e) 'neomodernismo' dos Five Architects: linguagem profusa e erudita



f) "rocaille ornamental/industrial"

Delineados esses dois campos, é necessário circunstanciar: se as arquiteturas que aí se enquadram – por *não chegarem a ser linguagem ou o serem demasiado* – acarretam uma fragilização do artístico, isso não implica desconsiderar a relevância de inúmeros edifícios que compõem essa produção para evolução geral dos estilos contemporâneos.

De toda forma, é possível avançar nosso argumento inferindo que esses campos – conforme o teor de *linguagem* das obras (Lévi-Strauss) – roçam os extremos de “um movimento em dois sentidos, de toda arte: realismo e abstração, objeto e linguagem”. Como decorrência, dentre os critérios que constituem o ofício da crítica, caberia o de atentar naquele duplo reconhecimento<sup>45</sup> – que equivale qualificar a dimensão estrutural / metafórica de todo objeto que se pretenda designar ‘arquitetura’. Neste ponto, cumpre assinalar que essa tese não se propõe a analisar a *arquitetura como linguagem*; e sim, analisar a arquitetura que “inventa linguagens”, precisamente por estar involucrada em “racionalizar construção e uso”.

Assim, os fundamentos para uma teoria do projeto terão em conta que o domínio *arte* envolve uma dinâmica peculiar, pois são produções que “descobrem sua estrutura por meio de um diálogo com as formas da contingência” e, exatamente devido a esse processo, se imunizam do perigo de não chegar a ser linguagem, ou de sê-lo demasiado. Segundo Lévi-Strauss, o diálogo com as formas da contingência, se dá, “ora com as dificuldades da execução da obra, ora com as particularidades históricas do modelo, ora com as vicissitudes da destinação do objeto artístico”<sup>46</sup>. Na arquitetura, em um raciocínio análogo, a estrutura formal é *inspirada* no grupo de variáveis condicionantes que permeiam a lógica situacional onde se dá a produção estética – lugar, programa, construção, caracterização. Em suma: o “diálogo com as formas da contingência”, conforme descrito por Lévi-Strauss, nada mais é do que aquilo que Rogério de Castro Oliveira define como “tomada de posição frente às *relações* arquitetônicas que manterão entre si elementos programáticos, requerimentos locacionais e sistemas de movimentos”<sup>47</sup>. Oliveira compartilha a ideia estruturalista ao defender que o significado (ou valor estético atribuído a uma composição) nunca é dado a priori, mas é resultado da “construção de um sistema de *relações* cuja consistência interna será buscada na feitura de cada projeto”.

Como já apontado, penso que reside nessa sequência “laboriosa e judiciosa” de *relações*, pré-arquitetônicas e arquitetônicas, o segredo do

---

<sup>45</sup> (...) trazido pela estética estrutural, que “contribui, de maneira decisiva, para a superação da afirmação unilateral de cada um desses dois elementos do conceito arte”. J.G.Merquior. *A Estética de Lévi-Strauss*, p.41.

<sup>46</sup> Ibid., pp.33,4.

<sup>47</sup> Rogério de Castro Oliveira. Ibid., p.26.

equilíbrio da forma (de modo a evitar que não chegue a ser linguagem, ou de sê-lo demasiado). Se a linguagem que almejamos aqui é evidentemente distinta da linguagem articulada, chamaremos “linguagem” na medida em que siga sendo “o instrumento essencial, o meio privilegiado através do qual assimilamos a cultura de nosso grupo...”.<sup>48</sup>

Esboçado o argumento que constitui o cerne do trabalho, devo resumir a sequência de desdobramentos principais cuja progressão irá ampliar o alcance desse argumento. Tal sequência, adiante, será sempre balizada pelo entendimento que a “estrutura” – graças a uma dialética entre ordem e desordem, norma e violação (Jan Mukarovsky)<sup>49</sup> –, engendra modos de negociação no campo da querela estética que demarca nossa investigação.

Nos dois primeiros capítulos, O FOCO NO OBJETO: ARQUITETURA COMO “ANTIFORMA”? e O FOCO NA LINGUAGEM: ARQUITETURA COMO “ESTRUTURA”?, examinam-se procedimentos de algumas obras representativas, respectivamente àqueles dois programas nas artes em geral (dadaísta e estruturalista) mencionados ao início dessa Introdução. Na exata perspectiva que interpretava José Guilherme Merquior – importantes manifestações artísticas são consideradas significativas devido às ênfases que conferem a determinados aspectos.

Segundo ele, enquanto um autor como Christopher Butler via na “arte pós-moderna uma dialética entre a superorganização e a desordem deliberada”, ele, Merquior, pode bem perceber “sua oposição, não sua mediação dialética”. Afirma haver, por um lado, uma ênfase na estrutura, mas por outro, localizava muitas correntes enfatizando o aleatório: “a oposição de relevância seria entre a busca modernista de uma *forma nova* e a ânsia pós-moderna pela *antiforma*”. A respeito dessa última, destacava o ensaísmo de Ihab Hassan, “sobre a ‘forma em desaparecimento’ da ‘literatura da fragmentação’... – sem se esquecer de invocar o nome sagrado de Duchamp”. Mais adiante em seu texto – cabe assinalar –, **concluía “haver bastante continuidade entre as atitudes modernas e pós-modernas com relação à arte”**. Não à toa, que se mencionou também ao início a correlação entre o binário de Butler e os “supremos ‘interesses’ da arte moderna” descritos por Hans Sedlmayr – que de certa forma estavam condensados “em dois gestos simbólicos: o *objeto absoluto* – o ready made de Duchamp – e a *forma absoluta* – o quadrado branco sobre o fundo branco de Malevitch”.

<sup>48</sup> G. Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Papyrus, 1989; p. 138.

<sup>49</sup> “‘Estrutura’ é para ele um todo dinâmico, uma unidade que consiste ‘num conjunto de oposições dialéticas’ e vive num equilíbrio ‘sem cessar violado e renovado’.” J. G. Merquior. *A estética semiológica* (Mukarovsky e depois). In: *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974, p.261.

Revisitamos essas passagens precisamente para reforçar que esse *caráter radical, vanguardista*, é congenial às obras que serão abordadas nos primeiros capítulos. Esse conteúdo adquire relevância na exata medida que dessa “oposição” percebida por Merquior – da suposta incomensurabilidade dos programas –, é inferido o sinal de que nossa *matriz disciplinar* necessita rever certas premissas, incorporando outras dimensões até então subestimadas.

O **primeiro capítulo** examinará o dadaísmo enquanto vanguarda histórica, seu desdobramento no pós-guerra e o modo como influencia a arquitetura em direção a um “realismo direto” – expressão de Rafael Moneo que designa “uma representação direta e dominante do mundo contemporâneo”, onde “os arquitetos se lançam na busca de uma arquitetura capaz de restabelecer vínculos com o mundo a sua volta”<sup>50</sup>, o que denominamos “foco no objeto”. E analisa também como o “ready-made” de Duchamp, catalizador de uma “tendência ao iconicismo na arquitetura contemporânea”, vem conduzindo a esse realismo inusitado e, em decorrência, a uma obliteração da linguagem, do estilo.

O **segundo capítulo** abordará distintos racionalismos arquitetônicos no contexto dos movimentos construtivistas que se formam em torno a 1920. Particularmente, os racionalismos onde as noções de ordem e abstração concorrem para a síntese de linguagens que tendem a ser absolutas. Pois, apesar de que a “rigorosa racionalidade das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) de exigências objetivas (causas)”<sup>51</sup> fosse o mote dos racionalismos em geral, podemos desvelar em certos enfoques outra classe de exigência – enquanto *finalidade interna* –, prioritária à quaisquer finalidades externas. A partir do final dos 50, e durante o pós-modernismo, essa vocação para uma linguagem estrita, abstrata, começa a ceder e dar lugar a linguagens mais ou menos retóricas – na sua pretensão de reestabelecer vínculos com a história. Ambas as perspectivas, como vimos algumas páginas atrás, acarretam para a arquitetura aquele risco que o impulso de tornar-se *integralmente uma linguagem* traz consigo.

Além do exame expedito de obras relevantes e representativas do binário *antiforma/estrutura* – feito no transcorrer dos capítulos iniciais, ao final do primeiro se examina o “ready-made” insinuado pela Casa da Música do Porto, edifício singular de Rem Koolhaas; escolha estratégica, pois não obstante esta obra envolver uma estruturação difusa, também acena com a possibilidade de concertação entre os extremos.

---

<sup>50</sup> R. Moneo. *The Freedom of the Architect*. 2001 Raoul Wallenberg Lecture, The University of Michigan, 2002.

<sup>51</sup> Giulio Carlo Argan. *El Arte Moderno 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres, 1975, p.325.

Se no capítulo 2, O FOCO NA LINGUAGEM: ARQUITETURA COMO “ESTRUTURA”?, as noções de ordem e abstração adquirem uma autoridade manifesta – a produção ali examinada caracteriza-se por uma grande consistência formal ou mesmo estilística –, já no **terceiro capítulo**, MODERNISMO COMO TENSIONAMENTO ENTRE DOIS POLOS, essas noções são mobilizadas por seus contrários. A arquitetura passa a ser resultado de uma dialética entre ordem e desordem, abstração e figuração. Essa articulação mais complexa não é capricho linguístico – é baseada, como diria Robert Venturi, “na riqueza e ambiguidade da experiência moderna, incluindo aquela experiência que é inerente na arte”. Como assinalamos, essa articulação é típica de obras que “descobrem sua estrutura por meio de um diálogo com as formas da contingência” e, precisamente devido a esse processo, se imunizam do perigo de não chegar a ser linguagem, ou de sê-lo demasiado. Neste realismo, composição e caráter culminam no “essencial *parlar figurato* da construção”, de que nos falava Rykwert – atributo que nos oferecem as melhores obras modernas.

Ademais, há uma conexão dessas obras com o conceito de maneirismo. Em meados dos anos 60, Robert Venturi jogava nova luz na tradição moderna enfatizando precisamente tal vínculo; e há alguns anos, recordava que em *Complexidade e Contradição em Arquitetura* ele se referia à

uma arquitetura complexa, com suas contradições inerentes, não apenas [como] uma reação à banalidade ou à ‘beleza’ da arquitetura corrente. Ela [pode também representar uma] atitude que é comum em... períodos maneiristas [e pode mesmo constituir] uma linhagem contínua entre diversos arquitetos [na história]. Hoje, essa atitude é novamente relevante tanto para o *medium* da arquitetura quanto para o programa na arquitetura.<sup>52</sup>

É esta atualidade que confere sentido ao exame da relação entre *maneirismo* e *arquitetura moderna* realizado no terceiro capítulo. A esposa de Venturi, Denise Scott Brown, resume a racionalidade da “atitude” que está em jogo: “a quebra da regra maneirista é um meio de acomodar conflitos – funcionais e tantos outros –, em um mundo complexo”. E circunstancia: “você quebra as regras porque não pode seguir todas as regras de todos os sistemas a toda hora, ou ao mesmo tempo. A razão disso, é que algumas estarão em conflito. O conflito entre sistemas, portanto, é uma condição que evoca o Maneirismo.”<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, pp.73.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 212.

Neste cenário, portanto, se impõe averiguar a presença do maneirismo no passado recente – na arquitetura moderna, mais especificamente – de modo a localizar a *linguagem em transformação*. Assim, se uma complementaridade entre arbitrariedade e racionalidade ocorre na melhor arquitetura contemporânea – enquanto resposta lúcida às circunstâncias, por vezes disruptivas, de nossa época –, cabe assinalar: essa resposta não é casual, pressupõe o conhecimento de uma crítica já assentada. Crítica na qual se destacam os ensaios de Colin Rowe, que nos convidam a auscultar a história, revisitar a evolução do modernismo em busca de vestígios de um percurso, de uma *lógica* que se atualiza. Em síntese, procurar-se-á identificar na experiência do maneirismo na Arquitetura Moderna – que culmina numa “crise do racionalismo”<sup>54</sup> – as questões-chave atreladas às vicissitudes da linguagem que seguem em nosso presente.

Rowe, no seu conhecido artigo ‘Maneirismo e Arquitetura Moderna’ (1950), empreende comparações entre certas obras de Mies e Corbusier<sup>55</sup> com edifícios maneiristas do século 16, demonstrando a similaridade das táticas compositivas adotada por eles. No sentido de oferecer mais exemplos modernos, e ilustrando de forma consequente o argumento do terceiro capítulo, concluo examinando o efeito do *ânimo* maneirista na obra de Alvar Aalto; ao invés de Rowe, é Venturi quem promove tal exame.

Por ocasião da morte de Alvar Aalto, em 1976, Venturi frisava que seu chamado para “as complexidades da realidade” pressupunha atentar num modernismo que articule o novo com o convencional; e encontrava no maneirismo de Aalto valiosas lições:

Os edifícios de Aalto não são mais percebidos como simples e serenos. Suas contradições agora evocam complexidade e tensão. Aalto, ele próprio, tem se tornado um Andrea Palladio do Movimento Moderno – um mestre maneirista, mas em chave moderada. Entre as complexidades que vejo em seu trabalho estão seus elementos arquitetônicos convencionais organizados em modos não convencionais; seu balanço, precariamente mantido, entre a ordem e desordem; e seus efeitos de simplicidade e extravagância, ou do modesto e do monumental ao mesmo tempo.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> James Stirling, em texto de 1956, dá a entender que a “base esquemática da arquitetura moderna” – antes consistente em termos programáticos – cede ao “arbitrário”; eventualmente inimitável e justamente por isso, desconcertante. Ver *Le Corbusier’s Chapel and the Crisis of Rationalism*. In: *Architectural Review* março 1956.

<sup>55</sup> Villa Schowb, 1916, e Cite de Refuge, 1929, de Corbusier; brick house, 1923 e Hubbe House, 1935, de Mies.

<sup>56</sup> Robert Venturi. Alvar Aalto. In: *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984, p.60.



Adiante, no **quarto capítulo**, procura-se estabelecer um arcabouço teórico que permita afrontar a instância que faz Rafael Moneo por “uma linguagem partilhada que possa superar o individualismo selvagem de hoje”.<sup>57</sup> Em especial, verificar como a tensão entre liberdade e norma<sup>58</sup> implicada nessa busca encontra um paralelo no conflito inerente ao processo de projeto contemporâneo – a tendência dos diversos agentes e fatores envolvidos demandarem diretrizes por vezes opostas, mas que podem ou mesmo convém ser entendidas como potencialmente complementares. Procura-se verificar enfim como isso enseja um novo maneirismo, aqui entendido como ‘*quebra da regra*’ enquanto meio de acomodar conflitos, funcionais e tantos outros; em prol da regra, “*convention, system, order, genericness, manners, must be there in the first place before they can be broken (...)*”.<sup>59</sup> Como “fato social”, esse maneirismo encontraria fundamento na estética do estruturalismo dos anos 30 – balizado na noção de que “a norma, ao estabilizar a percepção estética, estabiliza também e sobretudo o reconhecimento do maior ou menor valor das obras de arte”.<sup>60</sup>

Com esse quadro em perspectiva (associado a reflexões acerca das polarizações que hoje matizam a produção da arquitetura), será examinada certa práxis contemporânea em que *rupturas* coexistem com *remanescências*, e a *arbitrariedade* com a *racionalidade*. No âmbito daquilo que Moneo chama de “outra modernidade”, serão analisadas obras em diferentes contextos e com variadas estratégias formais, onde táticas maneiristas buscam mediar entre aqueles dois impulsos de formalização – o *expressivo* (sem linguagem) e o *semântico* (com linguagem) –, agora atentos à lógica situacional em que se dá o projeto. Apesar de algo inédita, tal práxis tem inspiração nos mestres modernos maneiristas – notadamente Alvar Aalto – por sua inflexão às circunstâncias de projeto, por seu manejo insubordinado da linguagem; e inspiração também, com viés mais conceitual que formal, na iconoclasia de Rem Koolhaas.

Se de fato, as *complementaridades* e sorte de *tensão maneirista* que irão se desvendar, ganham sentido no contemporâneo, constituirá dado relevante para reconquista duma identidade disciplinar, de modo a “retornar a certos pressupostos capazes de orientar uma definição paradigmática, ainda que provisória” (Castro Oliveira).

---

<sup>57</sup> *Linguagens partilhadas*, concretamente. Rafael Moneo. *The Freedom of the Architect*. 2001 Raoul Wallenberg Lecture, The University of Michigan, 2002, p.14.

<sup>58</sup> Liberdade, que a *arbitrariedade* supõe, e norma, que trata de *racionalizar construção e uso*.

<sup>59</sup> Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p.75.

<sup>60</sup> J. G. Merquior. A estética semiológica (Mukarovski e depois). In: *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974, p.261.

O enfoque delineado do capítulo 4, que parece adquirir grande relevância em nosso tempo, se inscreve num contexto cultural “cujos valores compartilhados não mais convergem em concepções tradicionais (...), quadro onde o multiculturalismo e a explosão midiática têm alterado completamente a imaginação coletiva”.<sup>61</sup> Todavia, mesmo se intuimos que essa outra modernidade já não é mais monolítica e escapa a toda (forma de) representação, isso não significa abdicar da perspectiva de universalidade – doravante em outra chave.

A **conclusão** da tese, com a ajuda da reflexão rigorosa e original do poeta e filósofo Antonio Cicero<sup>62</sup>, não se limita a atualizar o argumento kantiano de que a obra *singular* deve e pode ser julgada, e o juízo respectivo parte do particular para o universal, e não vice-versa. Atesta – essa é a pedra de toque – que isso só é realizável com o concurso da linguagem, a tão surrada linguagem...

Vimos que na esteira da longa experiência da modernidade, tornamo-nos enfim convencidos de que “línguas nascidas com tanta ambição logo se tornam deterioradas e esgotadas pelo uso instrumentalizado que das mesmas se faz”. Não à toa, contemplamos essa descrença na linguagem (da arquitetura) suscitar toda uma produção que desconsidera deliberadamente a própria noção de linguagem – o que já se sabe, significa entronizar a arbitrariedade, trocar a ilusão pelo desengano.

Em face daquele duplo movimento aos extremos, que inspira o título do trabalho – “o perigo para a [arquitetura] é duplo: é, de não chegar a ser linguagem, ou de sê-lo demasiado” –, se propugna o reequilíbrio, em que uma “atitude comum em períodos maneiristas” qualifique um código tanto expressivo como semântico. Enquanto estratégia que retifica inevitáveis ilusões, o maneirismo deve ser aqui entendido como *condição para a presença da linguagem*, ou de diferentes línguas – as quais nos permitem intuir o maior ou menor *valor* das obras de arquitetura e assim, enriquecer nossa experiência do mundo. Descobrir um novo sentido da “língua como meio privilegiado” – interroga-se essa tese – eis o desafio central para a disciplina, para o ensino.

---

<sup>61</sup> Stanislaus Von Moos. Penn’s Shadow. In: Harvard Design Magazine, Fall 1999, p.47. Reforçando Von Moos, Denise Scott Brown enfatiza que “a realidade de muitas ‘camadas’, a multiplicidade, e a variação dos contextos, padrões e sistemas, que confrontamos como arquitetos e urbanistas, não nos proporcionam nenhuma possibilidade de observar todas as regras todo o tempo porque, em nosso mundo complexo e contraditório, muitas destas regras estão em conflito”. *Architecture as Signs and Systems*. Cambridge, 2004, p.217.

<sup>62</sup> Antonio Cicero. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

## 1. O FOCO NO OBJETO: ARQUITETURA COMO “ANTIFORMA”?

Dissemos ao início que desde os anos 80 é possível identificar claramente dois programas principais nas artes em geral – Merquior resumira a estética contemporânea em duas autodefinições, uma *estruturalista* e outra *dadaísta*. Um quadro que empresta relevância ao nosso estudo precisamente porque a “ânsia pela *antiforma*” e a “ênfase na estrutura” em boa medida representam polos ou extremos de um movimento em dois sentidos de toda arte: realismo e abstração, objeto e linguagem. Esta aproximação das “próprias fronteiras do estético” explica o caráter radical, vanguardista, congenial às obras que serão abordadas nos dois primeiros capítulos.

### 1.1 VANGUARDAS E ARQUITETURA COMO “REALISMO DIRETO”

Por que Merquior, na esteira de Christopher Butler, usa o termo “neodadaísmo” para expressar um dos polos de uma vanguarda estética estabelecida há quarenta anos? A “ênfase no aleatório” e a “ânsia pela *antiforma*” apontadas nessa produção já permitem estabelecer a correspondência com o Dadaísmo da década de 10, uma correspondência que é parcial, certamente, mas notável em suas características principais. Começamos lembrando que Francis Picabia<sup>63</sup> notabilizou-se ao lançar a ideia de uma arte “amorfa”, que não seria mais que um gesto. Sobre o espírito do movimento, diz **Giulio Argan** em *A Arte Moderna*: “posto que existe um conceito de arte e objetos e técnicas artísticas, há que contestar tudo isso; a *autêntica* arte será a anti-arte. (...) *Dada* se limita a pura ação, imotivada e gratuita, mas desmistificadora frente aos valores constituídos”<sup>64</sup>. Ação que carrega consigo um câmbio radical do papel dos processos formais:

Ao separar o impulso e o ato estético iniciais de toda a história da arte, o Dadaísmo recusa qualquer experiência formal ou técnica precedente. (...) Ao renunciar às técnicas especificamente artísticas, os dadaístas não hesitam em servir-se dos materiais e as técnicas da produção industrial evitando, de todas as formas, servir-se delas segundo modos habituais e, digamos, prescritos. Esta intervenção desmistificadora ataca os valores indiscutíveis, canônicos, aceitados

---

<sup>63</sup> F. Picabia (1879-1953), reconhecido desenhista e pintor, foi considerado um dos principais representantes do dadaísmo e, principalmente, do surrealismo francês nas artes plásticas.

<sup>64</sup> Giulio Carlo Argan. *El Arte Moderno*. p.433.

de geração em geração. (...) Para os dadaístas, cada indivíduo pode interpretar e experimentar esteticamente as coisas que compõem o ambiente, desviando-as da finalidade utilitária que lhes confere uma sociedade igualmente utilitária.<sup>65</sup>

Cientes da relevância histórica do programa aqui resumido por Argan, é comum relegarmos um papel colateral ao movimento dadaísta. Qual terá sido afinal, seu impacto na vanguarda em geral, na arquitetura em particular? De acordo com Renato De Fusco,

O dadaísmo não afetou diretamente a arquitetura, mas seu caráter desmistificador, irônico e niilista, e suas atitudes mais provocadoras, (...) desempenharam um papel importantíssimo na evolução da vanguarda internacional, encarnando alguns de seus aspectos mais típicos. Assim, enquanto que no plano dos conteúdos Dadá representou o momento mais "negativo" da vanguarda, *rechaçando aquela posição construtiva* que vários outros movimentos acabaram propondo, no plano linguístico conferiu uma maior liberdade e ausência de preconceitos às formas dos cubistas e futuristas.<sup>66</sup>

Cabe destacar dois episódios na arquitetura dos anos 1920 em que a influencia do dadaísmo é significativa, ainda que de modo distinto; são eles: o projeto da Coluna do "Chicago Tribune" e a Maison de Verre em Paris. Benedetto Gravagnuolo, no seu *Adolf Loos: theory and works*, dissecou o processo que arma o projeto de 1922:

Reciclar um elemento – separando-o do sistema sintático em que tradicionalmente ele está inserido – é inevitavelmente acompanhado pela repetição de um símbolo já familiar, porém sua novidade reside precisamente nessa operação de fracionamento, de desconstrução semântica, de isolamento, ou seja, de redução à repetição. Se tentarmos analisar o significado dessa "repetição abreviada", desse desprender de um fragmento, a ironia de um projeto que se aproxima da tática de Duchamp de *deslocar* objetos ready-mades ficará clara. Mas a ironia não é sempre (ou não apenas) irreverente. Às vezes (como neste caso) a ironia pode ser uma coisa séria, que atinge "o ponto onde o *sim* e o *não* se encontram". A coluna é retirada do contexto de sua função e de sua escala dimensional e colocada numa *autre* realidade da metrópole. Mas, assim como um "urinol" – despojado de sua função e colocado em um museu, no templo sagrado dos valores – se torna uma "fonte" e adquire o status positivo de arte, a coluna, ao

---

<sup>65</sup> Giulio Argan. *El Arte Moderno*. pp. 434,436. "A arte, ao ser liberdade de toda obrigação, é jogo; o jogo contradiz a seriedade de qualquer ação utilitária, mas posto que a liberdade é o valor supremo, só ao jogar atua-se com autêntica seriedade."

<sup>66</sup> Renato de Fusco. *Historia de La Arquitectura Contemporanea*. H. Blume Ediciones, p.236.

mesmo tempo em que dessacraliza a imagem sem qualidades da metrópole (...), transforma sua função de crítica radical negativa em um efeito positivo.<sup>67</sup>

Dando seguimento ao texto, Gravagnuolo esboça o 'conteúdo' implicado nesse processo: "o conteúdo conceitual insinuado pela coluna enquanto objeto simbólico é a compressão de toda a história da arquitetura sobre um plano contemporâneo. Na medida em que é uma tentativa consciente de verter o passado no futuro, a Coluna é, estritamente falando, uma obra moderna".<sup>68</sup>



"Chicago Tribune", estudo c.1922, Adolf Loos

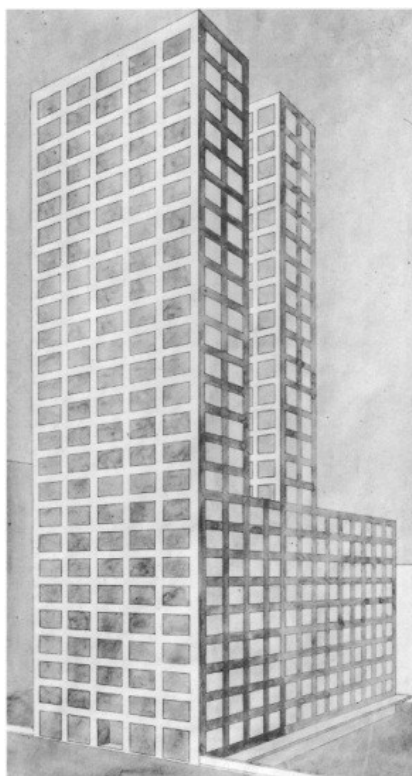
Por fim, a passagem mais instigante da crítica de Gravagnuolo, precisamente por inserir o significado do projeto de Loos no contexto da tese de Merquior: "por mais paradoxal que possa parecer, o único projeto para a Competição do Chicago Tribune que é comparável em atitude cultural à proposta de Loos é a grelha espacial abstrata e elementar de Ludwig Hilberseimer. A abstração extrema é a imagem espelhada do realismo extremo. As duas propostas representam os limites afastados do pensamento de vanguarda, da renúncia extrema e da recusa de mediação."<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Para que esse "efeito positivo" perdure, Loos pondera em seu *report*: "There remains yet another idea, that of adopting the new architectural forms without any traditional basis (...). However, these nontraditional forms are rapidly supplanted by others, or the proprietors complain that they are out of fashion, since the fashion in forms changes very frequently, just like that of clothing." Benedetto Gravagnuolo. *Adolf Loos: Theory and Works*. Nova York, 1988; Madrid: 1988, p.174.

<sup>68</sup> "Loos is well aware that his proposal is an advanced one, a prototype, and that its realization is therefore unlikely in the short run." *Ibid.*, p.175.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 174.



"Chicago Tribune" c.1922, L. Hilberseimer

Quanto ao segundo episódio 'dadaísta', Manfredo Tafuri nos oferece uma primeira síntese: "A casa de vidro que Pierre Chareau construiu em Paris (1928-31) em colaboração com o holandês Bernard Bijvoet parece ser uma montagem experimental de materiais padronizados já prontos para uso. Duas fachadas completamente envidraçadas cobrem os três andares cujos interiores desimpedidos são pontuados por mobiliário simplificado e suportes de aço esbeltos e rebitados. O uso de materiais ousadamente modernos adquiriu um valor adicional devido à ênfase de cada detalhe da construção. O Art Deco estava preparando para se retirar... diante de uma contorcida alegoria de motivos tecnológicos sublimados".<sup>70</sup>

Já Kenneth Frampton, quando contextualiza a obra (*Modern Architecture 1920-1945*), invariavelmente expõe a questão que vincula esses dois primeiros capítulos da tese: "A Maison de Verre está situada em uma interseção inesperada da história da arte contemporânea, onde o aparente rigor do Construtivismo encontra a lógica enganosamente irracional do Dadaísmo. Essa miscigenação cultural é tal, que uma ênfase utilitária parece subitamente se transformar em uma inutilidade poética."<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co. *Modern Architecture*. Londres: Faber and Faber, 1986, p.234.

<sup>71</sup> Segundo o historiador, "the Maison de Verre occupies a unique place in the history of twentieth-century architecture; one which it is really impossible to describe adequately in the space of an extended caption". Kenneth Frampton. *Modern Architecture 1920-1945*. GA Document, 1983, p.333.



*Maison de Verre, Paris 1928-31, P. Chareau e B. Bijvoet*

Quatro décadas mais tarde, no início dos 70, Argan observava que muitos movimentos artísticos invocavam mais ou menos explicitamente o precedente dadaísta. Para o autor, o que havia sido no final dos anos 10 uma “contestação global”<sup>72</sup>, após a segunda guerra mundial, se manifestará como vontade de remover todas as ‘censuras’ racionais e liberar a sociedade das superestruturas de autoridade e poder, ou seja, dos valores institucionalizados”.<sup>73</sup>

Se na arquitetura um historicismo mais ou menos velado constitui resposta ao esgotamento do modernismo ortodoxo, prontamente ele desencadeia uma reação demarcada pela a ideia de “anti-arte” ou rechaço da lógica *construtivista*. Ambas as correntes acarretam crescente descomprometimento com o programa racional que até então fora hegemônico, desde o Iluminismo; a noção de *funcionalismo* (“finalidade utilitária”) – que perde força com o advento do historicismo pós-moderno –, com o Desconstrutivismo

---

<sup>72</sup> A tese dadaísta “considerava falso o rumo da civilização e considerava a guerra [1914-1918] como a consequência *lógica* do progresso científico e tecnológico; então havia que negar toda a história passada e todo o projeto de história futura, havia que retornar ao ponto zero”. Giulio Argan. *El Arte Moderno*, p.434.

<sup>73</sup> “Assim se explica porque muitos movimentos artísticos atuais, que tendem a rebater o sistema capitalista, invocam mais ou menos explicitamente o precedente dadaísta.” *Ibid.*, p.434.

chega, de fato, ser considerada um entrave à criação.<sup>74</sup> A tal ponto, que a partir de meados dos 80 serão “questionadas ‘formas e esquemas estruturantes’, como os ‘eixos ortogonais’ as ‘linhas e planos horizontais e verticais’ o ‘triedro tri-retângulo mongeano’, etc.”<sup>75</sup>

No texto ‘Pós-Modernismo e Desconstrutivismo em Arquitetura’, Silvio Colin esclarece que “o termo ‘Desconstrutivismo’ guarda duas relações importantes que vão trazer para a matéria grandes motivos de discussão. Em primeiro lugar, refere-se a ‘desconstrução’, um termo atavicamente ligado ao trabalho de Jacques Derrida, na Filosofia e crítica de Literatura e das Artes. Em segundo lugar, refere-se ao Construtivismo soviético, movimento de vanguarda do início do século XX.”<sup>76</sup>

Quanto a um plausível elo Desconstrutivismo/Dadá, já o percebo mais indireto. Explico: em consonância com o quadro traçado por Argan e De Fusco, José Guilherme Merquior lembra que o “historiador de arte Robert Klein identifica o sentido profundo da arte moderna com o combate dadaísta contra a obra-fetichê”;<sup>77</sup> em nosso caso, o alvo seria o *rigor construtivista* enraizado na modernidade.

Mas afinal, em que medida o movimento lida com a *linguagem*? Como reação ao academismo no qual enveredou boa parte da arquitetura pós-moderna, sobretudo reação ao racionalismo moderno, a linguagem – como pauta de estruturação, significação – perde seus atributos primordiais. Isto se vincula diretamente ao papel da desconstrução enquanto promotora do *relativismo* – fenômeno apontado na Introdução. A fim de não truncar o encadeamento temporal que caracteriza esse primeiro item, após o seu final será examinado, em caráter subsidiário, a formação do conceito de desconstrução em arquitetura.

---

<sup>74</sup> “Na verdade, não existe oposição rígida entre o que chamamos de ‘Pós-Modernismo’ e ‘Desconstrutivismo’ em Arquitetura. Mais adequado, seria – para usar a metáfora matemática retirada da Teoria dos Conjuntos – falarmos de dois ‘conjuntos secantes’, isto é, diferentes entre si e com campos externos respeito um ao outro, mas que possuem também um campo comum. No nosso caso específico, um campo comum bastante vasto.” Silvio Colin. Pós-Modernismo e Desconstrutivismo em Arquitetura. ViverCidades 29, dezembro 2009, p.1.

<sup>75</sup> “Neste procedimento, os arquitetos desconstrutivistas estão perfeitamente integrados ao pensamento pós-estruturalista, na medida em que reconhecem as estruturas mentais de trabalho do arquiteto, e as questionam. Estas estruturas – como, por exemplo, a reprodução de figuras geométricas regulares e a articulação ortogonal entre estas figuras – estão profundamente enraizadas na tradição iluminista, funcionando mesmo como ‘estruturas mentais’.” Ibid., p.5.

<sup>76</sup> “É necessário que se observe, entretanto, que os projetos e obras de Zaha Hadid, de Daniel Libeskind, do grupo Coop Himmelblau, e do grupo OMA, não somente assinalam semelhanças formais com edifícios projetados pelos arquitetos soviéticos, como se integram em um outro programa de representação: não mais aquele afinado com a formação do mundo industrial - característico dos modernistas – mas sim com um outro, muito mais complexo e fraturado – o mundo da descrença nas metanarrativas, (...).” Ibid., p.5

<sup>77</sup> J.G.Merquior. Estética Intransitiva. In: *Crítica 1964-1989*. Nova Fronteira, 1990, p.197. Affonso Romano de Sant’Anna, já é mais incisivo: a “chamada pós-modernidade falou muito em ‘desconstrutivismo’ e tachou Duchamp de ‘desconstrutivista’”. In: *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Vieira & Lent, 2003, p.74.



Seguindo com os desdobramentos da influência do dadaísmo na arte do pós-guerra, **Joseph Rykwert**, atento ao que acontecera nas neovanguardas, irá deter-se no impacto que Marcel Duchamp imprime à arquitetura na virada do século 21. Recordemos que Merquior, já no começo dos 80, assinalava que “em torno de 1970, quando as neovanguardas consagraram a redescoberta de Duchamp, a ideia dominante era apresentar o criador do *ready-made* como um Leonardo do modernismo. Duchamp nos ensinou que arte é coisa mental; sua estratégia antiobra e antiartesanía era um ‘cartesianismo’ de vanguarda, uma ruptura supercalculada, ultracerebral - numa palavra: tudo, menos romântica.”<sup>78</sup>

Em *Judicious Eye: Architecture Against Other Arts* (2008), Rykwert reforça que “a vanguarda da segunda metade do século vinte trilhou o caminho aberto por Marcel Duchamp [1887-1968] – que comentou certa vez que seu legado mais duradouro deve-se à invenção do *ready-made*”. Para o historiador, “a essência do procedimento implicava ao artista designar qualquer objeto (usualmente artificial) como ‘uma obra de arte’ simplesmente ao afirmá-lo como tal, ainda que eventualmente assistido pela combinação de duas ou mais peças”<sup>79</sup>. Como consequência, “variações sobre o método duchampiano acabaram conduzindo a uma heterogeneidade no fazer ‘arte’ (...)”. Rykwert cita um crítico recente por seu manifesto/previsão – em que “a vanguarda futura não estará interessada de modo algum com a forma, mas com o desejo”<sup>80</sup> –, para demonstrar a conexão dessa noção com as transformações do último quartel do século vinte; notadamente “com os eventos parisienses de 1968 e o abalo institucional que se seguiu”. Com efeito, anos depois, uma “instância anti-institucional” irá se tornar lícita na arquitetura. Assim, no âmbito da maquinaria econômica do mercado de arte,

certos arquitetos têm assumido modos de outros artistas para se apresentarem e têm separado a arquitetura daquelas funções institucionais e públicas que sempre a caracterizaram no passado. Eles fazem-no isolando certos aspectos ‘artísticos’ óbvios, e do seu interesse, do amplo espectro da sua atividade (...). Modelos em pequena escala tornam-se esculturas abstratas, cuja referência a qualquer construção futura e de tamanho real não possui nenhuma relação com seu charme. Nesta demonstração, a atividade do arquiteto como construtor torna-se quase irrelevante para seu novo status.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Ibid., p.201.

<sup>79</sup> Joseph Rykwert. *Judicious Eye: Architecture Against Other Arts*. p.10

<sup>80</sup> Ibid., pp.11,377. “Since this was said in a private conversation, the critic had better remain anonymous. Anyway, his forecast has already been fulfilled, and the first consequences were spelled out by Anthony Julius.”

<sup>81</sup> Ibid., pp.13-14. Sobre alguns desdobramentos na arquitetura, ver o artigo Duchamp y la Arquitectura, de Pablo Meninato. Summa +104, pp. 104-109.

Neste contexto, com a ‘caixa de Pandora’ aberta, uma obra de arquitetura não será diferente de qualquer *objeto moderno*, que ao sofrer intervenção do artista dadaísta, devia ser “arrancado de um contexto em que sendo tudo utilitário, nada pode ser estético, e situado em uma dimensão em que ao não haver nada utilitário, tudo pode ser estético”. No dadaísmo original, segue Giulio Argan, “o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, senão um ato mental, uma atitude *distinta* frente à realidade”.<sup>82</sup> Não é casual que, transcorridos cem anos, a grande herança daquele movimento talvez seja o *conceitualismo*<sup>83</sup>, subjacente em boa parte da arquitetura dita ‘contemporânea’.

Esta produção percebida como excepcional não subverte, em essência, o racionalismo tectônico (de forma deliberada como faz o desconstrutivismo), mas intenta se apresentar como uma arquitetura claramente ‘temática’.

As obras mais significativas – argumenta **Josep Maria Montaner** – estariam comprometidas com uma “busca contínua de *sistemas arquitetônicos* os mais versáteis e diversos possíveis, altamente capazes de amoldar-se aos distintos meios e desenvolver uma dimensão ambiental, assim como afrontar o objetivo da diversidade”. Para o autor, “quanto mais nos acercamos do presente, mais intensa (...) a exigência de novas coordenadas capazes de atuar na realidade, que aceitem a complexidade e a diversidade, a dispersão e o caos”.<sup>84</sup> Contudo, poderemos perfeitamente questionar até que ponto essa realidade deva conduzir a um novo paradigma – “a exigência de novas coordenadas (...) que aceitem (...) a dispersão e o caos”. Não há fundamento objetivo para a entronização – ao final de **Sistemas arquitectónicos contemporáneos** (2008) – de toda uma gama de tipos anticonvencionais *a priori* mais qualificados enquanto “arquitetura do meio ambiente” que os modernos “objetos abstratos e autônomos”.

Sem prejuízo da valiosa compilação que faz Montaner dos inúmeros tipos de *sistemas* propostos desde o pós-guerra até o passado recente (quando o argumento se “acerca do presente”), ao subestimar o edifício compacto e privilegiar estratégias com vocação suburbana, deixa a impressão de o que importa afinal é a difusão de programas icônicos para um novo *zeitgeist*.

---

<sup>82</sup> Ibid. p.435.

<sup>83</sup> Essa noção é examinada no item seguinte sob as óticas de diferentes autores; na arquitetura, de forma incisiva, por Helio Piñón.

<sup>84</sup> O que implicaria “uma nova maneira de projetar inventando tipologias de coordenação, desde intersecções, campus, *clusters* ou *mat-buildings* até aglomerações, dobras, fractais, diagramas, tramas e redes; e nesta linha seguem experimentando arquitetos contemporâneos como Rem Koolhaas, MVRDV, Toyo Ito, (...) e muitos outros”. Josep Maria Montaner. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: GG, 2008, p.215,16.

- 172 **LAS FORMAS DEL CAOS: FRACTALES, PLIEGUES Y RIZOMAS**  
 El concepto de caos aplicado a la arquitectura  
 Fractales  
 Pliegues  
 Geometrías complejas en la obra de Carlos Ferrater  
 Rizomas  
 Barroco rizomático  
 Las formas rizomáticas de Josep Maria Jujol  
 Las favelas como rizomas  
 Los jardines en movimiento de Gilles Clément  
 Caso de estudio: Zaha Hadid, terminal de tranvías, Estrasburgo, Francia
- 190 **DIAGRAMAS DE ENERGÍA**  
 Las formas de la luz: el mundo red  
 Condensadores  
 Continuidad del racionalismo y la abstracción  
 Diagramas  
 Arquitectura diagramática de Kazuyo Sejima  
 Caso de estudio: Eduardo Arroyo, Plaza de Desierto, Barakaldo, España  
 Redes y nodos  
 La energía como espectáculo visual  
 Arquitecturas ambientales  
 Continuidad del organicismo  
 La obra de Toyo Ito  
 Continuidad del realismo  
 La arquitectura social de Shigeru Ban  
 Conclusión

*Sistemas arquitectónicos contemporáneos, Índice, 2008, J. M. Montaner*

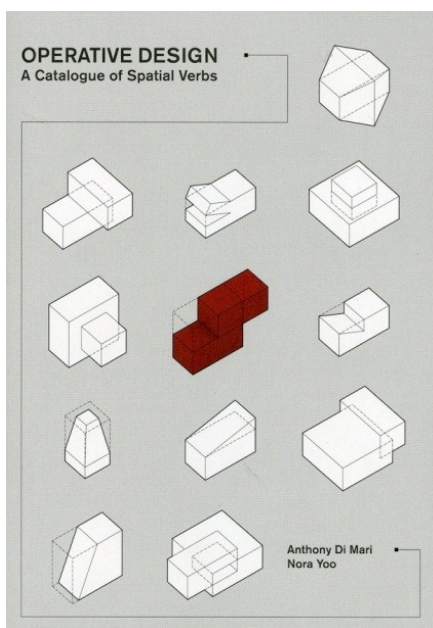
Fato é que um 'temperamento' dadaísta, manifesto em obras muito diversas, seguiu se difundindo (era ainda episódico no período 1975-2000); e com uma tônica *iconicista*, avessa à linguagem, leva ao limite a crítica feita à arquitetura moderna – algo facilitada em um contexto de 'terra arrasada' pela filosofia desconstrutivista. A este respeito, o arquiteto Silvio Colin reitera que ao "estender o método de Jacques Derrida à produção cultural como um todo, poderemos dizer que a 'desconstrução' consiste em rever, reestudar atentamente, e questionar as estruturas que constituem o discurso formador da Arte Ocidental"<sup>85</sup>.

Tornou-se lugar comum afirmar que o cenário desse início de século não é de fácil compreensão, ou mesmo aceitar a arbitrariedade como parte do espírito da época...; mas quando esse *relativismo* acaba por dispensar nosso juízo de valor, não cabe mais a resignação. Assim, tomando emprestado o raciocínio de Luc Ferry, impõe-se a tentativa de pensar a arquitetura moderna "por meio de novos investimentos, não 'como antes', mas ao contrário, depois e à luz da desconstrução". Em certo modo, é que se pretende na condução do terceiro capítulo.

<sup>85</sup> Ver o artigo Pós-Modernismo e Desconstrutivismo, Silvio Colin. *ViverCidades* 29, dezembro 2009, pp.1-5.

Como passo preliminar, menciono o texto *Otra Modernidad*, de Rafael Moneo (2005), no qual ele “oferece algumas considerações acerca das diferenças existentes entre a arquitetura contemporânea, aquela publicada nas revistas que prestamos maior atenção, e aquela outra que, faz alguns anos, se chamava ‘moderna’ e que tínhamos como paradigma do progresso”.<sup>86</sup> As principais ‘diferenças’, resumidamente, são:

1) “Hoje a noção de *espaço* está ainda presente no projeto arquitetônico, mas não do mesmo modo: perdeu sua condição substantiva, já não é o ponto de arranque do projeto.”



Anthony Di Mari e N. Yoo, 2012



Biblioteca de Seattle, R. Koolhaas/OMA 2004

2) “A arquitetura contemporânea não tem entre suas metas a invenção de uma linguagem universal e compartilhada, como teve, em seus momentos heroicos, a modernidade clássica. Substituiu-se a busca de uma linguagem pelo descobrimento dos valores expressivos de um material.”

---

<sup>86</sup> Rafael Moneo. *Otra Modernidad*. In: *Arquitectura y Ciudad: la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Juan Miguel Hernández León et al. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.



Kunsthhaus Bregenz, Zurich 1997 - Peter Zumthor

3) “A arquitetura ‘moderna’ vê o que se constrói com uma autonomia que permite falar dos edifícios como entes com vida própria. Em câmbio, desde os anos oitenta e noventa a ideia de objeto vem se dissolvendo até converter o edifício, o que se constrói, em paisagem.”

4) “A arquitetura contemporânea parece duvidar desta especificidade do edifício (forma/função) e busca edifícios genéricos capazes de aceitar qualquer uso. (...) Hoje o que realmente se quer é construir gigantescos ícones arquitetônicos capazes de assumir em sua abstrata disponibilidade qualquer programa possível.

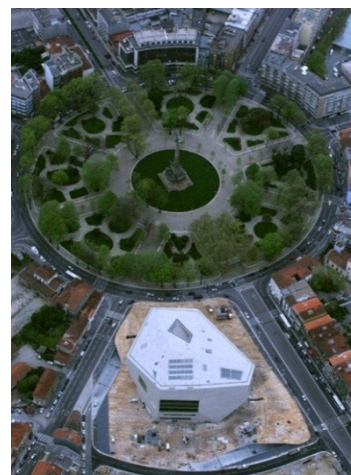
5) “Também caberia falar de indiferença frente ao *lugar*, um conceito que sempre tem tido um profundo significado para os arquitetos. (...) Mas hoje, no ‘altar’ da independência e da liberdade de expressão individual, o arquiteto pode construir em um centro histórico sem prestar atenção ao lugar.”

6) “Tampouco é ainda uma peça chave o conceito de *racionalidade*, tão presente na história da arquitetura e, em especial, da moderna – a que de fato também se conheceu como arquitetura racionalista. (...) Há muitas vias de acesso para a razão em arquitetura. Talvez uma das que com mais força se percebia na arquitetura moderna era o valor da construção, o valor da estrutura. (...) Mas a medida que a construção vai se tornando mais acessível e, em certo modo, mais fácil, a estrutura vai perdendo este valor, até o extremo de que hoje podemos quase dizer que ela apenas conta.”

*Otra Modernidad* culmina com o exame da Casa da Música do Porto, de Rem Koolhaas, já que nesta obra é possível atentar “os novos atributos da arquitetura contemporânea e explorar as diferenças que mediam entre ela e a arquitetura moderna”. Segundo Moneo,

a Casa da Música do Porto – obra destacada entre o que cabe entender como última arquitetura – tem servido para mostrar como, efetivamente, nos encontramos ante uma arquitetura que pouco ou nada tem a ver com a “arquitetura moderna” tradicional: *nela se dão, em sumo grau, todas aquelas “diferenças” que assinalávamos (...)*.

A Casa da Música, e não poderia ser de outro modo, é um bom exemplo para comprovar as “diferenças” que mediam entre a “arquitetura moderna” e a que hoje interessa: a ruptura entre uma e outra nos diz que a última arquitetura resiste a ver a história da arquitetura em chave de inevitável continuidade. A ideia de um progresso lento e contínuo, típica do século 19, capaz de seguir uma sociedade que progride desde a razão, é algo que ficou para trás.<sup>87</sup>



Casa da Música do Porto, R. Koolhaas/OMA 1999

Essa ‘descontinuidade’ que o edifício de Koolhaas encarna tem como corolário a perda, irreversível, da autoridade que a arquitetura moderna supostamente detinha. Ela agora se incorpora à tradição - o que não implica, absolutamente, desconsiderá-la como experiência histórica. A Casa da Música, ao contrário do que denota sua forma, filtra o que é relevante dessa experiência: estabelece, por exemplo, relações sutis mas significativas com seu contexto<sup>88</sup>; a organização espacial do programa faz uso, ainda que de modo velado, de um tipo “casa-de-espetáculo”. Como assinala Moneo,

<sup>87</sup> Ibid., pp.60,61.

<sup>88</sup> Ver a análise de João Francisco Gallo de Almeida em *Edifícios Icônicos e Lugares Urbanos*: dissertação de mestrado, Propar, 2012, p.194.

se bem a Casa da Música rende tributo à arquitetura como paisagem, também a obsessão pelo encontro de figuras sintéticas suscetíveis de transformarem-se em arquitetura (...) faz ato de presença no Porto de modo contundente e definitivo. (...) A casa da Música mantém a condição objetual da arquitetura antiga sem cair na armadilha do organicismo, nem comprazer-se em estruturar a forma. Uma vez mais, a geometria se converte no braço armado da arquitetura, mas nessa ocasião a geometria está governada pela invenção do arquiteto e não pelo desejo de alcançar proteção formal desde o regrado.<sup>89</sup>

A importância das estratégias arroladas por Moneo no projeto contemporâneo torna válido presumir que os novos procedimentos que caracterizam aquelas “diferenças”, mesmo significando uma saudável superação de renitentes *a priori* modernos, podem – se utilizados de forma automática – “tornarem-se involuntariamente, sem dúvida, seu contrário: um novo servilismo, mais desencantado do que lúcido...” (Ferry). Noutros termos: a preponderância das “diferenças” na elaboração do projeto tende a abolir o papel primordial da estrutura, conduzindo à *arbitrariedade*.

Basta lembrar que tais “diferenças” têm como impulso comum o desejo por um realismo radical, que Moneo chama de “realismo direto”<sup>90</sup> (apenas outra denominação para o que Lévi-Strauss entende por *pseudolinguagem*). Obviamente, esse realismo não se confunde com naturalismo, envolve quase sempre alguma abstração, mas nunca ao ponto de “construir um sistema de relações” que implique uma linguagem mais ou menos estruturada... Apesar de reconhecer o sentido histórico e as potencialidades das “diferenças”, em *A liberdade do arquiteto* ele adverte para o risco do seu uso exclusivo, exacerbado:

Muitas questões são levantadas devido a esta maneira ingênua de *representar a atmosfera visual dos dias de hoje*. A primeiríssima seria questionar em que medida este “realismo direto” – tal como ondas corporificadas em formas instáveis – é um modo legítimo de representar **o mundo atual**. Eu me pergunto se a nossa **condição contemporânea** não poderia ser expressa de forma mais natural, em um modo menos orquestrado.<sup>91</sup>

Devido a tudo que implica, o fenômeno “realismo direto” (manifesto no iconicismo, no expressionismo da materialidade, ou na amorfia) será examinado no próximo item – ponderando-se sobre suas limitações e

---

<sup>89</sup> *Otra Modernidad*, p.62.

<sup>90</sup> Rafael Moneo. *A liberdade do arquiteto*. 2001 Raoul Wallenberg Lecture, The University of Michigan, 2002.

<sup>91</sup> *Ibid.*

perspectivas. Por ora, cabe assinalar que o “neodadaísmo” (apresentado na página 2) assume múltiplas feições em boa parte da arquitetura contemporânea – nem sempre é passível de uma qualificação estrita, já que muitas dessas obras apresentam também uma dimensão estrutural. Na Introdução, ao se tematizar “os extremos de um movimento em dois sentidos, de toda arte – realismo e abstração, objeto e linguagem”, são exemplificadas as principais feições do dadaísmo sob a classificação mais geral de “pseudolinguagem”.

Por fim e a título de maior contextualização histórica, apenas mencionaria que o dadaísmo (enquanto um dos *programas* problematizados neste início do trabalho), entendido em sua amplitude, tem origem e ‘incubação’ anterior a Marcel Duchamp. Lévi-Strauss acredita que “o interesse pelo *ready made* apareceu com Benvenuto Cellini [1500-1571], que conta, em suas memórias, como passeava ao longo das praias, recolhendo objetos trabalhados pelo mar, e que aí encontrava uma fonte de inspiração...”.<sup>92</sup> Em arquitetura, o ânimo dadaísta remonta a Piranesi, particularmente nos *Carceri*<sup>93</sup>. Num estudo recente, Pablo Meninato evidenciou inúmeras “coincidências insuspeitas” entre Duchamp e Lequeu, e destaca dentre outros o projeto de um ‘Estábulo para vacas’, que “pode ser interpretado como um *ready made de proporções colossais*”.<sup>94</sup> Trilhando o caminho que o próprio Duchamp acenara às futuras vanguardas, o *programa* dadaísta, em seus principais desdobramentos, estará latente na teoria da arquitetura difundida nos escritos de Peter Eisenmann, Bernard Tchumi, Charles Jencks (*The Architecture of the Jumping Universe, The Iconic Building*), e mais recentemente, Josep Maria Montaner (*Sistemas arquitectónicos contemporáneos*). Oportunamente, na sequência do trabalho, alguma instância dessa ‘genealogia’ poderá emprestar maior fundamento a certos desenvolvimentos.

---

<sup>92</sup> G. Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Papyrus, 1989; Plon 1961.

<sup>93</sup> Apesar de um prenunciado “romantismo” nos *Carceri*, a lógica das representações guarda semelhança com a tática do desconstrutivismo; segundo Manfredo Tafuri, “[nos *Carceri*], por um lado, nós encontramos uma desarticulação dos organismos, por outro, referências a precedentes históricos altamente estruturados. (...) O que deve ficar claro desde o início é que toda essa dissolução, distorção, multiplicação e desarranjo, à parte as reações emocionais que possam causar, é nada mais que do que um criticismo sistemático do conceito de lugar, conduzido pelo uso de instrumentos de comunicação visual.” “The Wicked Architect”: G.B.Piranesi, Heterotopia, and the Voyage. In: *The Sphere and the Labyrinth*. Cambridge 1987, p.26,7.

<sup>94</sup> Pablo Meninato. Sobre el Tipo como Procedimiento Proyectual. Propar, 2015, p.111.



ADENDO:

## DESCONSTRUTIVISMO, LINGUAGEM E RELATIVISMO

Antes de examinar, de forma expedita, a formação do conceito de desconstrução em arquitetura, tentemos esboçar o significado do movimento numa perspectiva histórica mais ampla.

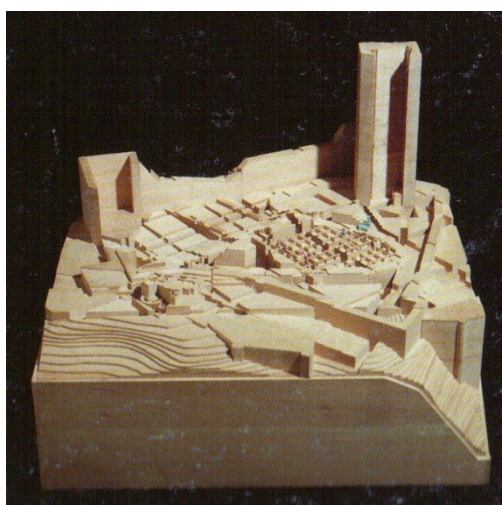
Não resta dúvida que o Desconstrutivismo em arquitetura acarretou, no plano linguístico da arquitetura em geral – parafraseando De Fusco –, uma maior liberdade e ausência de preconceitos a eventuais formas que desafiem o cânone moderno. Se, “no plano dos conteúdos”, a desconstrução de fato pretendeu “representar um momento negativo”, isso ressoa o gesto dessacralizador de dadá...

Após se apresentar como gesto libertário, definitivo, a arquitetura desconstrutivista, paradoxalmente, acabou por repetir a lógica tradicional da formação de todo novo estilo – na prática buscou substituir um conjunto de formas (antigas) por outras (contemporâneas). ‘Classicamente’ obcecado por uma nova representação do mundo, o desconstrutivismo ignora que o “projeto iluminista”, o qual condena *in toto*, não era de modo algum compacto e que seu racionalismo era, primordialmente, *cético*. Parece desconsiderar, para dar um exemplo contundente, que a arquitetura moderna nasce tensionada por formulações antitéticas, como as veiculadas por Laugier e Piranesi; o próprio Jacques Derrida reduz a tradição moderna ao afirmar que ela tem subordinado a arquitetura a “finalidades externas, objetivos exóticos”, tais como o “valor da utilidade ou beleza ou habitação, etc.”. Ora, mesmo que a arquitetura racionalista tenha ‘oficialmente’ magnificado tais valores, grande parte da sua produção mais representativa nunca se deixou dominar por eles, mas buscou estabelecer situações de compromisso com a arbitrariedade inevitável, ou seja, com a liberdade estética.

A chamada arquitetura desconstrutivista não se contenta em apenas “questionar” a autoridade das “formas e esquemas estruturantes”, visa, acima de tudo, “alterar radicalmente o processo” que os têm produzido. Ainda que pressuponha a arquitetura funcionalista, importa reconhecer que concebe a (sua nova) estrutura como “imaneente” – espécie de “ordem escondida”, imprevisível por definição. Em ato inicial, cabe a Peter Eisenman (1984) teorizar a “inversão da composição clássica” (e modernista) e desenvolver o conceito de “decomposição”. Um desenvolvimento obstinado que, invariavelmente, culmina numa formulação radical: “A **remoção da identidade e do significado dos objetos indica inutilidade** [...]. O *objeto fútil* e o processo de *decomposição* já não são objetos arbitrários e processos

anômalos, tampouco uma mutação do classicismo. Neste novo tempo, eles podem ter se tornado, ainda que acidentalmente, o destino da arquitetura atual."<sup>95</sup> Não à toa que Rafael Moneo, ao refletir sobre a obra de Eisenman, assinala que neste ponto o argumento lhe ajuda a distinguir entre o conceito de "decomposição" e o conceito de "desconstrução"<sup>96</sup> – abordagem indissociável do processo de projeto que em seguida irá se colocar:

O projeto Romeu e Julieta para Verona, datado de 1985, é de extremo interesse, pois nele Eisenman tentou aplicar o conceito de desconstrução, no sentido em que o termo é utilizado na crítica literária, à arquitetura. Seguindo os ensinamentos de críticos literários que sustentam que o ato criativo ocorre na leitura e interpretação dos textos, Eisenman introduziu o **conceito de "texto arquitetônico": arquitetura como a invenção intelectual de um texto** (sem que isso signifique que a escrita do texto imponha-se à realidade do que é construído) e, portanto, o arquiteto como alguém que oferece um texto arquitetônico que ganhará vida ao ser lido. É então papel do leitor interpretar o texto arquitetônico. A realidade da arquitetura está desse modo à mercê do leitor. **O leitor assume um papel proeminente, e a obra, ou o texto, torna-se secundário.** Logo, existem tantas realidades quanto há leitores.<sup>97</sup>



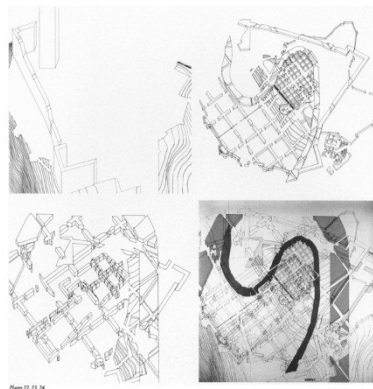
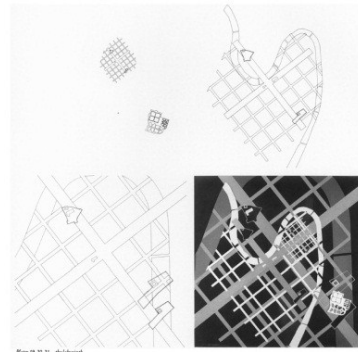
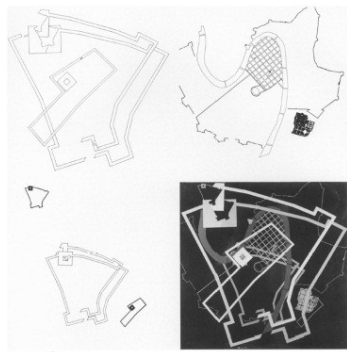
Projeto Romeu e Julieta, Verona 1985, Peter Eisenman

---

<sup>95</sup> "Decomposição vai mais além ao propor um processo radicalmente alterado de criação – distinto tanto do modernismo como do classicismo. A decomposição pressupõe que origens, fins e o próprio processo são elusivos e complexos, ao invés de estáveis, simples ou puros - ou seja, clássicos ou naturais. Contudo, a decomposição não é meramente a manifestação do arbitrário, do intuitivo, ou do irracional ou mesmo a feita de algo simples a partir de algo complexo. Ao propor um processo que, em sua essência, é o negativo ou inverso da composição clássica, ela revela [ou desconstrói] relações inerentes em um objeto específico e sua estrutura - relações que estavam previamente ocultas por uma sensibilidade clássica." Apud Moneo. *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge: MIT Press, 2004, p.173.

<sup>96</sup> "Em projetos como Cannaregio [Veneza] ou Checkpoint Charlie [Berlim], parece que encontramos uma simples resposta ao desejo obsessivo de Eisenman em usar a 'decomposição'; enquanto um projeto como Romeu e Julieta é, em minha opinião, consciente e abertamente 'desconstrutivista'." p.174.

<sup>97</sup> Ibid., pp.182,183.



Projeto Romeu e Julieta, Verona 1985, Peter Eisenman

Como que emulando os pressupostos que justificariam esse protagonismo do leitor/observador – pressupostos ‘transladados’ da crítica literária para o processo de projeto –, Moneo recria possíveis indagações do arquiteto:

Por exemplo, Eisenman pergunta o que significa falar sobre a história de Romeu e Julieta. Quando o fazemos, sobre o que estamos realmente falando? Sobre os eventos que deram origem à lenda? Sobre a versão que Shakespeare imortalizou? Ou sobre a interpretação operística do libretista Del Monte? Os sinos que soam em nós? É difícil, senão impossível, identificar onde reside a realidade da história – daí, portanto, a insistência dos desconstrucionistas na autonomia do leitor.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Ibid., p.182.

Entramos em cheio na questão (espinhosa) do relativismo contemporâneo. Como a crítica literária ‘avançada’ afinal é que dá o tom à essa arquitetura, recorro a um crítico que, uma década antes da publicação do seu *De Praga a Paris*, já apontava as falácias (da premissa) da desconstrução que vimos tratando:

O humanistazinho que vem nos dizer que a obra de Kafka é “polissêmica” e que, “portanto”, cada uma de suas contraditórias interpretações é “tão válida quanto a outra” não é um tolerante simpático – é um pobre de espírito ou um medroso mental, alguém incapaz de cumprir uma das mais nobres entre as aspirações humanas: a de procurar a verdade. Ninguém, é certo, pode ser legitimamente considerado “dono da verdade” – exceto a própria realidade, o princípio perfeitamente objetivo do conhecimento do real. Não levar isso em conta é confundir liberdade crítica com licença relativista. A obra de Kafka é sem dúvida polissêmica e até ambígua; mas seus níveis de sentido são suficientemente hierarquizados para que uns valham mais que os outros e algumas de suas “leituras” são, simplesmente, falsas – desmentidas pela verdade do texto e do seu contexto cultural. Portanto, todas as interpretações não se equivalem.<sup>99</sup>

Cumpramos observar que as obras de Eisenman realizadas em chave desconstrutivista, a despeito do protagonismo do leitor/observador, resultam (tal como Lévi-Strauss caracterizou a música concreta e a pintura abstrata) numa “combinação de elementos, em função de predileções íntimas do pintor ou do compositor, mas fora de toda regra semântica”.<sup>100</sup> Ainda que nessa arquitetura se possa deduzir uma estrutura ou “sistema de signos” (composto por fragmentos de precedentes), é um sistema “fora da linguagem”. Rafael Moneo, contudo, ciente da arbitrariedade que tensiona a arquitetura desde sempre, nos acena uma perspectiva conciliatória: “Admitir a arbitrariedade de uma forma na arquitetura é também desejar que ela não seja manifesta, que não seja imediata e que não seja perturbadora.”<sup>101</sup>

Importa por fim mencionar que ao analisar a obra madura de Eisenman Moneo identifica um desconstrutivismo estrito – a “arquitetura como invenção intelectual de um texto” –, e na produção posterior (que também costumamos chamar de desconstrutivista), identifica mais propriamente um expressionismo do processo – “architecture as a process” em que os edifícios “narram como foram construídos”.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Merquior. *As Idéias e as Formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.32.

<sup>100</sup> Georges Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Papyrus, 1989, p.110.

<sup>101</sup> Moneo. *Theoretical Anxiety and Design Strategies*. p.184

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.186

## 1.2 READY MADE EQUIVALE AO SIGNO, MAS NÃO AO ESTILO

Giulio Carlo Argan, em *A arte Moderna 1770-1970*, associa a natureza heteronômica do dadaísmo – sua inflexão a princípios estranhos à razão –, como reação estratégica ao racionalismo utilitarista conduzido pela sociedade capitalista, devido ao automatismo que acarretava. Mas ressalva que “a atividade especificamente estética não tende a modificar as condições objetivas da existência senão a proporcionar o modelo de comportamento livre de todo condicionamento”. Ou seja, na esteira do lema cartesiano do terceiro número de *Dada* (1918), Argan chancela a *tabula rasa* adotada pela vanguarda dadaísta.

José Guilherme Merquior interpreta tal programa como “o sacrifício impiedoso de todos os preconceitos e pré-conceitos”, e que implicava não um rechaço, mas uma “filtragem rigorosa de toda tradição”. Escrevendo ao início dos 80, interessava-lhe qualificar os dadaístas frente aos seus sucessores, intento que resume num juízo contundente: “que contraste com o tolo anticartesianismo das natimortas neovanguardas de hoje”<sup>103</sup>. Já que estas, em vez de *problematizarem* a razão, promovem seu rechaço *a priori*; com qual contrapartida? – a arbitrariedade escancarada. Mas para avaliar com propriedade o (neo)dadaísmo, convém antes entender um pouco mais o dadaísmo histórico – pela abertura que proporcionou, e pelos limites intrínsecos, que seus herdeiros subestimaram. Além da *tabula rasa* mencionada por Argan, há outro importante aspecto do movimento original, destacado por Lévi-Strauss. Nas palavras de Merquior,

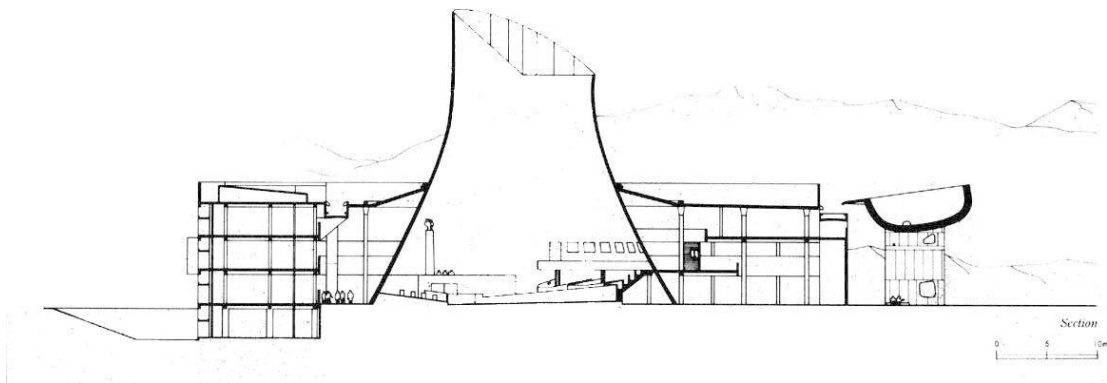
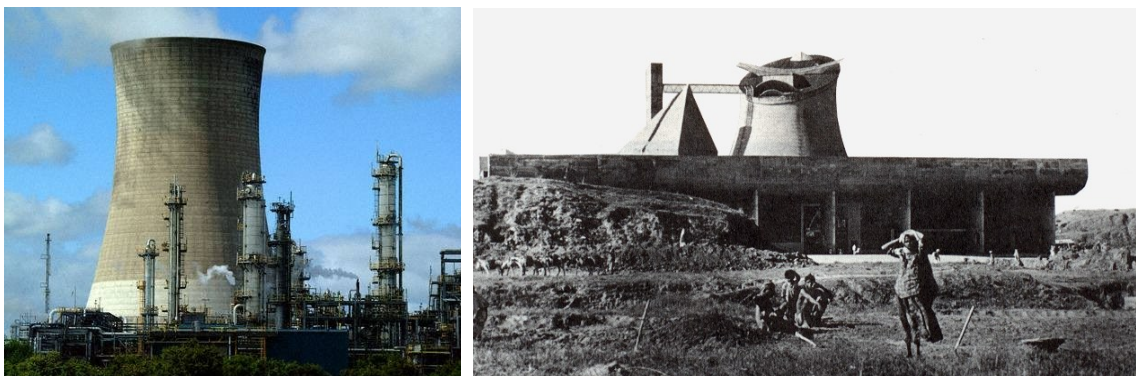
(...) a originalidade do conhecimento artístico – esta capacidade de descobrir a verdade latente do objeto –, Lévi-Strauss reencontra-a por assim dizer em estado puro na ideia surrealista do “ready-made”, promovido a obra de arte; permitindo ver o microfone como escultura, as aproximações surrealistas davam-se por objetivo descobrir no objeto as propriedades que permaneciam ocultas em seu contexto de origem, ao mesmo tempo que elas ligavam a noção de obra de arte não ao objeto em si (...), mas antes como resultado de sua inserção calculada num novo quadro: da operação eminentemente semântica de uma mudança de contexto.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Merquior. Gellner em Pílulas. In: *O Argumento Liberal*. p. 82. Acerca disso perguntará alhures: “Não deveríamos tentar fazer algo além de repetir o vanguardez habitual com relação ao fim de todo um mundo visual, das habilidades que o fizeram e da sensibilidade treinada que reagiu a ele?”

<sup>104</sup> Merquior. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro, 1975, p.42. Pablo Meninato, em Duchamp y la Arquitectura, dirá que para Duchamp, “el artista no necesita crear nuevos objetos, sino que tiene la opción de estar alerta para detectar o ‘descubrir’ las ocultas cualidades de estos objetos”. Summa +104

Está em causa aqui o entendimento da tática do “ready-made” e a potencialidade que tal procedimento possa introduzir, mesmo em obras não-dadaístas. Pablo Meninato lembra que Duchamp “descobre” em certos “objetos associações metafóricas sutis, analogias anatômicas e insinuações eróticas, leituras secretas a serem interpretadas e desveladas. (...) O artista – parece querer indicar – não necessita ‘criar’ novos elementos, sua arte ao invés, pode consistir em ‘descobrir’ as qualidades ocultas dos objetos”.<sup>105</sup> Na arquitetura isso qualificaria as substituições/transformações de elementos, expandindo o vocabulário implicado num dado problema de projeto.



Parlamento, Chandigarh 1951-63, Le Corbusier

O elo que estabelece Lévi-Strauss entre o “conhecimento artístico” e o ready-made faz todo o sentido (ao nosso argumento): “na medida em que a **obra de arte é um signo do objeto, e não uma reprodução literal**, manifesta algo que não tinha sido imediatamente dado à percepção que temos do objeto, que é sua estrutura, pois o caráter particular da linguagem da arte é que

<sup>105</sup> Pablo Meninato. Sobre el Tipo como Procedimiento Proyectual. Propar, 2015, p.103.

sempre existe uma homologia muito profunda entre estrutura do significado e a estrutura do significante”.<sup>106</sup>

Mas o próprio Lévi-Strauss, adverte que, nos “ready-made, são as ‘frases’ feitas com objetos que têm sentido, e não o objeto sozinho, (...). É um objeto em um contexto de objetos, (...)”. Como parece sugerir o autor, se por um lado há a promessa de uma resignificação em um dado jogo compositivo, também está inscrito dentro do procedimento o risco do esquematismo – na arquitetura contemporânea, isso é propiciado por sua “incontida tendência ao iconicismo”<sup>107</sup>.

Pensadores com interesses diferentes ao de Lévi-Strauss, como Antonio Cicero, Affonso Romano de Sant’Anna e Joseph Rykwert, justamente problematizam o *conceitualismo* que esse ready-made estrito acarreta. Cicero o faz na figura do desequilíbrio entre “o feito artístico e o feito puramente conceitual de uma obra de arte”:

Com certeza o divórcio mais célebre entre o feito conceitual e o feito estético de uma obra não se deu no campo da poesia, mas no das artes plásticas. Refiro-me, é claro, à obra *Fontaine*, o urinol que Marcel Duchamp pôs de cabeça para baixo e, sob o pseudônimo de “R. Mutt”, submeteu à exposição da *Society of Independent Artists*, em 1917. (...) Como se sabe, a partir de *Fontaine* e do conceito de *ready-made*, o próprio conceito de arte foi profunda e amplamente discutido. Ou seja, uma obra cujo valor artístico ou estético é quase insignificante é capaz de ter uma importância conceitual incalculável.

Ora, é evidente que o valor puramente conceitual de uma coisa está naquilo que ela ensina, e não nela própria. Se o seu valor é apenas conceitual, ela não é senão veículo para aquilo que ensina. Logo que isso se torna conhecido, ela passa a ser um mero exemplo. Em outras palavras, uma vez realizado o feito conceitual de uma obra exclusivamente cognitiva, ela se torna supérflua.<sup>108</sup>

Já Romano de Sant’Anna, problematiza o *conceitualismo* no contexto da linguística – enquanto produto do desequilíbrio entre metonímia e metáfora.

Existe um eixo de significação que passa pelos movimentos de deslocamento (metonímia) e condensação (metáfora) e o imaginário humano, através da arte, utiliza-se produtivamente da tensão entre esses dois polos. Eles não podem ser dissociados, sem o risco de mutilação do sentido, da mesma maneira que,

---

<sup>106</sup> Georges Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus, 1989; Plon 1961, p.79.

<sup>107</sup> Fernando Diez. *Arquétipos e Abstração*. Summa+ 124, 2012, pp.4-7.

<sup>108</sup> Antonio Cicero. *Poesia e paisagens urbanas*. In: *Finalidade sem fim: ensaios sobre poesia e arte* – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

linguisticamente, não se pode pensar o sintagma sem o paradigma. Pois **Duchamp propôs com seus ready-mades uma arte apenas metonímica**, julgando que a sugestão do título (por exemplo, *Fonte para o Urinol*) poderia compensar a metáfora inexistente no produto.

A “estratégia do deslocamento” é um traço da personalidade de Duchamp, sem que seja necessariamente uma resultante estética. (...) Até seus trocadilhos (*uriner/ruiner*) são metonímicos, da mesma maneira que, metonimicamente, quis substituir a obra pela ideia da obra.<sup>109</sup>

Por fim, Joseph Rykwert problematiza o conceitualismo que hoje contamina o processo criativo – onde a prevalência do conceito dispensaria a habilidade técnica.

Produzir uma obra de arte, tal como o antigo ensino acadêmico prescrevia, exigia três momentos. Primeiro, havia o *concetto*, a ideia-chave que era produto do *habitus* intelectual ou visão do artista; segundo, o *magistero*, a habilidade ou maestria pelo qual a sua visão era traduzida na confecção da obra; e por último o *effetto*, produto ou obra concreta que estabelecia a relação do artista com um espectador/fruidor. Mas se o *magistero* pode ser reduzido ao ato de escolha, então o **ready-made terá diluído *concetto* em *effetto***. Ou, como um crítico de nosso tempo apontou, “a imagem do artista mudou radicalmente; cada vez mais, é a ideia do artista, não sua destreza técnica que é importante”. A destreza técnica, o *magistero*, é, naturalmente, o que o espectador recebe através dos seus olhos e das pontas dos seus dedos – dado sobre o qual seu juízo opera.<sup>110</sup>

Essa limitação do ready-made, tão bem dissecada por Rykwert, parece ter escapado a Pablo Meninato quando este se limita a constatar, num comentário do próprio Duchamp, uma “explicitação da sua proposta de divorciar a materialização da conceituação na realização da obra de arte”. Para Meninato, “de acordo com este ponto de vista, o primordial na operação artística é a intenção intelectual, a ‘ideia’”.<sup>111</sup>

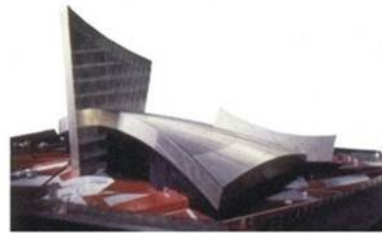
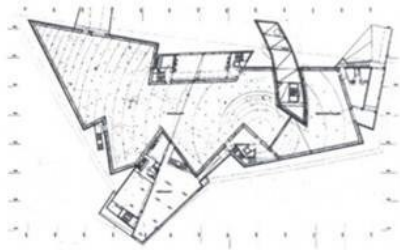
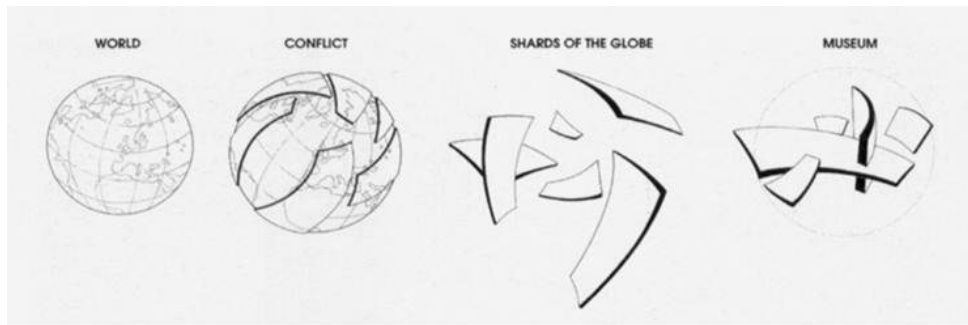
---

<sup>109</sup> Affonso Romano de Sant’Anna. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003, p.77.

<sup>110</sup> Joseph Rykwert. *Judicious Eye: Architecture Against Other Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008, p.11 “O ready-made tornou-se modelo para aqueles artistas que emulam a maestria reduzindo o fazer a escolher, e isso tem obrigado ainda muitos dentre eles a inventar uma ‘maneira’ (ou mais do que uma, de modo a poder incluir o empacotamento de grandes edifícios com uma camada plástica, a moldagem de negativos em gesso de interiores domésticos, o corte de casas de madeira em fatias ou a exibição de bolas de soccer em aquários – ou até o deslocamento de grandes massas de terra a fim de criar uma escultura que é virtualmente uma paisagem) que se torna sua assinatura. Inventar e nominar um ready-made tem se tornado um método de trabalho entre muitos outros.” p.11.

<sup>111</sup> Pablo Meninato. *Sobre el Tipo como Procedimiento Proyectual*. Propar, 2015, p.108.





Imperial War Museum of the North, Manchester 1997, D. Libeskind

Todos esses três depoimentos decifram o ânimo do ready-made, tal como Giulio Argan sintetizara: “o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, senão um ato mental, uma atitude *distinta* frente à realidade”. Com outra perspectiva histórica, entretanto, os depoimentos vão adiante do insight de Argan, e demonstram a precariedade do valor estético entendido naqueles termos. E parece dar razão a argumentos quase despercebidos no âmbito do pensamento arquitetônico, tal como o que segue, de Helio Piñón:

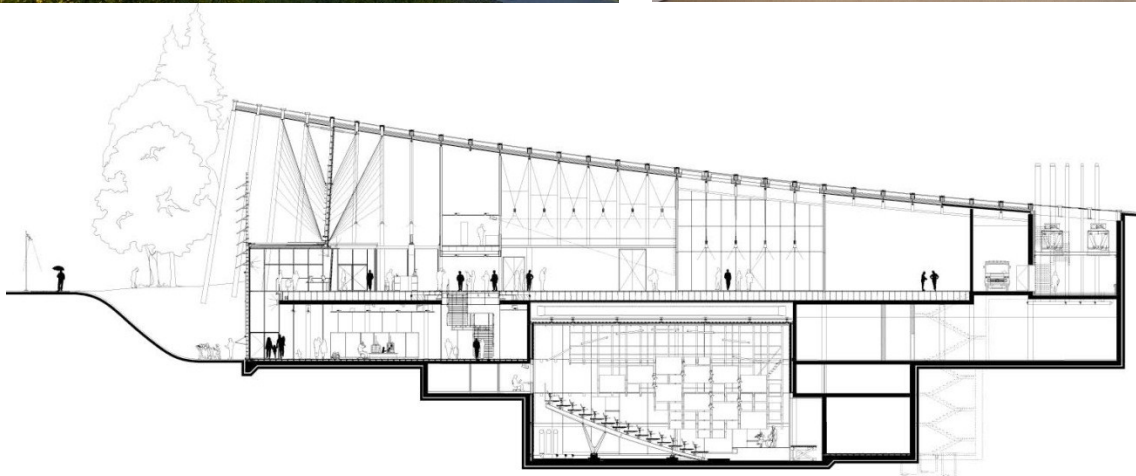
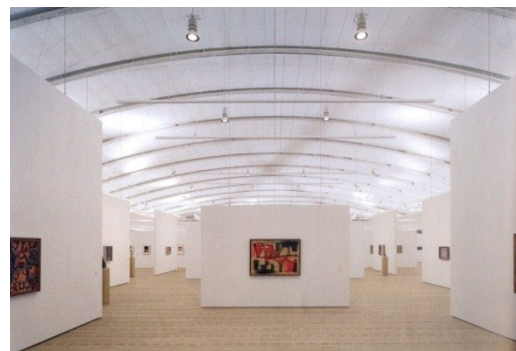
(...) as escolas de arquitetura difundiram a *conceituação*, ou seja, contribuíram de maneira decisiva para que todo critério de juízo fosse centrado na ação determinante do conceito, já que havia uma **carência de critérios formais para atuar**. Isso provocou o declínio da visualidade – âmbito privilegiado da arquitetura e das demais artes visuais –, o que acarreta inevitavelmente a perda da capacidade de reconhecer as qualidades que definem a identidade de uma obra, isto é, sua qualidade artística.<sup>112</sup>

“Carência de critérios formais para atuar”, “declínio da visualidade”, “perda da capacidade de reconhecer as qualidades...”; de que afinal reclama Piñón, senão exatamente a ausência de uma ‘estrutura’ (significativa)? Para de fato dimensionar o reducionismo que uma magnificação do conceito acarreta ao

<sup>112</sup> Helio Piñón. Reflexão sobre o ensino de arquitetura. *Arquitextos*, out. 2007.

projeto, requer que indaguemos a mecânica subjacente à sua criação. Tanto mais evidente se examinarmos um projeto que abdica (como reza o discurso desconstrutivista) algo caríssimo à arquitetura moderna, e que remonta à antiguidade – a ideia de construir com uma autonomia que permita falar de “edifícios como entes com vida própria”. Um caso a exigir a crítica arguta de Rafael Moneo:

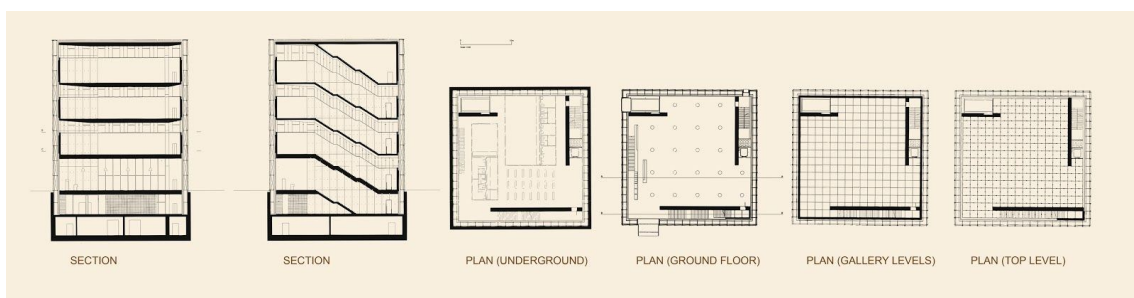
Desde os anos oitenta e noventa a ideia de objeto foi se dissolvendo até converter o edifício, o que se constrói, em paisagem. Tem a ver esse processo com uma vontade de ver nosso mundo/entorno como uma extensão da natureza? Está presente um desejo panteístico inconsciente ou se trata de uma mera coincidência com a atenção que hoje prestamos à ecologia? Por exemplo, o projeto para o *Paul Klee Zentrum* de Berna (2000-2005), de Renzo Piano, constitui um autêntico tributo à pretensão de dotar o construído de traços característicos daquilo que chamamos paisagem. No meu entender, é difícil pensar que uma pintura como a de Klee esteja acomodada em uma ‘dobra’ ecológica como a de Piano, mas sem dúvida, resulta imensamente cômodo propô-lo tendo em conta o que pensariam ecologistas e políticos.<sup>113</sup>



*Paul Klee Zentrum, Berna 2000-05, Renzo Piano*

<sup>113</sup> Rafael Moneo. *Otra Modernidad*. p.48.

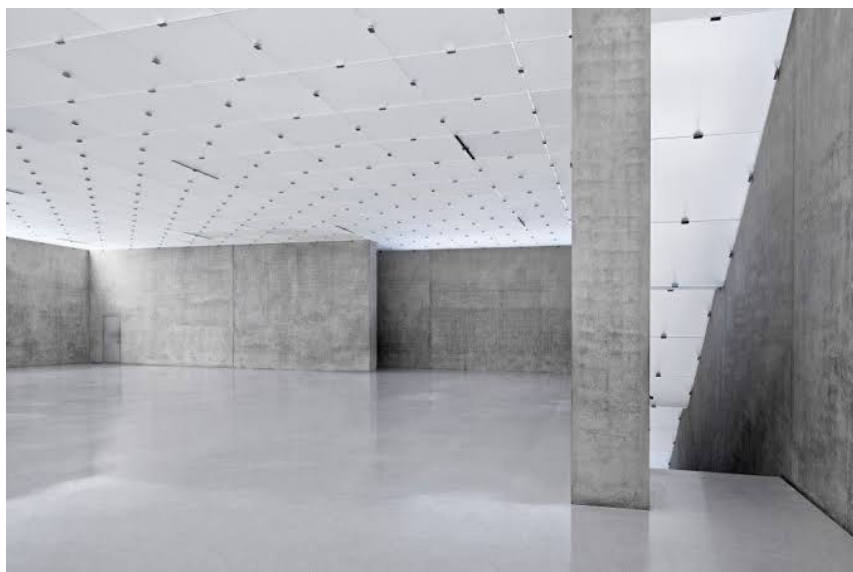
No Kunsthau Bregenz em Zurique, de Peter Zumthor, à parte da engenhosa solução construtivo/espacial, tudo é concebido para anular o senso de convenção em favor de um efeito de estranhamento. Robert Venturi caracteriza essa arquitetura como ‘minimalismo pulsando um brilho elétrico’ (“minimalism cum electric glow”) ou, simplesmente, “hype-expressionism”<sup>114</sup>. Não seria ela apenas mais uma “maneira ingênua de representar a atmosfera visual dos dias de hoje”? Seja como for, o inusitado ascetismo do museu, em sua ‘impessoalidade moderna’, mal esconde aquilo que os arquitetos mais atentos identificam nas obras do seu autor – uma estética altamente idiossincrática... Quanto à “substituição de uma linguagem pela exploração dos valores expressivos de um material” (Moneo), esta é, no fundo, uma manobra centenária; como assinalava Argan, “ao renunciar às técnicas especificamente artísticas [compositivas], os dadaístas não hesitam em servir-se dos materiais e as técnicas da produção industrial evitando, de todas as formas, servir-se delas segundo modos habituais e, digamos, prescritos.”<sup>115</sup>



Kunsthau Bregenz, Zurich 1997 - Peter Zumthor

<sup>114</sup> Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, pp.17-18.

<sup>115</sup> “O Dadaísmo recusa qualquer experiência formal ou técnica [artística] precedente.” Giulio Argan. *El Arte Moderno*. p. 434.



Kunsthhaus Bregenz, Zurich 1997 - Peter Zumthor

Neste ponto, já é possível dimensionarmos os “limites e perspectivas” do ready-made. Avançar neste entendimento permitirá melhor canalizar uma disposição da arquitetura em estabelecer vínculos com o mundo à sua volta – tal como Moneo propõe em *A liberdade do arquiteto* –, e assim imunizá-la da ameaça do esquematismo do “realismo direto”. Precisamente porque a **vocação da arquitetura reside numa abordagem indireta da realidade**. Lembremos que para os teóricos do Renascimento a arquitetura clássica, diferentemente da pintura e escultura, implicava uma *imitação indireta* da realidade – na medida em que imitava a arquitetura antiga, entendida como representação perfeita da natureza<sup>116</sup>. Tal vocação está longe de ser mero desígnio, pois a arquitetura é nesse sentido, a arte que talvez melhor expresse a noção de Lévi-Strauss acerca de “um sistema significativo, ou um conjunto de sistemas significativos, mas que fica sempre a meio caminho entre a linguagem [articulada] e o objeto que a inspirou” (conforme examinado na p.8).

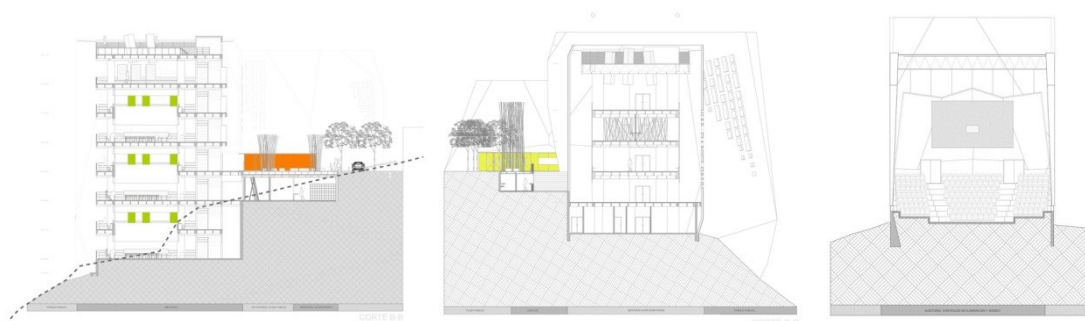
Como corolário, a arquitetura contemporânea, voltada à significação de temas atuais, também está a demandar algum estrato de linguagem (de precedentes) enquanto mediador da realidade.

A ampliação de campo (examinada em *Otra Modernidad*) nos coloca então duas possibilidades: por um lado, a oferta de novos significados – desde que associados a uma *estrutura*; por outro, o risco da sujeição da obra

---

<sup>116</sup> Conforme descreve Giulio Argan na Introdução do seu *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984, p.14.

ao seu objeto – o que redundava numa pseudolinguagem. O primeiro caso – reitera-se uma vez mais – acolhe aquele duplo movimento de toda arte: realismo e abstração, objeto e linguagem; e nessa perspectiva de significação, é o diálogo com as formas da contingência, “ao integrar-se a uma estrutura, que engendra a emoção estética”<sup>117</sup>. Portanto, é exatamente esse diálogo (manifesto numa sequência laboriosa e judiciosa de *relações*, pré-arquitetônicas e arquitetônicas) que afasta o perigo da obra tornar-se uma “caricatura de linguagem”. Atento a essa questão, Fernando Diez, reportando-se ao iconicismo da arquitetura contemporânea, irá advertir: “muitas obras (...) influentes não são projetadas respondendo às complexas questões de programa, particularidades da encomenda ou do contexto, (...)”.<sup>118</sup> Um claro exemplo disso é o *Parque Biblioteca España*, em Medellín (2006), de Giancarlo Mazzanti.



Parque Biblioteca España, Medellín 2006, Giancarlo Mazzanti

<sup>117</sup> Merquior. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro, 1975, p.31.

<sup>118</sup> Fernando Diez. *Arquétipos e Abstração*. Summa+ 124, 2012, pp.4-7.

Aqui, o 'poder da imagem externa' obscurece a dissociação radical entre forma e uso. Também tendemos a negligenciar o fato deste enorme *objet trouvé* praticamente desconsiderar a paisagem artificial. Abdica assim das dimensões técnica e representativa, que o edifício cabe condensar - ao cabo, substituídas por um vago monumentalismo primordial... Não ao acaso, as arbitrariedades (frente ao programa e ao lugar) no projeto acontecem sem o concurso de qualquer linguagem. No afã de representar a atmosfera visual hodierna, cede ao "realismo direto".

Há alguns anos, num encontro chamado "Urgency", no Canadian Centre for Architecture (CCA) em Montreal, Rem Koolhaas abordou essa problemática com uma contundência inesperada. De certa forma, pareceu mesmo antecipar a morte do ícone - "em parte devido ao ridículo, em parte devido ao excesso, certamente [conectado] ao dinheiro". Koolhaas enfatizou que "isso representa hoje para todos nós um convite para simplesmente ser extravagante e espetacular – portanto, não ser sutil". Em meio a uma projeção de slides sobre obras dos 'star architects', os participantes ouviram-no concluir que "o trabalho que realizamos não mais se reforça mutuamente, eu diria até que todo acúmulo é contraproducente, a ponto de cada nova adição reduzir o valor da soma."<sup>119</sup>



Simulação de uma paisagem desértica 2007, R. Koolhaas

---

<sup>119</sup> Giancarlo La Giorgia relata que "during his slide show, Koolhaas presented several examples of the most worthy efforts of 'star' architects, including both built and proposed projects from the last ten years, to more clearly see what he termed 'the inevitable crisis'. Most striking of these was a slide that showed a simulated desert landscape with the noteworthy designs of "star" many architects.(...) It was both an illustration and a warning to architects flocking to the emerging economic centers of the Eastern world".  
[http://www.architectureweek.com/2007/0801/design\\_1-1.html](http://www.architectureweek.com/2007/0801/design_1-1.html)

Concluo, novamente recorrendo a Moneo, por parecer-me atentíssimo às implicações do que aqui chamamos de ‘limites e perspectivas do ready-made’. De modo direto, ele diz: “não estou mecanicamente representando o mundo a minha volta. Estou tentando fazer uma arquitetura que reconheça a liberdade do arquiteto para fazer escolhas que tragam consigo a *consolidação da forma* implícita em qualquer construção. Essas escolhas devem ser inspiradas, mas não ditadas pelas circunstâncias ou pela ideologia do arquiteto, o qual – e eu quero enfatizar este ponto – age com certo grau de liberdade quando lida com os materiais oferecidos pela herança recebida do conhecimento arquitetônico”.<sup>120</sup> Reafirmando a filtragem rigorosa de toda tradição (que Merquior valorizava nos dadaístas históricos), Moneo, em última instância, advoga por “uma linguagem partilhada [inteligível] que possa superar o individualismo selvagem de hoje”<sup>121</sup>. O que, no âmbito do pensamento arquitetônico, provoca uma pergunta-chave: qual o papel das noções de composição e caráter na condição contemporânea?

Seja qual for essa resposta, tenhamos claro que a demanda de Moneo decididamente nos reconduz àquela questão central da modernidade, enunciada por Luc Ferry em *Homo Aestheticus*: “como fundamentar a objetividade na subjetividade”?

---

<sup>120</sup> Moneo. *The Freedom of the Architect*. 2001 Raoul Wallenberg Lecture, The University of Michigan, 2002.

<sup>121</sup> *Ibid.*

### 1.3 CASA DA MÚSICA DE REM KOOLHAAS: ESTRUTURA COMO “SISTEMA DE SIGNOS, MAS ‘FORA DA LINGUAGEM’”<sup>122</sup>

Para enfim depreender as principais implicações, auspiciosas ou não, que o ‘neodadaísmo’ pode acarretar à arquitetura, cabe fazer uma reflexão acerca da Casa da Música do Porto, de Rem Koolhaas. Como já insinuado no primeiro item, o interesse dessa obra reside no fato de contornar o ânimo dadaísta na exata medida em que explora, num modo difuso, a noção de estrutura.

Se não há dúvida que a Arquitetura Moderna é o âmbito onde se manifesta a prevalência da “racionalidade”, cumpre então reconhecer que a Casa constitui episódio-chave, porque conseqüente na maneira com que prescinde, ao menos aparentemente, de tal atributo na cena contemporânea. Rafael Moneo, no texto *Otra Modernidad*, já havia assinalado que “a Casa da Música do Porto – obra destacada no que cabe entender como *última arquitetura* – tem servido para mostrar como, efetivamente, nos encontramos ante uma arquitetura que pouco ou nada tem a ver com a ‘arquitetura moderna’ tradicional: nela se dão, em sumo grau, todas aquelas ‘diferenças’ [que, como mencionamos, medeiam ambas].”<sup>123</sup> Constatação relevante ao argumento em curso, já que tais ‘diferenças’ (resumidas no item 1.1, pp. 44-45), por fim parecem concretizar na arquitetura o essencial da agenda dadaísta original – assim interpretado por Giulio Argan:

Ao separar o impulso e o ato estético iniciais de toda a história da arte, o Dadaísmo recusa qualquer experiência formal ou técnica precedente. (...) Ao renunciar às técnicas especificamente artísticas, os dadaístas não hesitam em servir-se dos materiais e as técnicas da produção industrial evitando, de todas as formas, servir-se delas segundo modos habituais e, digamos, prescritos. Esta intervenção desmistificadora ataca os valores indiscutíveis, canônicos, aceitados de geração em geração. (...) Para os dadaístas, cada indivíduo pode interpretar e experimentar esteticamente as coisas que compõem o ambiente, desviando-as da finalidade utilitária que lhes confere uma sociedade igualmente utilitária.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> “‘Fora da linguagem’” porque “os signos só têm, de um sistema de signos, a função formal: de fato, e sociologicamente falando, [pouco] servem à comunicação no seio de um grupo.” Claude Lévi-Strauss. *Arte, Linguagem, Etnologia*. p.70.

<sup>123</sup> Rafael Moneo. “A Casa da Música, e não poderia ser de outro modo, é um bom exemplo para comprovar as “diferenças” que medeiam entre a “arquitetura moderna” e a que hoje interessa: a ruptura entre uma e outra nos diz que a última arquitetura resiste a ver a história da arquitetura em chave de inevitável continuidade.” *Otra Modernidad*. In: *Arquitectura y Ciudad: La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. pp.60-61.

<sup>124</sup> Giulio Carlo Argan. *El Arte Moderno*. pp. 434,436. “A arte, ao ser liberdade de toda obrigação, é jogo; o jogo contradiz a seriedade de qualquer ação utilitária, mas posto que a liberdade é o valor supremo, só ao jogar atua-se com autêntica seriedade.”



O projeto da Casa é vencedor de concurso realizado em 1999, em um momento pródigo de ‘rupturas’ e marcado pelo sucesso do Guggenheim Bilbao, inaugurado dois anos antes. Toda uma circunstância que propiciou a este *tour de force* de Koolhaas merecer um ponderado reconhecimento pela crítica estabelecida e também trazer certa exultação aos críticos de matiz pós-estruturalista. Como bem sintetizou Rafael Moneo, Koolhaas há muito entende que a *arquitetura* anula a liberdade, exaurindo-a: “sua proposta para o ato de construir seria a *não-arquitetura*, condição – como ele diz – de que tudo é possível onde não existe nada; e isso é exatamente como quer que seus edifícios sejam”<sup>125</sup>. Para Koolhaas, o programa é algo “difuso e pouco diretamente relacionado à arquitetura que está para ser construída; programa é toda uma categoria que fomenta a construção de edifícios imprecisos, abertos”.<sup>126</sup>

Todavia, o projeto da Casa da Música viria a exigir uma abordagem mais particularizada. No contexto da cidade do Porto, alçada a condição de Capital Europeia da Cultura durante o ano de 2001 (juntamente com Rotterdam), a demanda para a construção de um edifício integrante de uma rede de equipamentos culturais em escala metropolitana – especificamente a sede para a Orquestra Sinfônica do Porto, apta a abarcar uma cultura musical diversificada<sup>127</sup> – redundou numa proposta elaborada, francamente “arquitetônica”. Ainda assim, como uma “intervenção desmistificadora, que abala os valores indiscutíveis, canônicos” (Argan).

Essa ‘tábula rasa’ neodadaísta, contudo, significava de fato uma “filtragem rigorosa de toda tradição”.<sup>128</sup> Ao contrário do ocorre com o “tolo anticartesianismo das natimortas neovanguardas de hoje”<sup>129</sup>, não acarretou a Koolhaas “separar a arquitetura daquelas funções institucionais e públicas que sempre a caracterizaram no passado”<sup>130</sup>. Tampouco o moveu a minimizar o valor da *estrutura*, noção que interessa a esta tese sobremaneira (atitude cujas implicações serão examinadas logo adiante). Ainda que inserida numa circunstância excepcional de projeto, reconhecemos que a Casa da Música vem representando a pá-de-cal da “arquitetura racional” – da sua autoridade, melhor entendido –; por outro lado, talvez a maior relevância desse edifício resida em que, ao subverter a lógica compositiva moderna, acabe por reformular o conceito de estrutura.

---

<sup>125</sup> Moneo. *Theoretical Anxiety and Design Strategies*. p.314.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp.313-314.

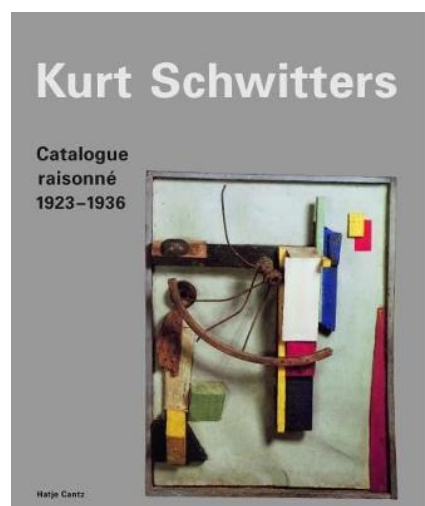
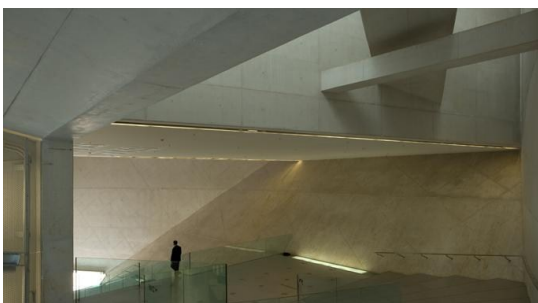
<sup>127</sup> Ver a contextualização de João F. Gallo de Almeida em *Edifícios Icônicos e Lugares Urbanos*: dissertação de mestrado, UFRGS/PROPAR, 2012, p.181.

<sup>128</sup> Merquior. Gellner em *Pílulas*. In: *O Argumento Liberal*, p.82.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>130</sup> Joseph Rykwert. *Judicious Eye: Architecture Against Other Arts*, p.13.

Não é à toa que Moneo diga que “a aparente condição casual e fortuita, não retórica, que os escritos de Rem Koolhaas sugerem, tal não ocorre no Porto; não há nada aqui fortuito, espontâneo, gratuito”. Estaria sua proposta, tão distante de uma “não-arquitetura” – que inclusive conota “o desejo de alcançar a condição das obras de arte” –, encenando um modo dadaísta? Talvez. Argan lembra que “os dadaístas contrapõem a casualidade à racionalidade do projeto, mas não as convertem em duas categorias opostas e distintas, a lógica e o casual, entre as quais se tornaria a estabelecer necessariamente uma posição dialética; a lógica é uma das muitas possíveis interpretações da ‘lei do casual’.”<sup>131</sup>



<sup>131</sup> “K. Schwitters (1887-1948) não vê nenhuma contradição entre Dada e o construtivismo do De Stijl e da Bauhaus; Arp colabora com El Lissitzky e com Van Doesburg. A técnica de qual se serve Schwitters é originariamente o *collage* cubista; (...) mas ao contrário dos cubistas, para Schwitters não existe o problema do espaço, a obra é só um lugar onde desembocam e se incrustam as coisas mais díspares.” Argan. *El Arte Moderno*, p.437.

Qual o sentido, afinal, dessa ambiguidade assinalada por Moneo no Porto – entre aparente desordem e estruturação difusa? Na ‘intrincada’ estrutura espacial de Koolhaas, “o posicionamento dos ambientes programados ao redor da sala principal” (ambientes que se abrem para ela e para o exterior) visaria assegurar que os usuários da Casa tenham consciência da “concomitância dos acontecimentos”<sup>132</sup> – de maneira a estimular ao máximo o movimento e propiciar “trocas óticas entre as várias tribos musicais”. Tática alinhada com a “cultura da congestão” que o arquiteto descobre na Nova Iorque moderna, fruto das suas investigações ao final dos anos 1970.<sup>133</sup> Sobre o Skyscraper na Metrópole, ele escrevia à época:

Exteriores e interiores dessas estruturas pertencem a dois tipos diferentes de arquiteturas. O primeiro tipo - externo - está apenas interessado na aparência do edifício enquanto um objeto escultural mais ou menos sereno; já o interior, está em estado de fluxo constante - de temas, programas, iconografias - com o quais os cidadãos metropolitanos ‘voláteis’, com seus sistemas nervosos hiperestimulados, combatem a ameaça perpétua do tédio.<sup>134</sup>

Ainda insistindo em procurar *decifrar o embate entre arbitrariedade e racionalidade na concepção* da Casa da Música, é imperioso questionar: os objetivos de Koolhaas se realizariam tão somente através de artifícios extravagantes? Sabemos que a experiência interrompida da Casa Y2K em Rotterdam, história bem conhecida, abriu a possibilidade de utilizar seu conceito (como um novo tipo) na circunstância premente do concurso, ‘relativizando’ a noção de container mais ou menos genérico que baliza os projetos do OMA. Tal como o “Skyscraper” nova-iorquino, o edifício no Porto resulta num “objeto escultural”, porém não exatamente “sereno”, nem marcadamente flexível em termos programáticos. O tipo deduzido da Y2K poderia resumir-se como um poliedro irregular em que “um grande vazio no formato de um túnel de seção quadrada atravessa inteiramente o sólido formando um amplo espaço ‘público’”<sup>135</sup> orientado a um determinado ponto visual; envolvendo “esse grande vazio e contrapondo sua escala ‘monumental’, estariam os demais espaços destinados ao programa” subsidiário e às circulações. Apesar de a utilização do esquema Y2K no Porto

---

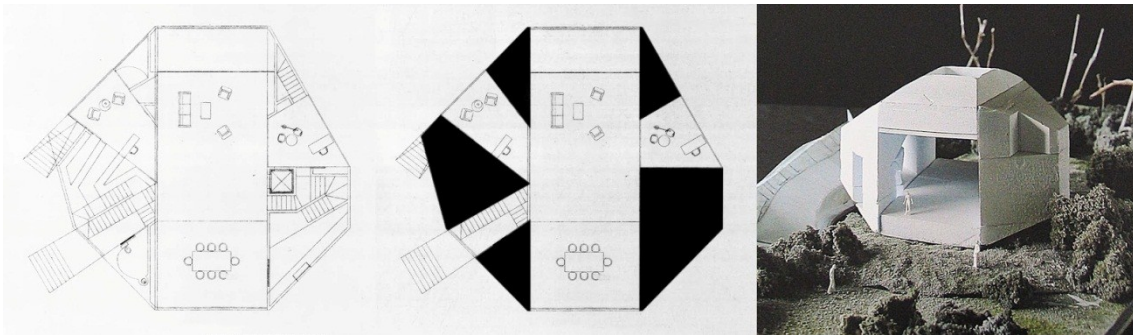
<sup>132</sup> Enquanto articulação dos ambientes com a sala, “as aberturas criam fugas óticas, a diversidade de miradas rompe com a primazia do ótico contemplativo estático e ensimesmado” completa Igor Guatelli. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/10.112/3641>, p.6/9.

<sup>133</sup> “(...) its architecture promotes a state of congestion on all possible levels, and exploits this congestion to inspire and support particular forms of social intercourse that together form an unique *culture of congestion*”. Citado por Moneo, p.312

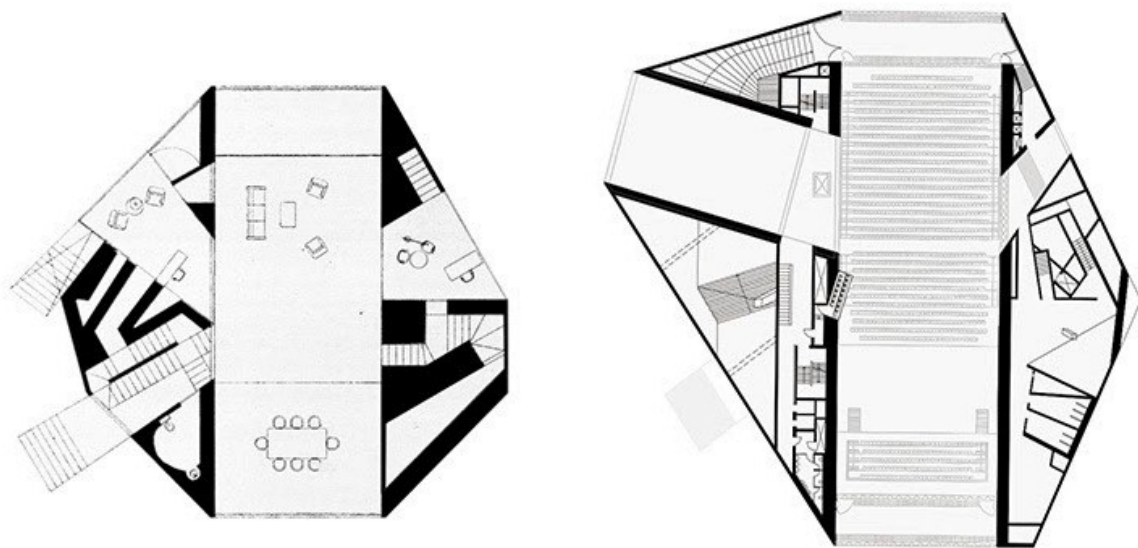
<sup>134</sup> Koolhaas. “Life in The Metropolis, or, The Culture of Congestion. *Architectural Design* 5, 1977, p.324.

<sup>135</sup> Gallo de Almeida, p.190.

soar como um mero transplante, Koolhaas parece ter intuído que este esquema poderia 'render' muito mais no contexto da interação programa/lugar do concurso.



*Poché na casa Y2K*



casa Y2K

Casa da Música 5º nível



Rotunda da Boavista com a Casa da Música no segundo plano, Porto

Se é evidente que a Casa da Música não nasce das forças do lugar, há de se reconhecer – as análises de João Gallo de Almeida não deixam dúvida – o edifício e seu programa se infletem de forma bastante consequente a essas forças; ao ponto, inclusive, num cenário de consolidação do anel de edifícios que define a rotunda, a Casa jogar um papel que não se cinge ao de um edifício marcadamente isolado. De todo modo, o “conceito de congestão” aliado às contingências de projeto parece ainda não ser suficiente para explicar a *imagem* singular resultante. No entanto, quando temos claro que neste exato momento a última arquitetura rendia-se à fragmentação, ou buscava se converter em paisagem, o ‘retorno avançado’ de Koolhaas ao compacto, à geometria, passa a adquirir maior sentido. No que diz respeito ao *exterior* – “um objeto escultural mais ou menos sereno” (agora poliedro irregular) –, este não é o centro da atenção do arquiteto; já o *interior*, – como sintetiza Gallo de Almeida – visa “a potencialização de uma experiência urbana interiorizada”.<sup>136</sup> Uma experiência urbana ‘condensada’, em outros termos. Essa ficção – concretizada numa espacialidade radicalmente distinta da experiência urbana real – mais parece *simbolizar o resultado de uma*

---

<sup>136</sup> Gallo de Almeida, p.218.

*dinâmica imposta pelos cidadãos da metrópole*. Estabelecendo uma analogia, é como se para Koolhaas “a cultura de massas tivesse a capacidade de produzir uma cidade que é lógica e dotada de uma razão interna de ser própria – ainda que pareça indefinida – por meio de intervenções governadas pela busca do rendimento (profit), nunca da forma”.<sup>137</sup>

Já se pode concluir: “a cidade espontânea, a cidade que emerge como o resultado do desenvolvimento incontrolável” – sua dinâmica na verdade –, é o objeto que o arquiteto se propõe significar; a intrincada estrutura espacial da Casa da Música não é senão um realismo à *outrance*.<sup>138</sup> Ainda que o edifício “explore a congestão de modo a inspirar e apoiar formas particulares de intercurso social”, tal como teorizou Koolhaas<sup>139</sup>, há que indagar: consegue o usuário (ou visitante) extrair um significado maior da composição, face ao estranhamento ostensivo e reiterado, que vivencia desde o exterior aos diversos itinerários e pausas interiores? o usuário exerce, enfim, uma “fruição compreensiva”<sup>140</sup> a partir da miríade de signos que o arquiteto desfila? Outra questão: até que ponto o caráter que resulta do conjunto construído alarga a *experiência de uma cultura da música* – precisamente no que esta tem de dimensão histórica e cosmopolita? A preponderante “iconografia típica dos filmes de ficção-científica”<sup>141</sup>, não será demasiada restrita para responder à amplitude de significado que requer esse equipamento tão especial, num Porto tornado Capital Europeia da Cultura? Não se oblitera deste modo toda uma pauta propícia a consubstanciar um *monumento*, de fato?

Para tentar responder a essas questões, convém antes especular como o visitante experimenta, em termos espaciais – topológicos, mais precisamente –, o ingresso, o deslocamento (e posicionamentos relativos) no interior do edifício; sobretudo, em que medida ele consegue construir um “esquema mental” do conjunto, ao ponto de desenvolver o sentido de apropriação razoável do ambiente. Ciente de que o visitante não seria capaz de tematizar o que na obra “é rebelde a seu prévio estoque de noções”, Koolhaas esmerou-se em armar a *estrutura espacial primária* suficientemente apreensível para compensar a sequência de ‘estranhamentos’ que estava por propor.

---

<sup>137</sup> Moneo. *Theoretical Anxiety and Design Strategies*. p.311.

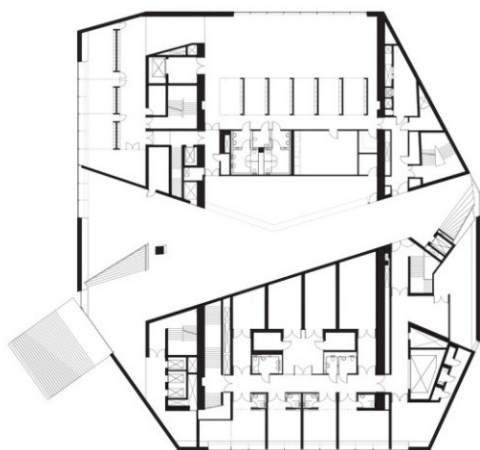
<sup>138</sup> Moneo assinala que “até certo ponto, tem descrito a arquitetura de Koolhaas como realista; seu modelo é a cidade espontânea, a cidade que emerge como o resultado do desenvolvimento incontrolável...”. p.313.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.312.

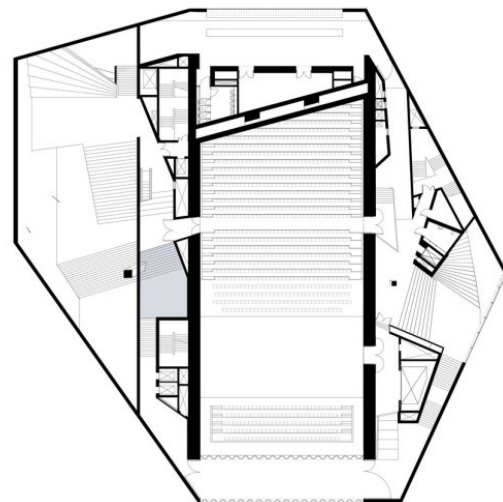
<sup>140</sup> Hans Robert Jauss. *A Estética da Recepção: Colocações Gerais*. In: *A Literatura e o Leitor*. 1979, p.46.

<sup>141</sup> Gallo de Almeida, p.220.

Subindo a escada externa que assinala o acesso principal, junto a uma marcante 'fachada' sul, logo ao adentrar o edifício um vestíbulo oferece duas rotas principais: a primeira, ascendente, girando à esquerda; a segunda, horizontal, seguindo em frente (no sentido da escada de ingresso). **É nesse exato 'vestíbulo', instigado pelo contraponto entre as duas rotas, onde o visitante já pode vislumbrar a estrutura básica da Casa.** Inicialmente ele percebe que entrou no extremo de um espaço de grande altura, contido entre a parede externa, 'facetada' em várias direções, e outra parede, interna, plana em toda sua extensão e altura. Este espaço-*poché*, marcadamente um grande hall com uma escalinata *sui generis*, deve conduzir à extremidade do grande auditório com seção retangular (já prenunciado no exterior pelas enormes aberturas) situado mais acima, por detrás da parede interna tornada 'fachada'. Ainda no ponto de entrada, olhando adiante, um foyer se molda no formato de um túnel com teto baixo; no final luminoso, uma ampla esquadria revela o 'casco' oposto ao que acabo de transpassar. O arranque da escada junto àquela esquadria parece indicar que há um segundo interstício vertical, entre o auditório principal e o outro limite externo – configuração que confirmaria a posição centralizada do auditório no poliedro, que as grandes esquadrias externas denotam.



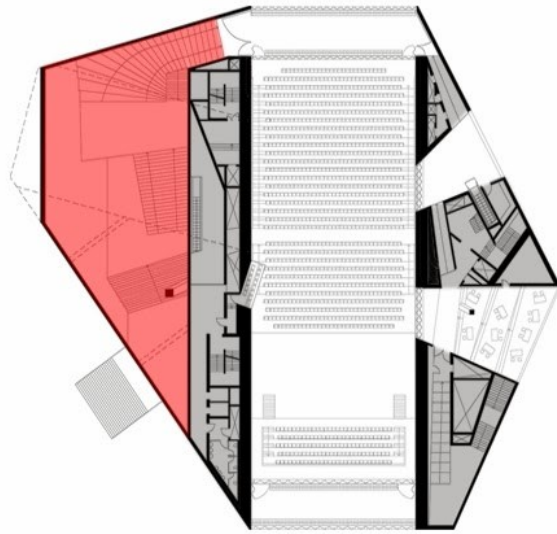
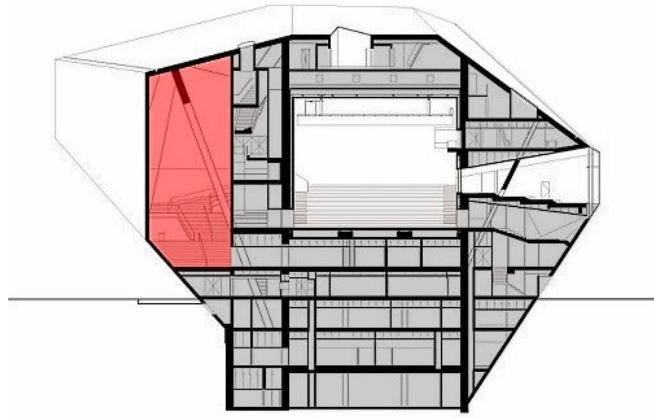
1º nível



3º nível



Hall de acesso  
imagem J. Gallo de Almeida



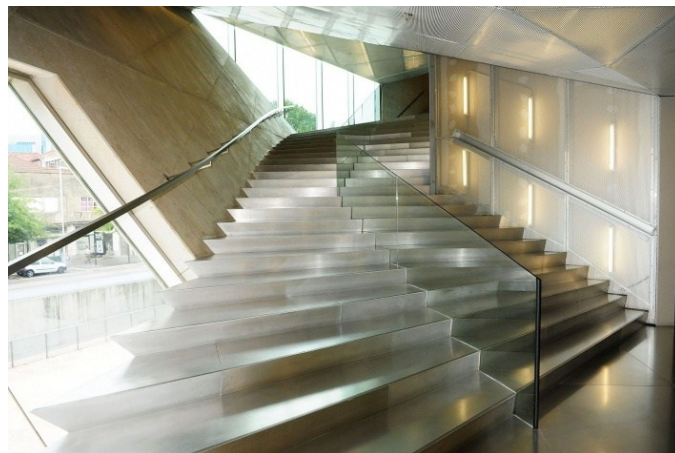
4º nível

Recepção





Se o interstício junto ao acesso introduz um *crescendo* ao se expandir lateralmente à medida que a escadaria ascende – também para conter e anunciar volume do segundo auditório, suspenso próximo ao teto –, o interstício oposto irá se revelar mais ‘informal’, já que saturado por vários ambientes entremeados por circulações. Neste interstício, no pavimento logo acima do nível do acesso principal, a escada e foyer que levam a uma entrada lateral do auditório ‘ancoram’ o visitante – que já não desfruta de um grande pé-direito e mal identifica a parede lateral do auditório. No pavimento seguinte, que contém o Ateliê de Cyber Música e o bar – ambos troncos de pirâmide que se expandem desde a parede do auditório até encontrar o plano exterior do edifício – o espaço das circulações (entre os ambientes) se reduz mais ainda, adquirindo uma escala quase doméstica. Neste lado da Casa, essa dimensão das circulações intensifica a sensação de movimento que decorre de atividades mais casuais, em que concorre um público menor e mais disperso do que aquele voltado às apresentações pontuais dos auditórios.



Escada Norte

Outra distinção entre os interstícios diz respeito à luz. No primeiro, amplo e introvertido, a escalinata junto ao limite do edifício não se abre ao exterior, como ocorre em certos palácios barrocos e óperas modernas<sup>142</sup>. Isso, provavelmente, porque Koolhaas entendeu que a luz devia jogar o seu papel logo adiante, num foyer que se funde na ‘caixa’ do grande auditório de modo a propiciar a este um enquadramento visual da cidade. No segundo interstício – que na verdade não se experimenta como tal – a circulação principal, desde seu arranque até pavimento que dá acesso ao ponto central do auditório, tem pé-direito baixo, porém é bem iluminada por um calculado ingresso de luz exterior.

Mas esses dois ‘intervalos’ espaciais – separados pelo prisma retangular que ocupa toda altura do edifício e que contem o auditório principal, salas de apoio abaixo e restaurante na cobertura – não se conectam apenas ao nível do acesso principal. Os foyers nos extremos do auditório – a sala Suggia – estabelecem outras ligações em níveis mais acima de forma a constituir um “itinerário contínuo”, mas que permite trajetos variados conforme o interesse dos visitantes. A inteligibilidade da experiência desse conjunto de espaços, contudo, não se resume aos aspectos topológicos (e/ou geométricos) aqui enfatizados. A estrutura que se forma na consciência do usuário também é qualificada por “um sistema em que os espaços de permanência (...), caracterizados por revestimentos ‘intensos, vibrantes e diversos’, contrastam com os espaços de circulação marcados pela homogeneidade cinza do concreto e do aço inox”.<sup>143</sup>

Mesmo sendo efetivo, esse sistema espacial ao final transmite certa sensação de arbitrariedade: sobretudo o visitante comum, alheio aos (modernos) imperativos acústicos que governam a forma em ‘caixa de sapato’ da sala Suggia, não tem como conferir sentido à total dissonância entre a grande sala e os dois interstícios espaciais que a ladeiam – o que induz a apreensão do todo como um jogo deliberadamente fragmentado.

De toda maneira, a **estrutura espacial primária** concebida por Koolhaas, ao final, adquire uma inesperada potência. Convince-nos que a Casa da Música de modo algum configura uma “arquitetura invertebrada” – como caracteriza Helio Piñón os edifícios que, no contexto desse trabalho, dissemos que são “pseudolinguagem”. Contradição? Penso que a singularidade dessa obra consiste em estabelecer uma estrutura programaticamente efetiva e ao mesmo tempo *parecer* prescindir da linguagem. Na introdução do livreto

---

<sup>142</sup> Também em certos museus contemporâneos como Sainsbury Wing, a adição da National Gallery, de Venturi.

<sup>143</sup> Gallo de Almeida, p.212.

produzido para o concurso, Koolhaas já perguntava: “como fazer um edifício público sem nostalgia, nem mesmo para arquitetura moderna?”. Na verdade, ele estava decidido ir além, como se desafiasse o argumento, em tom de indagação, de Colin Rowe: “como ser *inteligível sem envolver uma retrospectão?*”<sup>144</sup> Tanto que irá fazer uso do tipo casa-de-espetáculo como indício, onde praticamente todos os elementos de composição, sobretudo os elementos de arquitetura, além de um desenho anticonvencional, parecem representar ambientes não propriamente arquitetônicos – como grutas sci-fi ou interiores imaginários de naves espaciais.<sup>145</sup>

Nessa equação complexa em que apenas a sala Suggia flerta com a convenção, Koolhaas digladia para assegurar a necessária inteligibilidade através de um vocabulário irremediavelmente idiossincrático. O que representa tal gesto senão renovado ânimo dadaísta? – ânimo que nos convida “descobrir as qualidades ocultas” em configurações e materiais vindos de *outros contextos* como contrapartida de uma pretensa “recusa de qualquer experiência formal ou técnica precedente”, ou de decidida “renúncia às técnicas especificamente artísticas” (que pressupõem convenções arquitetônicas institucionalizadas). É como se o arquiteto almejasse uma “forma” com significado estritamente circunstancial (conferido pela sequência espacial de uma casa de espetáculo) e ao mesmo tempo, desprovida de uma “figura”.

Se a estrutura inventada pelo arquiteto é suficiente para “vertebrar” o edifício – garantindo o uso conforme e algum decoro, já não o é enquanto *mecânica de significado* (cap. 3, nota 205) – a promover uma “fruição compreensiva”, ou cumplicidade, por parte do usuário. Tentemos fundamentar essa interpretação. Como as estratégias de *caracterização adjetiva* (referentes a atributos e/o ao decoro dos espaços) já não mais se apoiam, e pouco jogam, com formas de *caracterização substantiva*<sup>146</sup> – esta última acaba por submeter-se a presença dos materiais, talvez para encobrir o recurso... da “retrospecção”! Nesta linha, esclarece Moneo:

Na Casa da Música, a utilização dos materiais cobra muito peso. São eles que resolvem um espaço neutro, de certo modo puritano. A presença do *componente puritano holandês* impregna a arquitetura do edifício, porém a condição tátil, sensorial – adicionada de modo figurativo e artificial – o dilui e o mascara.

<sup>144</sup> Colin Rowe. “Introduction” to *Five Architects*. GG, 1982, p.6.

<sup>145</sup> Arthur C. Tavares Fº nota que “a inerências das dimensões funcional e utilitária da arquitetura desfavorece, em grande medida, a intenção de anular alusões ao passado, ainda que metafóricas e não deliberadas.” *Manifestações minimalistas na arte e arquitetura: interfaces e descontinuidades*. Arqtextos, set. 2007, p.6.

<sup>146</sup> **Caracterização substantiva – “seja na acepção abstrata de estilos ou tipos, seja em termos de detalhes, fragmentos ou obras concretas.”** Ver C. E. Comas, *Teoria Acadêmica*, (...) Gávea 11, abril 1994, p.189.

Conceitos como ‘consistência’ ou ‘coerência’, ou a capacidade de manter um registro lógico em termos formais, carecem de importância; o que conta é a condição abstrata do material, que ocupa todo espaço, inclusive os tetos. [Frequentemente,] os materiais utilizados pressupõem uma inversão dos mecanismos de produção da forma.<sup>147</sup>



Sala VIP com visão parcial da sala de concerto

O esforço e engenho de Koolhaas (com a colaboração da designer de superfícies Petra Blaise) para conferir ‘superpoderes’ aos materiais são admiráveis, mas insuficientes. Restritos basicamente a táticas metonímicas sem o apoio de um “registro lógico em termos formais”, não alcançam a dimensão metafórica, poética, que a Casa reclama. Metáforas, pra valer, são *figuras de linguagem* – esta entendida como “código formado pela articulação de signos”. Mas como compartilhar tal código “sem retrospectão”? Sem, ao menos, o concurso de uma caracterização adjetiva logicamente situada, com relações apreensíveis ao senso comum? Um *tour de force* neste timbre não está fadado a descambar numa torre de marfim?

Colin Rowe, já em 1972 fazia a pergunta-chave para o Rem Koolhaas da Casa da Música: "uma arquitetura que professa um objetivo de

---

<sup>147</sup> Moneo. “Substancialmente, são dois. Por um lado, o vidro que, ao não poder resistir às grandes superfícies, acaba dobrando-se, introduzindo toda uma distorção interessante com os reflexos. Por outro lado, o azulejo, que Koolhaas descobriu no Porto, mas que, diferente do uso que lhe dão os portugueses - que o manejam como superfícies autônomas -, ele estende indiscriminadamente, invadindo inclusive os tetos.” p.56-57.

experimentação contínua, poderá tornar-se sempre congruente com o ideal de uma arquitetura que tenciona ser popular, inteligível, e profunda?<sup>148</sup>

Lévi-Strauss entenderia que a Casa sem dúvida constitui “um sistema de signos, mas ‘fora da linguagem’, pois é a criação de um indivíduo, o qual, aliás, está propenso a mudá-lo frequentemente”.<sup>149</sup> O resultado, nesta condição, é que a obra acaba por reduzir-se à vivência individual do espectador. Há algo de trágico nisso quando temos em conta que “na Casa da Música aparecem signos inequívocos daquilo que também ocorria nas arquiteturas que mais valorizamos no passado: o desejo de alcançar a condição das obras de arte”.<sup>150</sup> Koolhaas, portanto parece desconsiderar que **a força poética de um edifício reside primordialmente nas conotações que atuam em nós, vindas diretamente da arquitetura – por conseguinte, de um domínio supra-individual e institucionalizado.**<sup>151</sup> “Fazer um edifício público sem nostalgia, nem mesmo para arquitetura moderna” não implica aparentar abolir (até porque impossível) toda e qualquer *combinação de elementos arquitetônicos convencionais* – que poderiam mesmo estar incompletos ou associados de modo não convencional... Lembro que ao final do item anterior já se afrontava a questão através de um preciso *insight* de Moneo, quando este reporta que “as escolhas do arquiteto devem ser inspiradas, mas não ditadas (...) pela ideologia do arquiteto, o qual – e eu quero enfatizar este ponto – age com certo grau de liberdade quando lida com os materiais oferecidos pela herança recebida do conhecimento arquitetônico”. Outra Modernidad critica a ausência deste grau de liberdade no processo de projeto da Casa, ainda que de forma velada – isto provavelmente, por reconhecer o teor dos valores arquitetônicos alternativos que o edifício propõe:

A Casa da Música seduz, sem dúvida, por ser uma clara amostra do que a novidade, a mudança, o inesperado, nos oferece. (...) É certo que a obsessão pelo encontro de figuras sintéticas suscetíveis de transformarem-se em arquitetura – (...) oferecendo-se como alternativa à arquitetura ‘dissolvida’ no ambiente, sem forma – faz ato de presença no Porto de modo contundente e definitivo. O que surpreende e impressiona na casa da Música é sua condição heroica. O que é o

---

<sup>148</sup> Colin Rowe. “Introduction” to *Five Architects*, 1982, p.7. Rowe não prescinde da pretensão da arte moderna de que sua filosofia contasse com uma forte base social – uma das fontes de sua autenticidade.

<sup>149</sup> Claude Lévi-Strauss. *Arte, Linguagem, Etnologia*. p.76. **“Fora da linguagem” enfim, porque “os signos só têm, de um sistema de signos, a função formal: de fato, e sociologicamente falando, pouco servem à comunicação no seio de um grupo.”** p.70.

<sup>150</sup> Moneo. *Otra Modernidad*. p.63.

<sup>151</sup> Tal como interpreta o linguista André Martinet num curto artigo, *Connotations, poésie et culture* (1967); onde reitera que *‘beaucoup de nos connotations nous viennent directement de la littérature’*. J. G. Merquior. ‘Do Signo ao Sintoma’, p.130. In: *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

mesmo que dizer que nos surpreende o esforço que supõe sua construção, a desproporção entre fins e meios.<sup>152</sup>

Atento ao complicado panorama contemporâneo, Moneo parece reconhecer a autenticidade desta “desproporção entre fins e meios”, pois em seguida qualifica o fato que “A Casa da Música mantém a condição objetual da arquitetura antiga sem cair no engano do organicismo, nem comprazer-se em estruturar a forma através do regrado”. Penso, contudo, que ao caracterizar a “condição heroica” da Casa, ele emite certa reserva. Faz-me lembrar (com a ajuda de Robert Venturi) “a visão melancólica de Nathaniel Hawthorne: ‘a hero cannot be a hero unless in a heroic world’”.

A carga iconográfica (exterior, sobretudo) implicada neste gesto “heroico”, naturalmente remete para outra importante questão, posta pelo próprio Koolhaas na introdução do livreto produzido para o concurso: *how to make a public building – or a building public – in the age of the market?* Em outros termos, trata-se de como atualizar a função institucional e pública de um importante edifício cultural, agora afeito à dinâmica imposta pelos cidadãos da metrópole da cultura de massas. A dimensão operativa – também catalisadora de “formas particulares de intercurso social” – dessa renovada função institucional, como sabemos é satisfatoriamente favorecida pela *estrutura* arquitetônica da Casa. Mas a dimensão simbólica, representativa, imbricada nessa mesma estrutura – devido à insuficiência e/ou desarticulação das estratégias de *caracterização substantiva* atuando como substrato de uma *caracterização adjetiva* – roça a arbitrariedade. Não se pretende aqui recalcar, por exemplo, acerca da pertinência de uma composição que produz uma “espacialidade quase inapreensível, grotesca (relacionada à *grotta* ou gruta)”<sup>153</sup> ou que vivenciamos como um “escafandro”, cápsula espacial. Tampouco, dimensionar o quanto a *imagerie* de ficção-científica prepondera em relação às supostas metáforas de cidade que a crítica corrente insiste em revelar;<sup>154</sup> ou ainda, em relação a uma “aventura arquitetônica que é reverberação também de Loos – pela sensualidade das vestimentas e pela complexidade dos níveis”.<sup>155</sup>

Importa mais verificar o quanto a Casa da Música é de fato percebida, ou “recebida” (nos termos da Estética da Recepção) como *objet trouvé* –

---

<sup>152</sup> Rafael Moneo. *Otra Modernidad*. pp.61,62.

<sup>153</sup> Igor Guatelli. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/10.112/3641>, p.4/9.

<sup>154</sup> “Ao redor da sala principal - sala Suggia - a ‘grande praça’, gravitam ruas-corredores e largos-ambientes; uma estrutura organizacional, lembrando um tecido urbano medieval, ressoa estranhamente domiciliar. (...) A Casa se torna uma labiríntica ‘cidadela’ medieval.” *Ibid.*, p.5/9.

<sup>155</sup> Guilherme Essvein de Almeida. *A Casa da Música e a Cidade das Artes: por uma Monumentalidade*. UFRGS/PROPAR, 2018, p.171.

arbitrária em relação ao lugar, em relação ao programa. Pois mera demonstração de uma intencionada inflexão ao lugar e ao programa, não basta para pressupor um juízo estético conforme. Nem mesmo “tendo em [conta] a condição de arbitrariedade própria da disciplina” obriga a eventual percepção da Casa “como formalmente arbitrária *parecer ser antes uma racionalização sobre um preconceito* do que uma avaliação de fato atenta”<sup>156</sup>.

No âmbito deste debate, penso que qualquer “avaliação atenta” deve partir da compreensão precisa da “condição de arbitrariedade própria da disciplina”. Essa condição está fundamentada, segundo Rafael Moneo, na origem do capitel coríntio, retratado por Vitrúvio como fruto do acaso. “Pecado original” que não impediu a ordem coríntia de vir a se tornar um cânone, devido ao costume e à teoria. Em síntese, arquitetura passaria a ser “mais assunção de uma forma conhecida do que o resultado de um processo em que tão só a lógica construtiva prevalece”.<sup>157</sup> Na esteira de Moneo, Guilherme Almeida renova a “legitimidade da ‘arquitetura’ de formas alheias à disciplina”, posto que “esta questão está no cerne da caracterização de edifícios icônicos”.<sup>158</sup> Mas importa ter claro que a invenção do capitel coríntio - da ordem coríntia, enfim -, adquiriu sentido na medida em que é novo elemento acrescentado a uma série preexistente, nova palavra no âmbito de um vocabulário e de uma sintaxe já compartilhados.

Essa constatação permite inferir que a arbitrariedade (inerente à gênese) de um elemento arquitetônico dá lugar à ‘arquitetura’ como *fato social* se tal elemento se inscreve num contexto de relações potencialmente significativas. Noutros termos: os elementos de arquitetura, invariavelmente resultado da transformação do arbitrário em familiar - como insistia Perrault -, são ‘nutridos’ nesse processo por um código, explícito ou subentendido, presente no imaginário social. Consequentemente, apenas asseverar que “a arquitetura seria de algum modo ‘indiferente ante a forma’, ou, que toda forma ‘pode ser arquitetada’”<sup>159</sup>, pouco diz a respeito da desejável relevância cultural de uma “arquitetura de formas alheias à disciplina”. **“A promoção de um objeto ao status de signo” não será bem sucedida se**

---

<sup>156</sup> “Condição própria da disciplina” – que baliza a tese de Guilherme de Almeida. Ibid. p.289.

<sup>157</sup> Rafael Moneo. *Sobre El Concepto de Arbitrariedad en Arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005. p.16.

<sup>158</sup> Guilherme de Almeida. p.285.

<sup>159</sup> Ibid. p.286.

estiver “fora de toda regra semântica”<sup>160</sup> Isaiah Berlin confere outra dimensão ao tema quando examina a *historicidade da linguagem* – frente à ameaça (eventual) dos nossos impulsos lógicos e... iconoclastas. Impulsos que

esvaziam os símbolos utilizados de toda aquela riqueza de significado acumulada em um processo contínuo de lenta precipitação, pelo qual a simples passagem do tempo enriquece uma antiga linguagem, dotando-a de todas as belas e misteriosas propriedades de uma instituição antiga e duradoura. Analisar com precisão as associações e conotações das palavras que usamos não é possível, descartá-las, é uma loucura suicida.<sup>161</sup>

O próprio entendimento de uma vocação da Casa da Música enquanto monumento passa por essa perspectiva de historicidade. Por princípio, o monumento condensa um acontecimento, uma superação, ideias ou valores *significativos para uma comunidade*, os quais pretende que sejam lembrados ou inspirem gerações futuras. A Casa da Música, monumento “sem nostalgia”, é propícia - por tudo que envolve - a jogar com uma noção de tempo que só pode ser a de um tempo “tríbio”, tal como pensada por Gilberto Freyre no seu *Além do Apenas Moderno*:

"repelindo a conjectura de que o tempo seja uma linha gerada por um ponto que corresse em direção uniforme, do passado ao futuro, [tal noção] concebe o tempo, bergsonianamente, como duração. (...) Pois o presente de que o homem esteja consciente pode alcançar todo o seu passado, pessoal ou histórico, e lançar-se sobre o desconhecido com energia criadora, é um presente sempre em expansão, para trás e para diante. Tanto evoca como profetiza."<sup>162</sup>

Nesse raciocínio ampliado certamente a evocação do passado não implica ‘nostalgia’. Mas Koolhaas parece não reconhecê-lo, pois não “age com certo grau de liberdade quando lida com os materiais oferecidos pela herança recebida do conhecimento arquitetônico” (Moneo). As razões talvez se expliquem no seu empenho em explorar as possibilidades formais de uma subversão ‘dadaísta’ do legado moderno. Esta abdicação assumida, de um “certo grau de liberdade quando lida com (...)”, é corroborada na reiteração que faz Guilherme de Almeida do protagonismo que exerce no Porto o binário presente/futuro. Trechos como: “um edifício que pretende simbolizar

---

<sup>160</sup> Claude Lévi-Strauss. “Penso que encontraríamos as condições da experiência estética, me parece que o que chamamos de emoção estética liga-se, enfim, à maneira pela qual reagimos, quando um objeto não-significativo encontra-se promovido a um papel de significação (...).” *Arte, Linguagem, Etnologia*, pp.112,113.

<sup>161</sup> Isaiah Berlin. *Limites da Utopia: Capítulos da história das ideias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

<sup>162</sup> Gilberto Freyre. *Além do Apenas Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973. p.xxvi



uma cultura europeia e portuguesa no século XXI”; “monumento que celebra uma condição cultural presente”; “monumento do presente para o futuro, (...)”; “a caracterização de um monumento de hoje”; “caracterização de um edifício infletido a um programa e a um contexto em determinado tempo”, não deixam dúvida da índole prospectiva dessa arquitetura.<sup>163</sup>

Almeida ressalva que há “muitos olhos no passado para quem ‘quer’ ver”. Isso é certo, como também é certo que a palidez desta evocação compromete – tal como insinuara Colin Rowe – **o papel relevante que a “retrospecção” joga na caracterização de um edifício.**

“Para quem quer ver”, de fato, há uma “rememoração de elementos (fragmentados, distorcidos)”, de “esquemas de composição”; “a celebração de atributos típicos”; a atuação de “referências” – tudo, segundo Guilherme de Almeida – em prol, de uma caracterização de lugar, de programa, ou de uma caracterização de monumento (ainda que peculiar). Mas são efetivas tais estratégias? Até que ponto Koolhaas busca “caracterizar”? Fazemos uma rápida ponderação com apoio de algumas categorias-chave do texto *Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro*, de C. E. Comas. Não há a ocorrência de um “tipo” (contemporâneo), é certo; entretanto, o edifício alberga um “programa de antiga linhagem”. Sim, há “alusões iconográficas”, mas podemos considerá-las “programaticamente consistentes”? – qual a correlação entre um “programa de antiga linhagem” e a *imagem* de um meteorito ou cápsula espacial? De algum modo, intuímos que diversos programas poderiam estar perfeitamente contidos no invólucro da Casa (com ajustes compositivos, claro, mas sem afetar a sua iconografia).

O “denso lastro disciplinar que o edifício carrega”<sup>164</sup> parece não assegurar que decorrentes significações sejam compartilhadas. Quando lembrado por Mark Wigley que o edifício foi percebido como “coisa extraterrestre” pelo público, Koolhaas replicou: “nunca liguei o projeto a algo de extraterrestre ou a um meteorito. Detesto a metáfora”.<sup>165</sup> É provável que deteste porque não só o público faça essa leitura, mas parte considerável da crítica também. Esse e outros ‘ruídos’ são mero sintoma de uma obra que tende a ficar circunscrita à vivência individual do espectador...; nos termos de Lévi-Strauss, sem dúvida constitui “um sistema de signos, mas ‘fora da linguagem’ (pois é a criação de um indivíduo)”. Mas admito, essa interpretação é mais condizente ao exterior da Casa; seu interior – já se disse –, sujeito a maiores condicionantes,

---

<sup>163</sup> Guilherme de Almeida. pp.163,164,166,169,171.

<sup>164</sup> Ibid. p.171.

<sup>165</sup> Apud. Guilherme de Almeida. p.282.

proporciona uma experiência espacial algo retórica, mas instigante, uso conforme e razoável decoro.

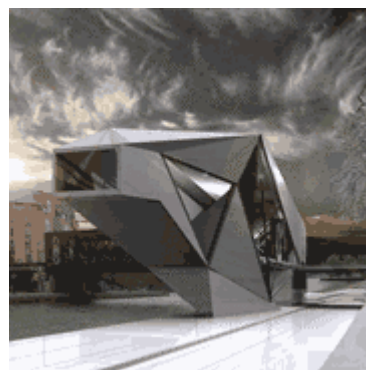
Poucas páginas atrás, antes de examinarmos “a condição de arbitrariedade própria da disciplina” e como contraponto a historicidade intrínseca da linguagem, o papel que joga na caracterização, dizíamos que também importava verificar o quanto a Casa da Música é de fato percebida, ou ‘recebida’ (nos termos da Estética da Recepção) como *objet trouvé* – arbitrária em relação ao lugar, em relação ao programa.

Afora as interpretações particulares, não raro discrepantes, empreendidas pela crítica ou pela pesquisa acadêmica, outro sintoma bastante revelador do predomínio de uma recepção como “edifício arbitrário”, é a quantidade impressionante de derivações da Casa da Música que pipocaram logo após sua construção, em situações de projeto completamente distintas. Enquanto a iconografia personalíssima do Museu Guggenheim de Bilbao se impunha como um ‘cartão de visita’ do seu autor, a Casa da Música – pela potência de sua abstrata geometria ou pela condição de container *sui-generis* – parecia sugerir um novo tipo, uma nova abordagem. Ou, apenas um novo modelo? Pois “na era do mercado” (o mote de Koolhaas), é o *vanguardismo* da Casa que conta: a qualidade de objeto *prêt-à-porter* se impondo inapelavelmente sobre as qualidades sutis da ‘alta-costura’. Na era do mercado, como ensina Robert Venturi, **“um vocabulário singular, alta cultura, de que se espera o ‘filtro’ do entorno urbano, tende a degenerar durante o processo em travestis adocicados ou extravagantes, ou em versões ocas da última vanguarda”**.<sup>166</sup>

Como vimos no item anterior, por ocasião do encontro “Urgency”, no Canadian Centre for Architecture, em 2007, Rem Koolhaas parecia já ter claro os riscos envolvidos no fenômeno do ícone. Todavia, não resta dúvida de que a Casa da Música representa um ponto de inflexão na arquitetura contemporânea. Rafael Moneo, em *Otra Modernidad*, deixou transparecer que o tema da Casa é, no fundo, a arquitetura. Ter ampliado nossa compreensão do seu propósito nas novas circunstâncias, é mais que suficiente para tornar o projeto na rotunda do Porto um valioso documento de nosso tempo. Se nos cabe entender a argúcia, o alcance do seu ânimo *dadaísta*, há também que tentar avaliar os limites deste mesmo ânimo.

---

<sup>166</sup> Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or *Plus ça Change...* plus a Plea for Pattern all over Architecture. In: *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*. NY: Harper & Row, 1984, p.108.



Edifícios e projetos com programas diversos, realizados após o concurso de 1999



Edifícios e projetos com programas diversos, após 1999

## 2. O FOCO NA LINGUAGEM: ARQUITETURA COMO “ESTRUTURA”?

Antes de examinar as modalidades que acarretam uma “ênfase na estrutura”, convém rapidamente situá-las no âmbito daqueles *dois programas* principais na estética contemporânea, mencionados na introdução do trabalho. José Guilherme Merquior, reportando-se ao estudo de Christopher Butler sobre a desconstrução, publicado em 1984, diz que este via na arte a partir dos 80 uma dialética entre a superorganização e a desordem deliberada. Merquior, contudo, preferia enxergar a existência de uma oposição e não de uma dialética, propriamente: “a oposição de relevância seria entre a busca modernista de uma *forma nova* e a ânsia pós-moderna pela *antiforma*<sup>167</sup>”. Em síntese, a estética contemporânea permitiria duas autodefinições, uma “estruturalista” e outra “dadaísta” – um esquema deduzido de manifestações artísticas que, como assinala o autor, são significativas devido às ênfases que conferem a cada uma daquelas características. O termo “estruturalista”, portanto tem aqui um significado restrito, já que associado ao outro extremo daquele movimento em dois sentidos, de toda arte: realismo e abstração, objeto e linguagem. Enquanto *forma nova* (associada à ideia de superorganização), geralmente mostra-se propenso à *forma absoluta* – como nomina Hans Sedlmayr em *A Revolução da Arte Moderna*.

Sabemos que a oposição *forma nova* / *antiforma* tem sua origem no próprio cerne do modernismo (como esboçado na Introdução), naquilo que Sedlmayr destaca como sendo os “supremos ‘interesses’ da arte moderna”. Tanto que na contextualização histórica dos movimentos concretos, Giulio Argan nota que os de caráter construtivista – Cubismo, *Der blaue Reiter*, Suprematismo e Construtivismo russos e *De Stijl*, com evolução paralela a do funcionalismo ou racionalismo arquitetônico e do desenho industrial –, buscavam uma relação positiva com o “sistema cultural do momento”. Já a *Metafísica*, o *Dadaísmo* e o *Surrealismo*, se propunham como movimentos irreduzíveis ao sistema cultural<sup>168</sup>. Hoje, resquícios dessa dualidade ainda persistem, mas através de temáticas muito distintas; se algumas produções carregam certa tensão respeito à cultura vigente, será em uma chave não-utópica.

---

<sup>167</sup> J. G. Merquior. Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna. In: Crítica 1964-1989. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.396.

<sup>168</sup> Conforme o autor, por exemplo, “os dadaístas não hesitam em servir-se dos materiais e as técnicas da produção industriais evitando, de todas as formas, servir-se delas segundo modos habituais e, digamos, prescritos. Esta intervenção desmistificadora ataca os valores indiscutíveis, canônicos, aceitados de geração em geração.”. Giulio Argan. *El Arte Moderno*, p.434.

Quanto à expressão *estruturalismo* – referida a um daqueles dois programas citados – também compõe um campo restrito devido à proximidade mesma das “próprias fronteiras do estético” (tal como o *dadaísmo*). Descartado seu entendimento como método linguístico estrutural, está aqui associado a “movimentos de caráter construtivista” em que pautas de **ordem** e **abstração** constituem objetivo último: a linguagem, em diferentes modalidades, torna-se, invariavelmente, a expressão de um anseio por explorar os limites do código. Enquanto uma *forma nova* ‘dialética’ é o foco do terceiro capítulo (MODERNISMO COMO TENSIONAMENTO ENTRE DOIS PÓLOS), neste que inicia se procura examinar a produção mais radical, ou rigorosa, do racionalismo modernista e contemporâneo. Nela, a *ênfase na estrutura* equivale considerar “obras tornadas integralmente uma linguagem” (Lévi-Strauss) – quer seja linguagem redutiva ou profusa; quer seja obra abstrata ou figurativa.

## 2.1 RACIONALISMOS COMO FINALIDADE INTERNA: ORDENAÇÃO & ABSTRAÇÃO RADICAL

### PREÂMBULO: RACIONALISMOS & VANGUARDAS HISTÓRICAS

No pensamento arquitetônico o termo racionalismo, bastante recorrente, designa uma noção que abarca a ideia de estrutura. Sendo assim, **estrutura**, “no seu sentido *arquitetônico*, denota um arranjo de partes, de modo que estas formem um todo único”<sup>169</sup> – ‘arranjo’ concebido como uma maneira inteligível pela qual as partes se relacionam; **racionalismo**, por sua vez, implica a “intervenção da regra estabelecida por intermédio da razão” como meio de conferir sentido lógico a uma dada “praxe/techné.”<sup>170</sup>

No vasto âmbito do racionalismo modernista, Giulio Argan distingue “diversos enfoques problemáticos e distintas tendências” que dependem, segundo o historiador, das diferentes situações objetivas, sociais e culturais. Todos, em princípio, tendo em conta a “rigorosa racionalidade das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) de exigências objetivas (causas)”. Admitindo-se alguma simplificação, são eles:

- 1) um racionalismo formal, que tem seu centro na França e é encabeçado por Le Corbusier;
- 2) um racionalismo metodológico-didático, que tem seu centro na

---

<sup>169</sup> J. G. Merquior. *De Praga a Paris: Uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p.19.

<sup>170</sup> Alan Colquhoun. *Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture*. In: *Modernity and the Classical Tradition*. Cambridge, 1989, p.58. Moneo, a propósito, observa que “há muitas vias de acesso à razão na arquitetura: programa, conforto, higiene...”; na arquitetura moderna, “talvez uma das que com mais força se percebia era o valor da construção, o valor da estrutura”. *Otra Modernidad*

Alemanha, na *Bauhaus* e que encabeça W. Gropius; 3) um racionalismo ideológico, o do Construtivismo soviético; 4) um racionalismo formalista, o do Neoplasticismo holandês; 5) um racionalismo empírico dos países escandinavos, que tem seu máximo expoente em A. Aalto; 6) um racionalismo orgânico americano, com a personalidade de F. L. Wright.<sup>171</sup>

Em interpretação que vai além das características formais específicas destes diversos *racionalismos*, é possível deduzir algumas prevalências quanto à natureza da sua organização geométrica. No texto “Caixa e Neutralidade Simbólica”<sup>172</sup> Alfonso Corona Martínez lembra que, na esteira do Neoclassicismo – e o surgimento de novas funções –, uma “tendência a dividir o programa em seus componentes origina a composição que chamamos ‘*Beaux-Arts* modernizada’”. Mas adverte que durante o largo período em que se apela à composição elementar, “subsiste uma nostalgia permanente pelo edifício clássico”. E que irá se expressar “nas *Quatre Compositions* de Le Corbusier, a qual nos apresenta o prisma simples como o preferível: é *satisfaisant à l’esprit*”.

Este sentimento é confirmado anos mais tarde, e uma solução provida: o prisma acristalado universal que executa Mies na segunda metade do século XX. Para Corona Martínez é evidente – as *Quatre Compositions* e Mies “rechaçam o edifício sem Unidade, produto da soma funcional das partes”. Descrita a problemática, seu texto culmina com a reflexão que traz de Bill Hillier (1985):

É possível discernir uma profunda relação entre as duas noções dominantes do Modernismo em arquitetura: que a *forma em si mesma é geométrica em um sentido puro*; e que a forma surge da função. (...) A noção de função naturaliza a gênese da forma, a da geometria naturaliza a essência da forma mesma. (...) [ambas] se unificam na determinação de romper os laços com a sintaxe social constitutiva da forma arquitetônica. Vem daí o projeto fundamental (que creio inviável) do modernismo de tratar de estabelecer relações determinantes entre a geometria e a função como meio para criar uma arquitetura racional.<sup>173</sup> [italico nosso]

---

<sup>171</sup> Giulio Carlo Argan. *El Arte Moderno*. p.325. Para Argan, “Mies van der Rohe é outro grande protagonista do racionalismo na Alemanha. (...) Ao contrário de Gropius, não se absorveu em problemas sociais, nem teve interesses urbanísticos diretos. (...) O racionalismo é também para ele uma utopia lógica, uma utopia-hipótese que a técnica do amanhã se encarregará de realizar, sem dúvida alguma. (...) A obra de arte – em seu racionalismo idealista – é um absoluto, não pode ser relativa a nada”. pp.338-339.

<sup>172</sup> Alfonso Corona Martínez. *Caja y neutralidad simbólica*. Buenos Aires: Summa+ 61, pp.92-93.

<sup>173</sup> Ibid. Bill Hillier: *Quite Unlike the Pleasures of Scratching*, revista 9H, n7, Londres, 1985.

Importante circunstanciar que a aplicação de regras gerais “estabelecidas por intermédio da razão”<sup>174</sup>, em última instância, é o que confere um sentido de ordem (manifesto ou latente) às arquiteturas ‘racionalis’. Ordem que as vanguardas quererão inédita, porque indissociável de uma abstração radical. Como ilustra Rafael Moneo,

A arquitetura do princípio do século 20 desprezou as ordens [clássicas], que considerava o último vestígio de uma arquitetura arbitrária e oposta à razão. Os arquitetos das vanguardas se centraram assim na busca e invenção de novas linguagens. O movimento De Stijl sonhava com um mundo abstrato, e no qual a materialidade seria irrelevante, decompondo o espaço cartesiano em uma série de elementos, com os quais a arquitetura propõe, precisamente, uma sintaxe capaz de aglutiná-lo totalmente. O mesmo poderia dizer-se de Le Corbusier [da década de 20] ou, colocando um exemplo tardo-moderno, de Richard Meier.<sup>175</sup>

Neste contexto, tanto o prisma acristalado universal de Mies como a sintaxe proposta pelo movimento De Stijl constituem ápices dessa ‘concentração’ na linguagem que vimos tratando. Mais adiante, no terceiro capítulo, como insinuado ao início, a linguagem será abordada enquanto fruto de *um diálogo com as formas da contingência*, propriedade dos racionalismos ‘maneiristas’ – onde *ordem* e *abstração* comparecem como princípio *realista*, e não como finalidade última.

#### FORMA ABSOLUTA COMO LINGUAGEM ABSOLUTA (ORDEM+REDUÇÃO)

Na arquitetura moderna a dimensão *ordem* está frequentemente associada à dimensão *abstração*. Na Introdução defendeu-se a necessidade de um “duplo reconhecimento da abertura da arte sobre o real e da especificidade e autonomia da função estética” (trazido pela estética estrutural) – o que contribui para questionar a introspecção de um **racionalismo que flerta com a “forma absoluta”**. Com o objetivo de persuadir o leitor a respeito dos limites deste racionalismo pensado como “finalidade interna”, impõe-se considerar ainda, a perspectiva histórico-filosófica acerca das motivações que moldam a arte moderna – aqui oferecida pelo crítico literário e ensaísta Tzvetan Todorov:

---

<sup>174</sup> Alan Colquhoun. Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture. In: *Modernity and the Classical Tradition*. Cambridge, 1989, p.58.

<sup>175</sup> Rafael Moneo. Otra Modernidad. In: *Arquitectura y Ciudad: la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Juan Miguel Hernández León et al. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, p.46.



Os dois movimentos que transformam no século XVIII a concepção da arte, isto é, *a assimilação do criador a um deus fabricante de microcosmo\_e a assimilação da obra a um objeto de contemplação*, ilustram a progressiva secularização do mundo na Europa ao mesmo tempo em que contribuem para uma nova sacralização da arte. Nesse momento da história, arte encarna tanto a liberdade do criador quanto a sua soberania, sua auto-suficiência e sua transcendência com relação ao mundo. Cada um dos movimentos consolida o outro: a beleza se define como aquilo que, no plano funcional, não tem fim prático, e também como o que, *no plano estrutural, é organizado com o rigor de um cosmo*. **A ausência de finalidade externa é, de algum modo, compensada pela densidade das finalidades internas, ou seja, pelas relações entre as partes e os elementos da obra. Graças à arte, o ser humano pode atingir o absoluto.**<sup>176</sup>

Em um desenvolvimento peculiar, o racionalismo também flertou com o sublime, movido pelo que Manfredo Tafuri denominou “mito europeu da razão”. Mito que hoje inspira uma aposta na linguagem abstrata como partícipe da reconquista da ‘obra autônoma’ – na justa medida em que depure o *processo de projeto* de todo vestígio mimético. Penso que a essência desse processo tem como modelo certos edifícios de Mies van der Rohe, e que se resume nestas palavras de Tafuri, quando interpreta o edifício Seagram: “o absolutismo do objeto é total, o máximo de estruturação formal é combinado com a máxima ausência de imagens”<sup>177</sup>. Merquior, referindo-se a Hans Sedlmayr, dizia que “no essencial, a aventura da arte moderna estava contida em dois gestos simbólicos”; um deles, a *forma absoluta* – representada pelo quadrado branco sobre fundo branco de Malevitch – seria o análogo para a interpretação que faz Tafuri do Seagram.

Joseph Rykwert, tendo em conta expressões contemporâneas dessa lógica, irá problematizar a leitura direta do edifício, enquanto “avaliação unívoca, antimetáforica, que o apresenta como algo mudo, significando nada mais do que ele próprio, o modo como é construído e usado”.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Tzvetan Todorov. *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

<sup>177</sup> Segue Tafuri: “Esta *language of absence* é projetada sobre um ‘vazio’ adiante, que replica o primeiro vazio e o faz ressonar (...). Renúncia - a clássica *Entsagung* - é aqui definitiva. Para articular esta renúncia, Mies dá um passo atrás e permanece em silêncio. O vazio como forma simbólica - derradeiro ato do mito europeu da Razão - teria sido reduzido a um fantasma de si próprio. (...) Apesar de tudo, a ausência Miesiana é contradição exclamada.” M. Tafuri e Francesco Dal Co. *Modern Architecture/2*. Londres: Faber and Faber, 1986, p.312.

<sup>178</sup> Joseph Rykwert. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. The MIT Press, 1996, p.391. Como uma espécie de ressalva a essa “avaliação unívoca”, Arthur C. Tavares Fº nota que “a inerências das dimensões funcional e utilitária da arquitetura desfavorece, em grande medida, a intenção de anular alusões ao passado, ainda que metafóricas e não deliberadas.” *Manifestações minimalistas na arte e arquitetura: interfaces e descontinuidades*. Arqutextos, set. 2007, p.6.



Edifício Seagram, Manhattan 1954-58, Mies van der Rohe



Proposta para remodelação da Alexanderplatz, Berlin 1928, Mies van der Rohe

Sabemos que essa índole anti-mimética está enraizada na ideia moderna de que a obra de arte não é mero veículo de conteúdos extra-estéticos e de que seu valor reside no próprio modo de ser; e reconhecemos que essa pretensão está em perfeita conformidade com a noção de autonomia – um dos pilares do moderno humanismo. Entretanto, estamos também atentos à permanente atração pelos *reducionismos* (na ciência, na arte, na moralidade) que acompanha a modernidade, podendo assim questionar toda situação em que a desejável autonomia desembarca numa ‘autarquia’ – particularmente, questionar o que Rykwert chama de obra “anti-metafórica”. Para ele, “a ameaça escondida no discurso de uma arquitetura muda é a barbárie final que os edifícios dos incorporadores podem representar”.<sup>179</sup>

A propósito de Mies, mesmo que a “máxima ausência de imagens” aconteça apenas em um ou outro edifício – como parece indicar Tafuri –, é inegável que o risco de reducionismo está sempre latente em sua obra americana. Vincent Scully é muito esclarecedor respeito ao significado desse ‘limite’, que o arquiteto alemão tangencia:

Os edifícios de Mies chegaram mais próximo do que os de qualquer outro arquiteto do Estilo Internacional no sentido de criar uma linguagem arquitetônica coerente. Suas partes foram articuladas como partes de um discurso, partes fixas de um discurso, de modo que ‘falassem’ sempre o mesmo e compreensível idioma. O problema maior era que a linguagem destes edifícios era **reduativa** quando comparada, por exemplo, com a do próprio classicismo; ela tinha muito menos ‘palavras’ e sistemas de construção. Isto era inevitável, na medida em que fosse a criação de um único homem. Mesmo assim, era um dialeto digno, e chegou muito mais perto do que as asserções mais idiossincráticas de Le Corbusier no sentido de fundar um conjunto de tipos arquitetônicos mais ou menos permanentes. Nesse aspecto era, certamente, uma arquitetura urbana, e conforme alguns expedientes, tradicionalmente clássica; mas mesmo aqui ela foi **reduativa**. Apesar de que o instinto de Mies para as relações urbanas tradicionais era mais seguro do que o de outros arquitetos do Estilo Internacional, ele falhou, como eles, na valorização da rua e sua vida. (...) Seus edifícios (...) tendem a destruir o tecido urbano, apesar de que raramente, no grau alcançado pela maioria de outras estruturas tardias do Estilo Internacional.<sup>180</sup> [grifo nosso]

---

<sup>179</sup> Ibid., p.391.

<sup>180</sup> Vincent Scully. *American Architecture and Urbanism*. Nova Iorque: Henry Holt, 1988, p.296. A propósito de Mies, Robert Venturi, faz uma ressalva em *Complexidade e Contradição*: “os pavilhões perfeitos de Mies tem tido implicações valiosas para a arquitetura, porém sua seletividade de conteúdo e linguagem representa tanto sua limitação como sua força.” p.25.

Manfredo Tafuri chama atenção para outro desdobramento desta ‘redução’: “o que é trágico no Edifício Seagram é repetido como uma norma em outros edifícios – na forma de farsa. A parede cortina compacta imaginada por Mies igualmente provou-se **uma fórmula fácil para a reprodução no atacado**. Seria errôneo considerar isto como sendo contrário às intenções de Mies. Mas seria também errôneo reduzir suas intenções a exatamente isto”.<sup>181</sup>

Como já vimos através da explanação de Tafuri, a concepção do edifício Seagram aponta para esse absoluto tão bem historicizado por Todorov. Relacionando as reflexões de Tafuri e Rykwert com a interpretação histórica de Todorov, pode-se de fato perceber como cada um destes objetos racionalistas, “no plano estrutural, é organizado com o rigor de um cosmo”. E assim especular o quanto sua “transcendência com relação ao mundo” (ou auto-suficiência) restringe sua condição de estabelecerem *vínculos significativos* com a complexa realidade em que estão inseridos.

Essa espécie de impasse faz-nos perguntar acerca das motivações da atitude descrita por Todorov. Penso que a tese de Walter Benjamin sobre o “declínio da aura”<sup>182</sup> permite compreender essa “nova sacralização da arte” no contexto de uma “progressiva secularização do mundo” (Todorov) – desvelar, enfim a encruzilhada que se colocou diante do artista a partir da industrialização. Dessa forma, “intuindo o advento de condições cada vez mais desestimulantes à vivência artística de cunho tradicional, muitos artistas cantaram em sua obra, desde meados do século XIX, o fenômeno do “declínio da aura.”<sup>183</sup>

A experiência do declínio da aura indicou ao artista moderno a possibilidade de criar objetos de arte cuja percepção e cujo consumo prescindem daquela solene distância – física e cultural – característica do sentimento estético regido pela aura. (...) Naqueles artistas capazes de superar a simples nostalgia da aura e do qualitativo, não apenas no plano dos temas, mas, sobretudo, no do estilo, a nova arte conseguiu inculcar a ideia de revigorar a função artística, dotando-a do poder de recapturar o sentido qualitativo da vida sem, para isso, restaurar a antiga modalidade de vivência estética.<sup>184</sup>

É plausível considerar que a “transcendência com relação ao mundo” – onde a arte torna-se um meio de o “ser humano poder atingir o absoluto”

---

<sup>181</sup> M. Tafuri e Francesco Dal Co. *Modern Architecture/2*. Londres: Faber and Faber, 1986, p.312.

<sup>182</sup> Seu famoso ensaio, ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’, foi escrito em 1935-1936. Ver também próximo capítulo, p.153, nota 291.

<sup>183</sup> “Baudelaire foi o mais sistemático e avançado entre os que primeiro pressentiram; a ficção impressionista trabalhou incansavelmente o mesmo tema.” J. G. Merquior. *As Ideias e as Formas*. Nova Fronteira, 1981, p.87.

<sup>184</sup> *Ibid.*, pp.88,89.

(Todorov) –, prevaleça em certas vanguardas como se o resultado do processo de abstração, inadvertidamente, representasse “aquela solene distância característica do sentimento estético regido pela aura”. Como um modo de assegurar *valor permanente* em meio à ameaça de “perda do qualitativo, de inautenticidade e de coisificação progressivas, que corrói, na cultura moderna, o próprio núcleo da humanidade”.<sup>185</sup> Há que reconhecer, em várias arquiteturas que abordamos neste capítulo, uma ambivalência respeito à “antiga modalidade de vivência estética” que enfraquece – já intuímos – a perspectiva de um realismo que caracterizaria a evolução mais profunda da arte contemporânea, que a tese de Benjamin parece corroborar. Essa ambivalência aflora com mais ênfase em obras cujos autores não escondem o seu vínculo com o clássico ou mesmo com o arcaico.

Seguindo com o insight de Tafuri – a “máxima ausência de imagens” –, dentre outros edifícios modernistas que a efetiva, a Casa Eames na Califórnia (1949), de Charles e Ray Eames surpreende por oferecer um raro *mood* realista. Ainda que concebida como protótipo de um novo modelo de edificação industrializada, essa casa foi *construída* e habitada pelos próprios arquitetos. Além de detalhes construtivos convencionais, o mobiliário projetado, tapeçarias, luminárias, etc. acabaram por conferir uma personalidade, um caráter doméstico a esse edifício que, em verdade, na expressão estrita de sua materialidade, consistia um obstáculo à significação.

#### “OBRA TORNADA INTEGRALMENTE UMA LINGUAGEM” (FRAGMENTAÇÃO ORDENADA & ABSTRAÇÃO)

Antes de abordar certas arquiteturas, avancemos no exame da pretensão anti-mimética da arquitetura racionalista, tema naturalmente polêmico. Como feito no capítulo anterior, quando se identificou no dadaísmo o perigo da *pseudolinguagem* –, apontaremos no ‘estruturalismo’, levado ao limite, o perigo de tornar-se *integralmente uma linguagem*. Exatamente por almejar uma abstração radical frente à realidade e de um modo análogo ao da linguagem articulada (com exceção do material que utiliza). Bem verdade, há na raiz disso um temperamento crítico: abstrair-se da realidade significa comprometimento moral com a realidade concreta; talvez seja essa tensão, esse roçar o limite o que confere fascínio à vanguarda racionalista. É o que parece sugerir Colin Rowe, em passagem memorável do seu artigo ‘Después de qué Arquitectura Moderna?’:

---

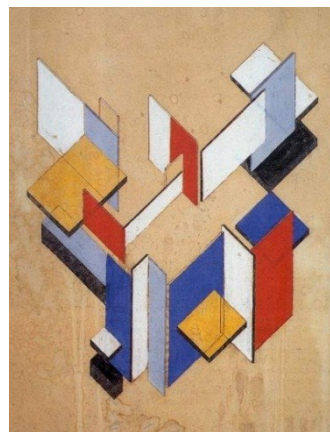
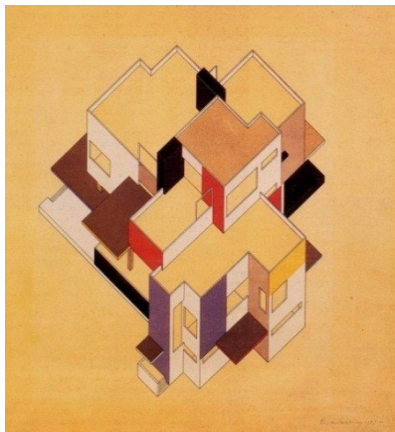
<sup>185</sup> Ibid., p.88.

Todas obras da arquitetura moderna (...) são 'esguias' à empatia. São didáticas. Afirmam implacavelmente seu cerebralismo. *Preferem antes instruir que agradar*. E é deste perfil, em certo modo austero, que mostram donde presumivelmente deriva sua autoridade, sua elegância frequentemente patética e, para melhor ou para pior, seu papel, seu persistente papel de modelos.

(...) a arquitetura moderna, se acreditava, incorporava um impulso vital, interior, um compromisso a desvelar e revelar, sem vernizes nem camuflagens: as realidades, os  *fatos fundamentais, essenciais* - sociológicos e tecnológicos - *do problema a resolver*.<sup>186</sup> [itálico nosso]

Rykwert poderia entrever na descrição acima uma inclinação à "leitura direta do edifício"; Lévi-Strauss consideraria assegurada a significação, mas que talvez "não traga mais consigo a emoção propriamente estética". Neste ponto, já é possível afirmar que o racionalismo com esse caráter estará sempre acompanhado pelo espectro da "*forma absoluta*" – que o quadrado branco sobre o fundo branco de Malevitch tão bem representa –, um racionalismo que episodicamente flerta com "as próprias fronteiras do estético, o limite mesmo entre arte e não-arte". (Merquior).

Pois na arquitetura do movimento De Stijl igualmente está presente uma "densidade das finalidades internas", a perspectiva de "atingir o absoluto" (Todorov) – agora num expressão fragmentada, distinta da pureza dos prismas acristalados de Mies. Vimos ainda assomar-se um anelo de *representação*.<sup>187</sup>, o que explica em parte o uso de um sistema correlato ao da linguagem articulada e, ao mesmo tempo, emblemático.

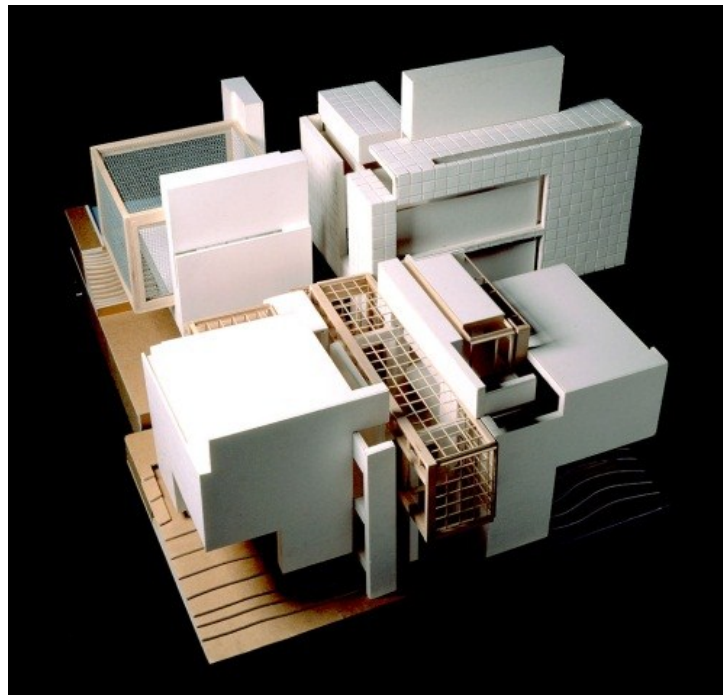


*Diagrama Espacial Para uma Casa, 1924, Theo van Doesburg*

<sup>186</sup> Colin Rowe. *Arquitecturas Bis*, março, 1984, p.8.

<sup>187</sup> "A partir de Schoenmaekers surgiu o termo 'Neoplasticismo e também a restrição da paleta de cores primárias cujo significado cósmico (...). No mesmo texto ele proveu uma justificativa comparável para limitar a expressão Neoplástica aos elementos ortogonais: (...). K. Frampton. *Modern Architecture*. Londres, 1980, p.143.

Ao final dos anos 60 e início dos 70 esse espectro da *forma absoluta* ressurgiu com força na arquitetura do americano Peter Eisenman. Segundo Moneo, "a missão de Eisenman era recuperar os ideais da modernidade na arquitetura. A arquitetura moderna nunca teria sido inteiramente realizada, ela nunca encarnou o verdadeiro espírito da modernidade devido a 'distrações' com questões de estilo e por ter feito do funcionalismo a sua bandeira. Fiel a uma atitude em relação à vida que não hesito em chamar de messiânica, Eisenman embarcou na aventura intelectual de salvar do esquecimento o verdadeiro espírito da modernidade."<sup>188</sup>



House X (projeto), Bloomfield Hills, Michigan 1975, Peter Eisenman

Enfim, a partir de um escrutínio bem demarcado – da experiência histórica aqui selecionada – é perfeitamente razoável especular se a pretensa reconquista de uma autonomia da arquitetura, interessada apenas em “desvelar e revelar os *atos fundamentais, essenciais*” através de um racionalismo estrito (que virá a influenciar as correntes ditas *minimalistas* <sup>189</sup>), não implica abdicar de vínculos mais significativos com a realidade à nossa volta.

<sup>188</sup> Moneo. *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge: The MIT Press, 2004, p.147.

<sup>189</sup> Sobre o minimalismo na arquitetura, Arthur Campos Tavares Filho ressalva: “A auto-referência e a aspiração de intemporalidade, por exemplo, são conceitos que apresentam condições mais propícias de preservar toda sua validade no campo das artes plásticas. No entanto, a inerências das dimensões funcional e utilitária da

## 2.2 CEDENDO À METALINGUAGEM: FIGURAÇÃO 'ABSTRATA' COMO IDEAL... E COMO JARGÃO

Se no item anterior, no âmbito do *programa estruturalista*, abordamos os racionalismos 'iconoclastas' (tendentes à "forma absoluta"), neste que se inicia iremos discutir os racionalismos que cedem passo à metalinguagem. Ordem e abstração estão agora embebidas em linguagens pregressas, resultando códigos claramente consistentes – o que denota seu caráter não-realista, sua "transcendência com relação ao mundo" (pouco se inletem às contingências que permeiam o projeto que lhes deu lugar). Conquanto essas linguagens deixem de ser absolutas (estruturadas "com a máxima ausência de imagens"), ainda expressam, com intensidade, um ideal; ou ao menos, o desejo por explorar os limites de um código.

Para ilustrar essa modalidade de racionalismos, escolheram-se arquiteturas modernistas e pós-modernistas significativas, produzidas entre as décadas de 40 e 80. O foco da escolha deveu-se a interesses variados: ora numa obra icônica inusitada, ora no vocabulário recorrente de um arquiteto de transição, ora nas características formais de um movimento historicista influente ou de um grupo de arquitetos que exploram uma mesma 'escola', ora num edifício de expressão técnica singular, pretensamente paradigmática. Os textos que eventualmente acompanham esses exemplos se estruturam de forma circunstancial, não obedecendo nenhuma sistematização prévia.

### MUSEU GUGGENHEIM, FRANK LLOYD WRIGHT

*Ordem e abstração*, agora 'impuros', fundamentam alguns episódios do "racionalismo orgânico" de Wright, notadamente o Museu Guggenheim de Nova Iorque. Kenneth Frampton, no seu *Modern Architecture*, enfatiza as alusões esotéricas (zigurate invertido, 'onda ininterrupta') presentes neste edifício que, de certa maneira, nos distraem da sua "organização com o rigor de um cosmo"... (Todorov).

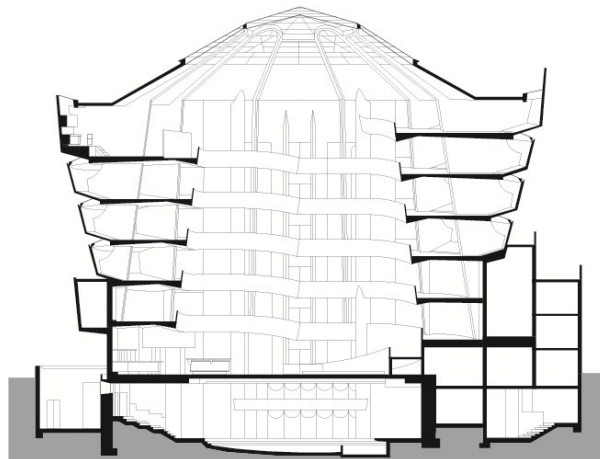
Já Robert Venturi oferece uma interpretação que aponta precisamente nesta direção. Afirma que a obra não resistiu ao teste da passagem do tempo (apesar do talento de Wright) devido à sua "consistência dominante": "dentro

---

arquitetura desfavorece, em grande medida, a intenção de anular alusões ao passado, ainda que metafóricas e não deliberadas." *Manifestações minimalistas na arte e arquitetura: interfaces e discontinuidades*. Arquitectos, set. 2007, p.6



do atual contexto, nós não podemos senão definir seu museu como uma arquitetura que subsume a arte que está em seu interior: a individualidade Emersoniana que domina seus ocupantes para fazer deles irônicos conformistas, a unidade orgânica que promove harmonia através de uma consistência geométrica motivada, que ironicamente é tão dominante e agradável quanto aquela consistência que caracteriza a arquitetura Rococó com sua *rocaille* abarcadora”.<sup>190</sup>



Museu Guggenheim de Nova Iorque 1943, Frank Lloyd Wright

---

<sup>190</sup> Robert Venturi. Words on The Guggenheim Museum in response to a request by Thomas Krens. In: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. The MIT Press, 1996

## LOUIS KAHN

A arquitetura de Kahn representa expressão influente no modernismo tardio, ainda que não tenha constituído um 'tronco estilístico'. Características de suas obras, que não se encaixam facilmente na tradição modernista (com sua ênfase no 'esqueleto'), se conjugam em sínteses arquitetônicas particularmente significativas para a reflexão em curso.

Encontro em Robert Venturi as melhores credenciais para uma interpretação acurada e ao mesmo tempo expedita – providencial à abordagem pretendida. Em texto originado de uma palestra ministrada na abertura da exposição da obra de Louis Kahn no Japão, em 1993, Venturi inicia contextualizando sua relação com o mestre: "Kahn foi e continua sendo um grande arquiteto; ou seja, ele era bom e apropriado. Ele também foi um grande professor; falo e penso aqui como um verdadeiro aluno de Kahn (portanto, não como um seguidor, mas como alguém que evoluiu a partir dele e de seu trabalho) - liberto por ele em vez de convertido por ele":

O vocabulário arquitetônico de Kahn era UNIVERSAL; evoluiu e se desenvolveu ao longo do tempo, mas em qualquer período era essencialmente *consistente* – o mesmo, simultaneamente, por exemplo, para uma biblioteca de uma escola interna no nordeste dos Estados Unidos, como a Phillips Exeter Academy, e para um prédio do parlamento nacional em Bangladesh. Seu vocabulário era rico, mas não eclético – e essencialmente, não amoldável a uma função específica ou a um contexto (entendido) como *ethos* do lugar.

Deste modo, a arquitetura de Kahn era bastante representativa de sua época e dentro da tradição arquitetônica Moderna: um dentre seus ideais, era um sistema universal aplicável em um mundo unificado cuja base seria uma ordem derivada de formas técnicas industriais – algo muito diferente da visão multicultural que temos hoje, (...).

O vocabulário arquitetônico de Kahn era, em essência, um que promovia a FORMA – essencialmente geométrica, escultural, abstrata – um vocabulário, portanto, que não incorporava símbolos e, assim, se ajustava novamente à tradição modernista. (...) A arquitetura deveria ser essencialmente um veículo para promover a inovação e atingir o ideal. E, novamente, essa abordagem era própria da sua época, quando ser original era equivalente a ser criativo.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> "Do you remember Le Corbusier's definition of architecture as 'the play, magnificent and just, of pure forms in light'? But Kahn's approach at the same time was not classic Modern because of the quality of MASS characteristics of his form and its deviation from a Modernist emphasis on frame. This approach was more striking in the context of his time, although it paralleled that of the *béton brut* forms of late Le Corbusier." O Centro de Arte e Estudos Britânicos de Yale, contudo, constitui uma exceção devido ao uso manifesto de uma "retícula estrutural tridimensional homogênea" (Mahtuz, *Summa* 149). Robert Venturi. Louis Kahn Remembered. In: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. The MIT Press, 1996, pp.87, 88.



Biblioteca Philip Exeter, New Hampshire 1967-72, Louis Kahn



Edifício do Congresso Nacional, Dacca 1962-75, Louis Kahn

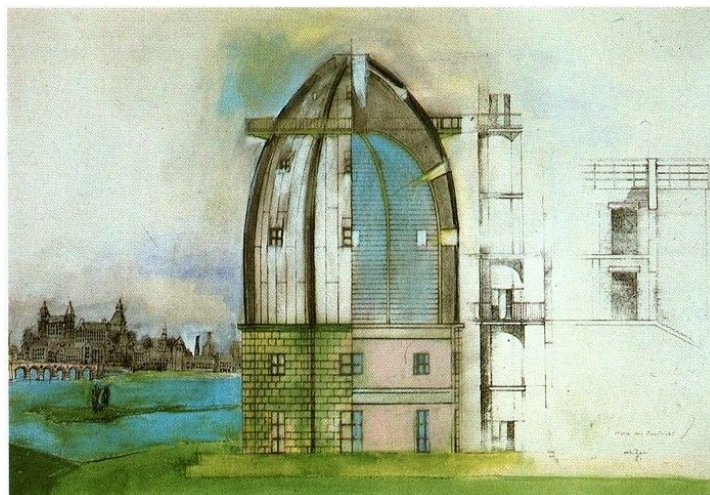
## TENDENZA

Frampton, ao abordar o movimento Neo-Racionalista Italiano no seu *Modern Architecture*, nos lembra que

este retorno à 'razão' tem significado, ao menos em parte, um retorno às preocupações do movimento Racionalista Italiano do pré-guerra. (...) Rossi e Grassi afirmam a *relativa* autonomia da ordem arquitetônica. Consciente da tendência de uma racionalidade interessada apenas em absorver e distorcer cada gesto cultural significativo, Rossi estruturou sua obra sobre elementos arquitetônicos históricos que poderiam evocar e mesmo transcender os paradigmas racionais, ainda que arbitrários, do Iluminismo; a forma pura postulada na segunda metade do século 18 por Ledoux, Boullée e Lequeu.<sup>192</sup>

Já Moneo, no exame dos edifícios ao longo do tempo, chama atenção sobre

as últimas obras de Rossi, que não eram tanto o reflexo da construção, mas um reflexo de imagens. Se no início da sua carreira a construção era uma metáfora que o ajudava a compreender a cidade e arquitetura, nos começo dos anos noventa Rossi nos acostumou a ver o mundo como um jogo de imagens. Sua arquitetura então continha imagens mobilizadas pelo sentimento. (...) O compromisso com o conhecimento que tanto atraiu minha geração, deu lugar a expressão de sentimento que, como Rossi certa vez disse, encontra refúgio nos objetos e resiste ser traduzido em arquitetura.<sup>193</sup>



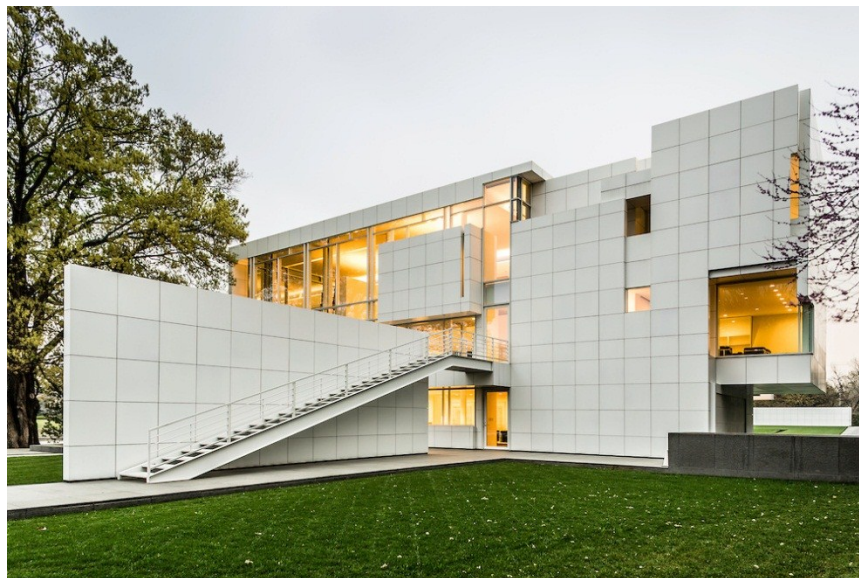
Bonnefanten Museum, Maastrich 1993, Aldo Rossi

<sup>192</sup> "Rossi (...) [entende indispensável] ter que recorrer à chamada arquitetura analógica, cujos referentes e elementos seriam abstraídos da arquitetura vernacular no mais amplo sentido possível." K. Frampton. *Modern Architecture*. Londres, 1980, p.290.

<sup>193</sup> Moneo. *Theoretical Anxiety and Design Strategies* (...). Cambridge, 2004, p.142.

## FIVE ARCHITECS

Rafael Moneo nos dizia que “os arquitetos das vanguardas se centraram na busca e invenção de novas linguagens”; e assinalava que “o mesmo poderia dizer-se, colocando um exemplo tardo-moderno, de Richard Meier.”<sup>194</sup> Se o movimento De Stijl havia explorado uma linguagem como um análogo da linguagem articulada – totalmente abstrata, sem relação sensível com seu “objeto” –, já Meier irá incorporar fragmentos de distintas arquiteturas modernistas (De Stijl, Corbusier, Terragni) em uma síntese profusa e erudita. Esse neomodernismo, ainda que não raro cativa nossa admiração, foi aos poucos se tornando previsível – exatamente por fazer-se “demasiado linguagem”! Moral: “linguagens nascidas com tanta ambição logo se tornam deterioradas e esgotadas pelo uso instrumentalizado que das mesmas se faz”...<sup>195</sup>

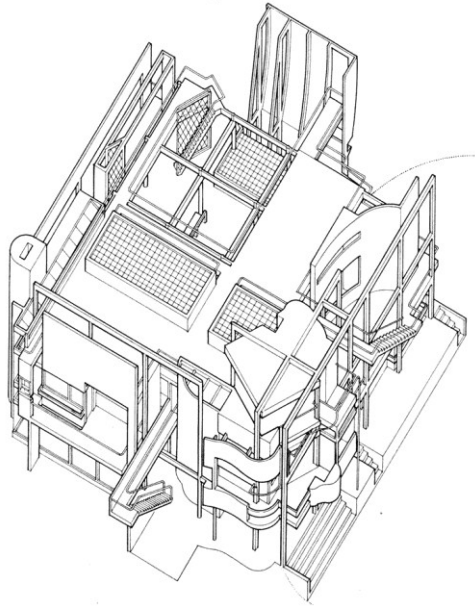


Casa Rachofsky, Dallas 1996, Richard Meier

E há também o risco desse jogo (de linguagem) descambar para a retórica: obras onde além de uma gramática pródiga, ocorrem vários “desvios” excepcionais que acabam por contaminar todo o sistema; redundando numa espécie maneirismo exagerado, em que a dedução/intuição da “regra” é problemática. Exemplo: os caprichosos modos compositivos que caracterizam algumas obras como a Casa Snyderman, de Michael Graves.

<sup>194</sup> Rafael Moneo. *Otra Modernidad*. (...) Círculo de Bellas Artes, 2007, p.46.

<sup>195</sup> Rafael Moneo. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p.53.



Casa Snyderman, Fort Wayne 1972, Michael Graves

## CENTRO POMPIDOU & DEPOIS

No seu último livro, feito em parceria com Denise Scott Brown, Robert Venturi afirma que a arquitetura Moderna 'Clássica' do início e metade do século vinte constitui um precedente válido para o *nosso* tempo. E revela a lição que ela carrega: “estes precedentes arquitetônicos contrastam vividamente com a arquitetura que eu descrevo como sendo relevante para os dias de hoje, MAS eles eram essencialmente válidos para o SEU tempo”. E indaga:

Posso sugerir que uma arquitetura nos aflige – em nossos dias –, uma que é equivalente a do planejamento da cidade que nos afligia sessenta anos atrás – original-heroica, extravagante (tanto esteticamente como em custo-benefício) (...) ? Eu me refiro à maneira superficialmente Complexa e Contraditória que distingue o estilo Neomoderno de hoje – com suas combinações metálicas de treliças Vitorianas, cabos de aço decorativos/sem tensão, e rebites decorativos/obsoletos – esses últimos simbolizando mamilos exóticos, como um equivalente perverso das ornadas molduras clássicas? (...) Será o Neomod do começo do século vinte e um, a nossa Ecole des Beaux Arts – nosso equivalente do estilo revivalista que o Modernismo do século vinte explicitamente reagiu contra? (...) Não deveria o modernismo de nosso tempo incorporar a tecnologia apropriada para corrente Era da Informação, ao invés de uma *rocaille* industrial ornamental derivada da histórica Era Industrial?<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, pp. 16-17.

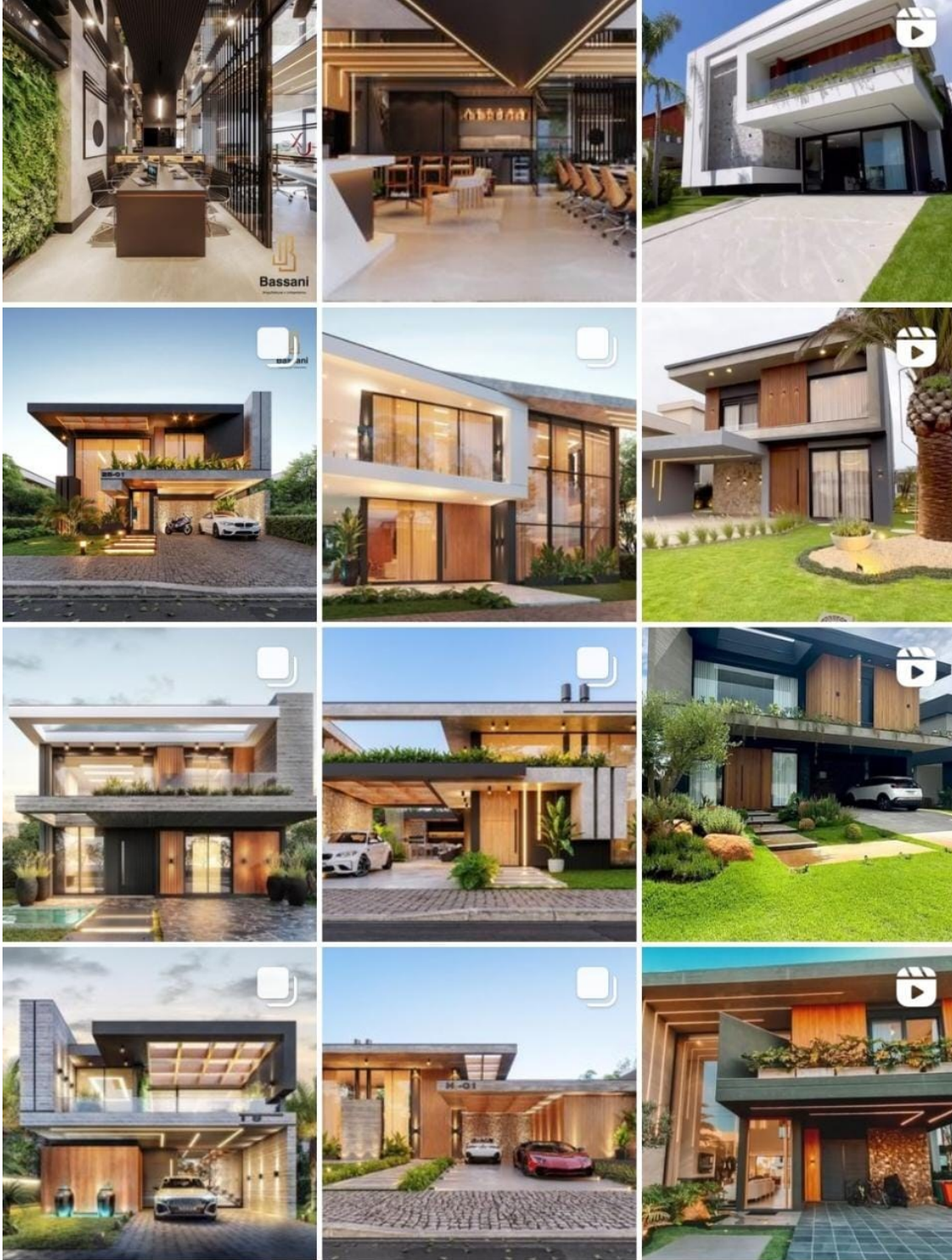


Centro Georges Pompidou, Paris 1971, Renzo Piano e Richard Rogers



Banco de Hong Kong, 1986, Norman Foster

# ACADEMISMO, JARGÃO COMERCIAL



Casas contemporâneas, Brasil



### 3. MODERNISMO COMO TENSIONAMENTO ENTRE DOIS PÓLOS

Vimos que o termo *estruturalismo*, referido a um daqueles dois programas citados, inscrevia-se num campo restrito devido à proximidade mesma (tal como o dadaísmo) das “próprias fronteiras do estético”. Assim, a “ênfase na estrutura” é que caracterizava os “movimentos de caráter construtivista” em que pautas de ordem e abstração constituem objetivo último: a linguagem, em diferentes modalidades, tornando-se a expressão de um anseio por explorar os limites do código.

Neste terceiro capítulo, como antecipado, a linguagem será abordada enquanto fruto de *um diálogo com as formas da contingência* – propriedade dos racionalismos ‘maneiristas’ – onde **ordem e abstração comparecem como princípio realista**, e não como finalidade última; onde emerge uma tensão expressa pelos pares ordem/desordem e abstração/figuração.

#### 3.1 ARQUITETURA MODERNA:

##### ORDEM E DESORDEM, ABSTRAÇÃO E FIGURAÇÃO

A linguagem na arquitetura associa-se, convencionalmente, à expressão que advém da *composição* e do *caráter*; estes, por sua vez, em alguma medida vinculam-se à noção mais abstrata e subjacente do tipo.

Ainda que comprometido na busca e invenção de novas linguagens, o Movimento Moderno desenvolveu uma “incerta consideração do tipo” – assinala Pablo Meninato. Se por um lado “o vocábulo ‘tipo’ foi extensivamente silenciado do léxico dos arquitetos e pensadores modernos”, os escritos posteriores de Alan Coquhoun, Kenneth Frampton, Demitri Porphyrios e Jean Castex concluem que “os pioneiros do modernismo consistentemente consideraram uma ampla gama de antecedentes tipológicos e, por sua vez, implementaram diversas táticas de alteração tipológica na elaboração do projeto arquitetônico”.<sup>197</sup> Associada a uma contínua reconsideração do tipo a partir do final da década de 1950, “gradualmente a ideia do passado começa a ser reavaliada – seja assumida como uma fonte de aprendizagem ou contemplada na realização do projeto

---

<sup>197</sup> “Resumindo em linhas gerais, dentro do modernismo se detectam três posturas principais respeito ao conceito de tipo: 1) a adotada por certos grupos *avant-garde*, os quais expressam um marcado rechaço a qualquer consideração do tipo como agente projetual; 2) a iniciada por alguns pioneiros modernos, que propõem contemplar precedentes tipológicos alternativos; e 3) a proposta de substituir o conceito de tipo pelo de protótipo, tática projetual apoiada na estandarização e pré-fabricação.” Pablo Meninato. *Sobre el Tipo como Procedimiento Proyectual*. Propar, 2015, p.44-5.

arquitetônico”.<sup>198</sup> Acerca do papel do tipo na constituição da linguagem, Colquhoun nota que

(...) a noção de tipo talvez possa explicar como, dentro de um sistema análogo à linguagem, as formas são geradas na arquitetura. Assim como a linguagem sempre preexiste a um grupo ou falante individual, o sistema da arquitetura precede a um período específico ou arquiteto. É precisamente por meio da persistência de formas anteriores que o sistema consegue transmitir significado. Essas formas, ou *tipos*, interagem com as demandas apresentadas à arquitetura, em um momento qualquer da história, para formar o sistema completo.<sup>199</sup>

Quanto ao racionalismo propriamente dito, ao entendimento plausível de que “há muitas vias de acesso à razão na arquitetura” (Moneo), devemos reconhecer que a via do tipo é fundamental. Colquhoun recorda que “um dos vários motivos porque uma tipologia de formas deve ter mais impacto sobre a prática em arquitetura do que em outras artes é a inerente reproduzibilidade da arquitetura e sua dependência do protótipo”.<sup>200</sup>



104. Marc-Antoine Laugier, primitive hut (from *Essai sur l'architecture*, 1755).



105. Ludwig Mies van der Rohe on the building site of the Farnsworth House, Plano, Illinois, ca. 1946-50.

Cabana primitiva de Laugier - (*Essai sur l'architecture*, 1755)

Casa Farnsworth, Plano, Illinois 1946-50, Mies van der Rohe

Não obstante, emprestar significado a esse processo que lida com a complexa realidade à nossa volta, preservando também a autonomia da arte da arquitetura (mas em chave diferente do racionalismo que denominamos estruturalista), era o que impulsionava os racionalismos ‘maneiristas’ – onde

<sup>198</sup> Pablo Meninato. *Sobre el Tipo como Procedimiento Proyectual*. Propar, 2015, p.59.

<sup>199</sup> Alan Colquhoun. *Rationalism: Postmodernism and Structuralism: A Retrospective Glance*. In: *Modernity and the Classical Tradition*. Cambridge, 1989, pp. 247, 248.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p.248.

ordem e abstração compõem como princípio *realista*, e não como finalidade última. São exemplares, nesta classe de racionalismo, inúmeras obras de Le Corbusier, Alvar Aalto e Adolf Loos; Colin Rowe e Robert Venturi, inclusive, enquanto intérpretes eventuais de Corbusier e Aalto se referem de forma explícita aos pendores *maneiristas* desses mestres. Para introduzir o assunto, resumo o sentido básico das táticas aí envolvidas.

Maneirismo sempre foi um conceito difícil de definir<sup>201</sup>, mas em essência significa ‘quebrar regras’ – geralmente porque quem o pratica não quer se submeter à autoridade do cânone, ao previsível. Contudo, não é apenas o desafio às regras o que move o maneirista, mas também a “busca pela excitação que o desconfortável causa”<sup>202</sup> (“a fim de recuperar a sensação da vida, a arte tinha que provocar um *estranhamento*”, rezava o formalismo russo!). De qualquer modo, o artista deve ter a consciência da instrumentalidade da norma – como ensinou Jan Mukarovsky<sup>203</sup>, “para que o desvio tenha significado, tem que atuar contra um fundo de regularidade”. Se episodicamente o maneirismo é mero jogo erudito, isso não elimina o fato histórico que lhe empresta relevância: “a norma é, na arte legítima, frequentemente violada e, mesmo quando respeitada, constitui mais um instrumento do que um fim em si. No prazer estético diante da grande arte, o deleite convive dialeticamente com o potencial de desagradado trazido pela ruptura entre o estilo [da obra] e as convenções artísticas estabelecidas”.<sup>204</sup>

Exposta resumidamente a lógica que opera o racionalismo ‘maneirista’ (no contexto do cânone modernista), é fácil constatar o quanto ela se faz presente nos edifícios modernos que ilustram o argumento de *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, de 1966. No livro, inúmeras são as estratégias analisadas em obras as mais diversas, mas sempre atuando numa *estrutura*; em consonância, portanto com a máxima de Mukarovsky (“para que o desvio tenha significado, ...”).

Já caracterizamos esta classe de racionalismo por sua propensão em estabelecer vínculos significativos com a realidade que nos cerca. Não é outro o motivo que faz Robert Venturi enunciar logo ao início de *Complexidade e Contradição*: “uma arquitetura complexa e contraditória

---

<sup>201</sup> Arnold Hauser escreveu: “it can be rightly complained that there is no such thing as a clear and exhaustive definition of mannerism.” *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p.18.

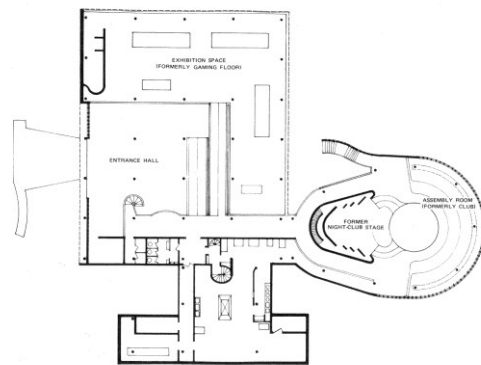
<sup>202</sup> (“a search for the excitement of the uncomfortable.”) Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p.214.

<sup>203</sup> Fundador da estética do estruturalismo ou, simplesmente, do ‘estruturalismo tcheco’.

<sup>204</sup> Para Mukarovsky - sintetiza Merquior -, “a norma, ao estabilizar a percepção estética, estabiliza também e sobretudo o reconhecimento do maior ou menor valor das obras de arte”. José Guilherme Merquior. *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974, p.261

baseia-se na riqueza e ambiguidade da experiência moderna, incluindo aquela experiência que é inerente na arte”. Expandindo essa diretriz realista, poderíamos perfeitamente reescrever tal enunciado nos termos da estética de Lévi-Strauss: uma arquitetura complexa e contraditória diz respeito a **“produções que descobrem sua estrutura<sup>205</sup> por meio de um diálogo com as formas da contingência** (ora com as dificuldades da execução da obra, ora com as particularidades históricas do modelo, ora com as vicissitudes da destinação do objeto artístico)”.

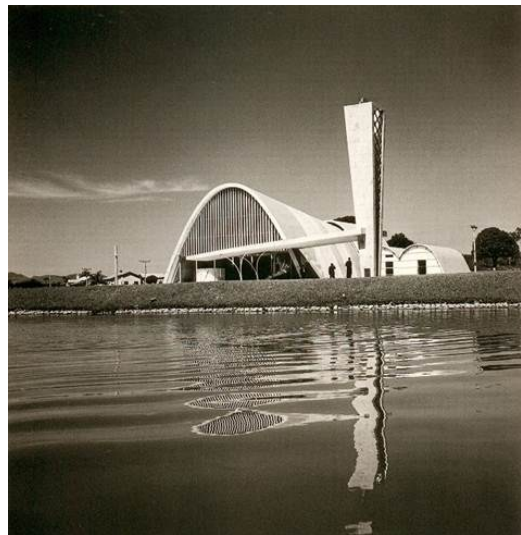
A fim de poder ilustrar essa dinâmica, imediatamente penso no conjunto da Pampulha – de “filiação corbusiana”, mas em nada “derivativa”. Entre outros exemplares modernistas brasileiros, demonstra uma “diversidade formal” e uma “exuberância” que atestam grande liberdade compositiva. Carlos Eduardo Comas, no texto *Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro*, assinala que Ministério, Pavilhão de Nova York, Grand Hotel de Ouro Preto, Pampulha, Park Hotel de Friburgo, são “realizações que impressionam enquanto **caracterização apropriada de programa e sítio; é deles que, em última instância, o impulso à diversificação formal extrai legitimidade**”.<sup>206</sup>



Cassino da Pampulha, Minas Gerais 1942-43, Oscar Niemeyer

<sup>205</sup> Não é demais acrescentar que estrutura é entendida aqui não apenas no sentido *arquitetônico*, mais antigo, mas também em seu sentido *formal*, moderno – enquanto abstrata “estrutura-mestra explicada através da análise como a ‘mecânica de significado’ básica” (Merquior). Obs: estrutura, “no seu sentido *arquitetônico* denota um arranjo de partes, de modo que estas formem um todo único, literalmente (como nos prédios) ou metaforicamente.” Merquior. *De Praga a Paris: Uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p.19.

<sup>206</sup> Gávea 11, abril 1994, p.191.



Casa do Baile, late Clube, Igreja, Cassino - Pampulha 1942-43, O. Niemeyer

Comas entende que a “multiplicação de alusões tipológicas e iconográficas que se encontram nesses edifícios pode ser lida como reivindicação de herança onde uma tradição moderna dada por assente se enlaça com a tradição disciplinar mais antiga”. No contexto do racionalismo arquitetônico que aqui examinamos, porém constato que o argumento de *Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro* não converge com a reflexão de Helio Piñón sobre os “fundamentos da modernidade arquitetônica”.<sup>207</sup> Contrariamente à correlação defendida por Piñón, nessas obras brasileiras a “intensificação do artístico” não implicou o “abandono da figuratividade”, mesmo porque a força das “associações figurativas que fundamentam seu simbolismo” não diminuem a “experiência da obra enquanto identificação da sua essência como constructo visual”.<sup>208</sup>

Ao projetá-las, Niemeyer não está interessado em “elaborar um comentário a respeito das associações figurativas” que utiliza. Parafraseando Lévi-Strauss, tais figuras se tornam sua matéria prima, e é esta que se propõe significar – não exatamente as ideias ou conceitos que possam eventualmente transmitir, mas esses ‘objetos’ que constituem conjuntos ou pedaços do discurso a que ele recorre. *Teoria Acadêmica* (...), de fato, confirma o velho enunciado semiológico: “o conteúdo essencial da obra de arte, subjacente a seus simples ‘temas’, só se manifesta ‘através da maneira como a obra se estrutura’”<sup>209</sup>. *Teoria Acadêmica* (...), em última instância, nos fala da arquitetura como mimese, da arquitetura como o “essencial *parlar figurato* da construção” (Rykwert).

Nos parágrafos precedentes discorreu-se sobre a dimensão *realista* do racionalismo no contexto de “... *Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro*” – primeiramente sugerindo que a análise do autor é acerca de “produções que descobrem sua estrutura por meio de um diálogo com as formas da contingência” (Lévi-Strauss); e a seguir, evidenciando o quanto sua análise pressupõe, e também ratifica, “a estética da mimese que afirma a referencialidade da obra sem negligenciar absolutamente a autonomia de sua linguagem”<sup>210</sup>. Ainda neste contexto cabe explicitar o arcabouço formal que propicia o jogo entre regra e desvio (jogo qualificado pela “perspicácia sociológica” de Mukarovsky) e que se confunde com a vocação maneirista da obra moderna. Segundo Comas,

---

<sup>207</sup> Helio Piñón. *Miradas Intensivas*. Barcelona: Edicions UPC, 2000, pp.7-11.

<sup>208</sup> *Ibid.*, pp.9-10

<sup>209</sup> J. G. Merquior. *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974, p263.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.125.

[O sistema] Dom-ino postulava uma sintaxe geométrico/construtiva aberta a uma considerável variedade de possibilidades compositivas, dentro de um marco em que prevalecia a ideia de arquitetura como um debate entre elementos constitutivos relativamente independentes. (...) Dom-ino insinuava a possibilidade de fundir, em uma única doutrina, uma concepção plástico-ideal da forma arquitetônica, de severidade clássica, com uma concepção orgânico-funcional associada ao informalismo pitoresco. Como diria Lúcio, o cristal podia conter a flor ou vice-versa; como diria Corbusier, o “prisma puro” podia alternar com o “jogo de volumes”. Dentro de um repertório de partidos, composições volumetricamente subtrativas ou subdivisivas – de fora para dentro – eram tão lícitas como composições aditivas ou multiplicativas – de dentro para fora. (...) Em qualquer plano, cabia reiterar um debate ambivalente e mesmo ambíguo, em que a insistência em uma paridade inclusiva de termos polares contrastados importava muito mais que a síntese de contrários ou a afirmação de hierarquias.<sup>211</sup>

Transcendendo a série de obras brasileiras citadas – onde a “composição moderna se dá sob o signo da exuberância e da extroversão”<sup>212</sup> –, em *Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro* Comas parece intuir a possibilidade do sistema Dom-ino gerar edifícios excepcionais como o da Cidade das Artes no Rio de Janeiro, de Christian de Portzamparc. Fato é que esse “fundamento geométrico construtivo” desencadeou múltiplas narrativas; tais como as representadas em certos edifícios de G. Terragni, de C. R. Villanueva. E transformações, como na Escola Paulista (incluindo a arquitetura tardia de Paulo Mendes da Rocha) e nas obras estruturadas pelo “corte livre” (*free section*) – conceito desenvolvido por Rem Koolhaas.<sup>213</sup>

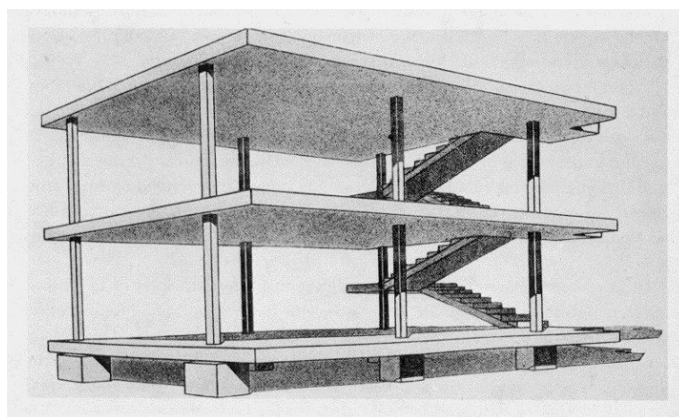
Contudo, como vimos no capítulo anterior, essa estrada corbusiana por vezes produziu obras que desembarcam numa expressão retórica – devido à sua gramática profusa, onde episódios excepcionais contaminam todo o sistema; e eventualmente comandadas por um maneirismo exagerado (“mannered”).

---

<sup>211</sup> Gávea 11, abril 1994, p.183,184. “Lúcio sabia que a estrutura independente era o fundamento técnico do estilo e possivelmente intuía que seu fundamento geométrico-construtivo se havia batizado Dom-ino para assinalar tanto o caráter combinatório e casual do jogo arquitetônico quanto, etimologia ajudando, a autoridade da regra sem a qual nenhum jogo pode começar.”

<sup>212</sup> *Ibid.*, p.184.

<sup>213</sup> Segundo Rafael Moneo, “If Le Corbusier taught us how to think of architecture in terms of “the free plan”, Koolhaas has incorporated the concept of the “free section” into the architectural culture of the end the twentieth century. Koolhaas has helped us think of architecture vertically, just as he seems to vindicate the density of metropolis. Buildings are not structured by superposing horizontal levels. They are thought of from the section, though it is not for the section to define their forms. Buildings find their forms by addressing scale, by addressing the role they play in the city.” *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge: The MIT Press, 2004, p.318.



Protótipo Maison Dom-ino, 1914, Le Corbusier

**SUBTRACTIVE & ADDITIVE FORMS**

Le Corbusier comments on form:

- "Cumulative Composition
  - additive form
  - a rather easy type
  - picturesque, full of movement
  - can be completely disciplined by classification and hierarchy"
- "Cubic Compositions (Pure Prisms)
  - very difficult (to satisfy the spirit)"
- "very easy (convenient combining)"
- "subtractive form
  - very generous
  - on the exterior an architectural will is confirmed
  - on the interior all functional needs are satisfied (light penetration, continuity, circulation)"

La Roche-Jeanneret Houses, Paris

Villa at Garches

House at Stuttgart

House at Polisy

After a sketch, Four House Forms by Le Corbusier for the cover of Volume Two of the *Oeuvre Complète*, published in 1935.

"Quatro Composições", 1929, Le Corbusier

Além da "filiação corbusiana", a arquitetura moderna brasileira encerra outras *filiações* que advém de "sistemas" distintos, mas que produziram obras que também não são "derivativas" – demonstrando, se não uma "diversidade formal" propriamente, uma riqueza formal e até uma "exuberância" – que atestam grande liberdade tanto no arranjo da planta como na composição dos elementos. Inúmeras casas de Oswaldo Bratke, por exemplo, que partem do tema "Farnsworth" (ou "sistema") e desenvolvem uma linguagem na qual – parafraseando Comas – as "alusões tipológicas [de elementos de arquitetura] que se encontram nesses edifícios pode ser lida como reivindicação de herança onde uma tradição moderna dada por assente se enlaça com a tradição disciplinar mais antiga".



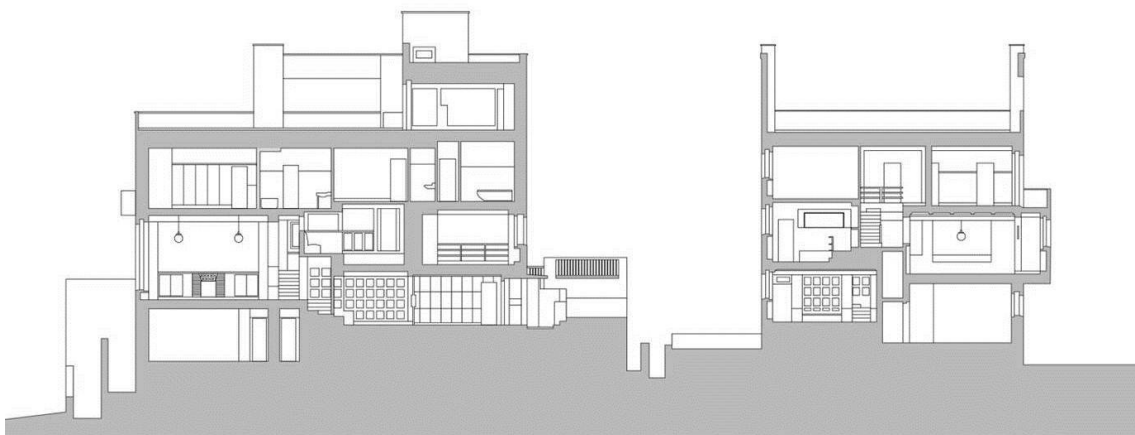
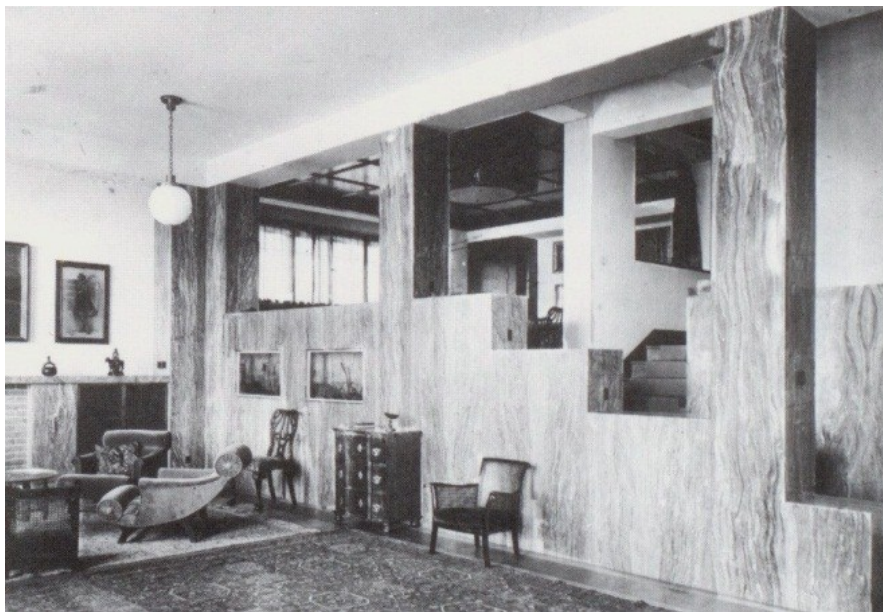


Casa Farnsworth, Plano, Illinois 1946-50, Mies van der Rohe



Casa Oscar Americano, Morumbi, São Paulo 1954, Oswaldo Bratke

Seguindo na investigação da componente realista dos racionalismos – especificamente o papel dos pares *ordem/desordem* e *abstração/figuração* na estruturação da linguagem –, cabe ainda examinar, agora no primeiro modernismo, uma expressão arquitetônica que impactará de diversas maneiras arquiteturas muito diferentes (não constituindo propriamente um tronco estilístico ou escola): a obra doméstica de vanguarda de Adolf Loos. Características de suas obras, que não se encaixam facilmente no cânone modernista, se prestam para estabelecermos um referencial importante, indispensável, ao tema investigado.



Casa Müller, Praga 1930, Adolf Loos

Referências históricas que giram em torno de um arcaico ‘heroico’ da forma – é algo profundamente estranho ao pensamento de Adolf Loos. Benedetto Gravagnuolo discorre sobre esse entendimento: “ele assume – com toda a perplexidade e conflitos que isso carrega consigo – a tarefa do arquiteto ‘moderno’ de criar, no interior de uma cidade historicamente determinada, um *wohnlichen Raum* (espaço habitável, gentil) no qual o indivíduo possa encontrar ‘abrigo’. Para o modo de pensar de Loos, voltar à origem é impossível, uma vez que *inexiste essência metafórica* de uma construção-para-viver fora dos fatores históricos que tem determinado sua evolução e as mudanças no seu significado.”<sup>214</sup> A fim de se ter presente o realismo que preside a arquitetura racionalista de Loos, listo alguns dispositivos recorrentes da sua obra doméstica madura, extraídos da análise que faz Gravagnuolo da casa Müller, de 1930:

- estrutura tipológica e distributiva do interior. (...) Uma reproposição de tal modo, não diminui, mas aumenta as chances de resposta aos requisitos específicos, adaptando a forma dos espaços às funções particulares, a *função* sendo entendida num sentido mais amplo – o que inclui a dialética de necessidades psicológicas e desejos.
- a grau de atenção dedicada no projeto à função de penetrar desde exterior ao interior. A solução é provida por uma calculada sequência cênica e espacial.
- o jogo de níveis no espaço – numa palavra, o Raumplan – é desenvolvido na casa Müller no mais alto nível de complexidade e refinamento. (...) Vamos então tentar entender como esse “jogo” é jogado. O princípio básico é o *Raumdurchdringung*, ou seja, a interpenetração espacial que dispõe espaços vinculados em um contato visual.
- encontramos aqui reproposto o dispositivo artístico de simbolizar materialmente a diversidade psicofuncional dos ambientes.<sup>215</sup>

A influência da casa de campo inglesa sobre a formação do Raumplan (e do “plan libre”) é conhecida. Esta influência não se limita ao ‘arranjo de agrupamentos pitorescos’ – as *promenades architecturales*, ditadas por funções domésticas, resultam referenciadas numa outra ordem. Como assinala Stanislaus von Moos, “a coordenação do espaço interno e a forma externa possui uma qualidade dialética; a arquitetura sendo pensada como o envelopamento de um interior desenvolvido com liberdade, e inscrito numa composição arquitetônica concebida em termos de um monumentalismo clássico”.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> Benedetto Gravagnuolo. *Adolf Loos: Theory and Works*. Nova Iorque, 1988; Madrid: 1988, p.50.

<sup>215</sup> *Ibid.*, pp. 201, 202.

<sup>216</sup> Le Corbusier and Loos. In: *Raumplan versus Plan Libre*. p.23.

Na experiência espacial da casa Müller – ao contrário dos interiores de Le Corbusier (onde o onipresente esquema Dom-ino é fator essencial para tornar a *estrutura* tangível) –, a percepção/intuição da *estrutura* se dá de modo mais difuso. Aqui será vital um percurso (promenade) que se desenvolve nos interstícios de espaços bem caracterizados e dispostos em diferentes níveis, mas que se ‘abrem’ um ao outro através de uma calculada articulação geométrica, mais insinuada do que enfatizada. Já no projeto de uma casa para Josephine Baker, em Paris, onde o esquema do Raumplan é atenuado, a relação do percurso com os espaços é mais ‘clássica’. Tudo a ver com o programa, particularmente com a “exposição coreográfica” que este reclama.<sup>217</sup>

A propósito, como é para Loos afinal, essa relação com o clássico que sabemos existir? Alguns autores destacam a influência do Shingle Style, particularmente da arquitetura doméstica de Richardson, sobre Loos. Se o Shingle (e a casa de campo inglesa) explica sua vertente pitoresca, resta em aberto a presença peculiar do clássico nos seus interiores. David Van Zanten, quando revela o modo como o “sistema Beaux-Arts” compõe as plantas das bibliotecas que Richardson constrói em Boston, nos oferece uma pista:

(...) Neste contexto, a obra de Richardson é significativa: ele tem utilizado os dois métodos de composição de modo a criar efeitos espaciais que expressam duplamente uma formalidade dentro da informalidade e uma lucidez no meio do mistério. (...)

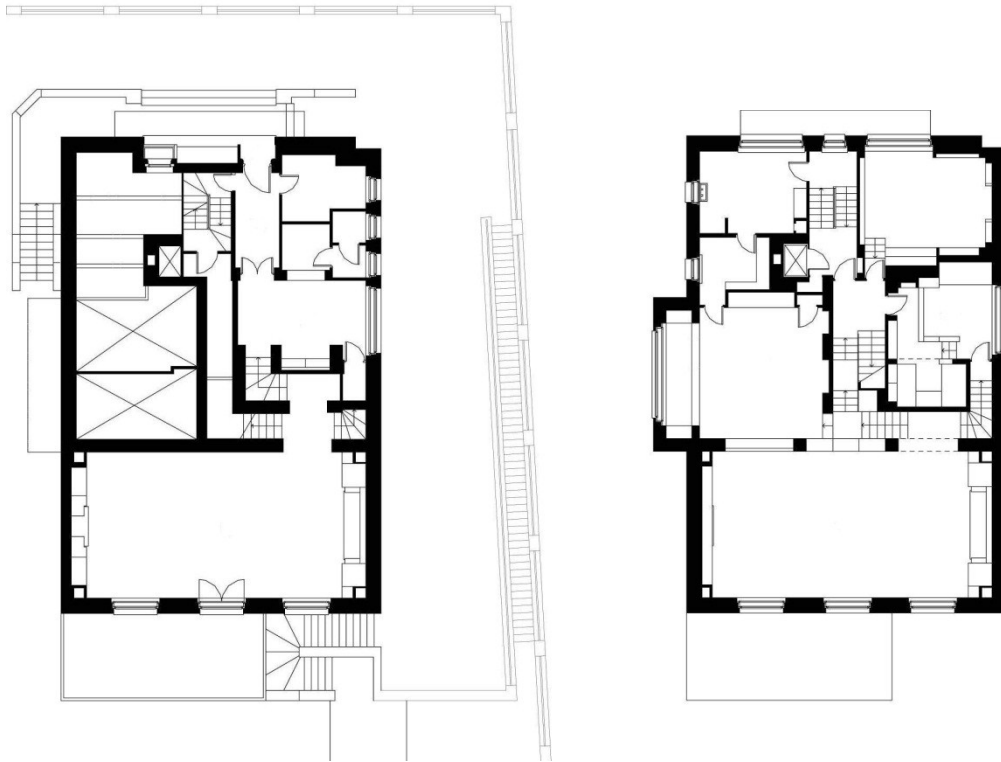
Richardson apresenta senão um fragmento de uma composição francesa: a entrada, o monumental, e a clareza deste fragmento, constituem uma surpresa que não dura mais que um instante, como um acorde perfeito num trecho musical que é, todavia, dissonante.<sup>218</sup>

Quanto ao ecletismo, outra característica da arquitetura de Loos não menos importante, este se mostra evidente quando observamos - por exemplo - o conjunto de casas projetadas no decorrer da década de 20. É também um ecletismo que repropõe, na circunstância de cada projeto, elementos arquitetônicos largamente “testados”; o que por vezes confere a Loos um mood protomoderno. Mas não seria justamente o contrário? Não estaria ele vislumbrando que os movimentos de vanguarda, “sejam quais forem as ilusões que tenham tido sobre si próprios, nos proporcionariam a expansão da nossa noção de [arquitetura]”?<sup>219</sup>

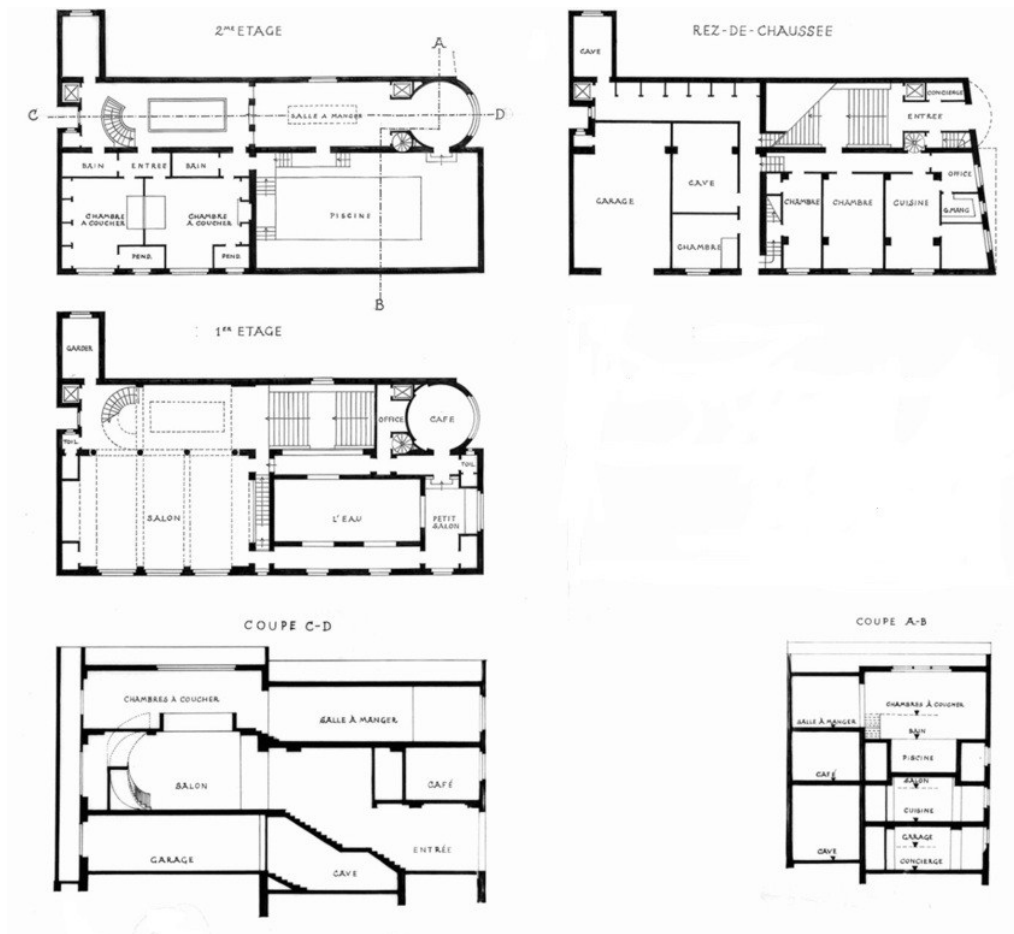
<sup>217</sup> Conforme expõe Rogério de Castro Oliveira no texto ‘Uma casa para Josephine’. In: *Summa+* 58, 2003.

<sup>218</sup> David Van Zanten. Le système des Beaux-Arts. In: *AA* 182 nov-dec 1975, pp.97-106.

<sup>219</sup> Antonio Cicero. A vanguarda contra o fetichismo. In: *Poesia e filosofia*. Civilização Brasileira, 2012, p.76.



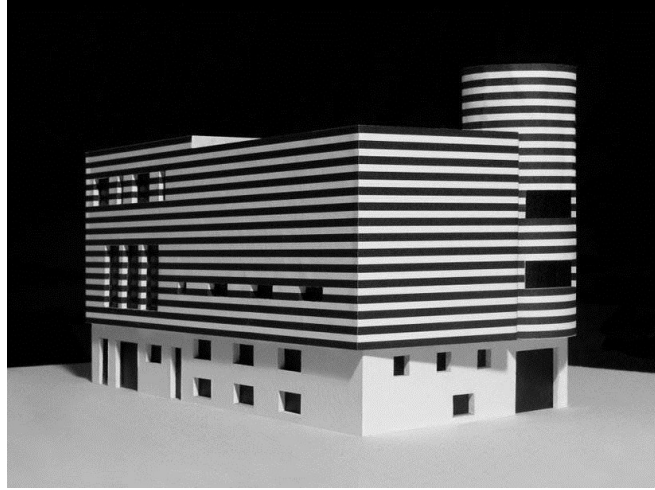
Casa Müller, Praga 1930, Adolf Loos



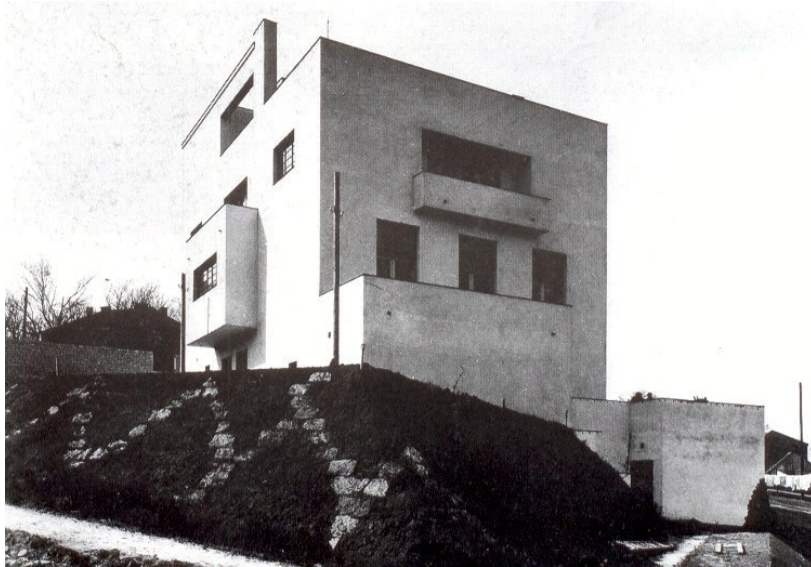
Casa Josephine Baker, Paris 1928 - projeto, Adolf Loos



T. Tzara 1926-1927



J. Baker 1928



Müller 1930



Khuner 1930

### 3.2 MANEIRISMO E ARQUITETURA MODERNA

Giulio Carlo Argan, em *A Arte Moderna*, quando se reporta aos desafios colocados à população urbana no contexto europeu do primeiro pós-guerra, assinala que a arquitetura moderna se desenvolveu em todo mundo segundo determinados princípios gerais. Destaco entre eles, “a rigorosa *racionalidade* das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) de exigências objetivas (causas)”. Já hoje, em retrospectiva, reconhecemos que a chamada “arquitetura funcionalista” mais *parecia* funcional que de fato resultava funcional.<sup>220</sup> Mas importa aqui registrar que a invenção de linguagens – mais especificamente, suas pautas geométricas –, era a contrapartida desse pretense funcionalismo. Apesar das demandas mencionadas tornarem o racionalismo modernista hegemônico por algumas décadas, sabe-se que um *ânimo dadaísta*, formado dentro do mesmo contexto histórico, constitui força contrária recorrente.

É assim instrutivo relatar um episódio um pouco posterior à primeira guerra - que José Guilherme Merquior chama de “a encruzilhada de Praga” -, pelo que tem de antecipação da querela contemporânea que vimos tratando neste trabalho sob o mote *antiforma versus estrutura*. Segundo o autor,

Em torno de 1920 Victor Chklovski engendrou o “método formal” (como se autodenominava o formalismo) como uma revolução na teoria literária aliada à vanguarda futurista. (...) Chklovsky sustentou o direito da arte de oferecer as coisas não como são conhecidas, mas como *percebidas* pelos sentidos. Em vez do Desconhecido [simbolista], exaltou a “sensação da vida” através da vida de sensação, *independente do conteúdo*. A fim de recuperar a sensação da vida, a arte tinha que provocar um *estranhamento*, tornar os objetos estranhos, criando formas difíceis, destruindo o estrato de costume em nossas percepções triviais; e o estranhamento, por sua vez, tinha que ser alcançado através do uso constante de *processos formais imotivados*<sup>221</sup>, invariavelmente baseados no *desvio* de normas de linguagem e estilo estabelecidas. (...)

Em contrapartida, o tcheco Jan Mukarovsky<sup>222</sup> fez-se esclarecedor no que tange à **circulação das normas: o ir-e-vir das regras estéticas, as variações no seu estatuto e observância**. Sabendo que as normas estéticas são geralmente menos estáveis que as normas linguísticas ou legais, lutou para manter a teoria alerta a sua mutabilidade, causas e efeitos. Ora, esta perspicácia sociológica o

---

<sup>220</sup> De todo modo, “os arquitetos funcionalistas eram verdadeiramente sensíveis às novas formas de morar e trabalhar, o que refletiram em suas plantas.” Robert Venturi, *Functionalism, Yes, But...* In: *A View from the Campidoglio*.

<sup>221</sup> Daí o título do manifesto de 1917, “Arte como Processo”.

<sup>222</sup> Fundador da estética do estruturalismo ou, simplesmente, do ‘estruturalismo tcheco’.

levaria a qualificar seriamente a doutrina do formalismo russo. Homem de gostos modernistas, Mukarovski não tinha desavença alguma com Chklovski sobre o direito ou dever da arte contemporânea de ser “difícil”. No entanto, discordou da mística chklovskiana do desvio e distorção. Para que o desvio tenha significado, alertou, tem que atuar contra um fundo de regularidade.<sup>223</sup>

Constamos no argumento uma espécie de contrapartida mútua: por um lado, **desordem e irracionalidade** (“desvio e distorção” enquanto “processos formais imotivados”) como um fim em si, redundam em uma mística onde o significado é abolido; por outro, **ordem e racionalidade** (tradicionalmente refratárias “ao direito ou dever da arte de ser ‘difícil’”) como indispensáveis ao significado – mesmo quando não manifestas.

Interessa registrarmos que, na dinâmica revelada por Mukarovski, ordem e racionalidade não comprometem o ‘rendimento’ da obra – algo impensável para a crítica pós-estruturalista... Noutros termos: “a norma é, na arte legítima, frequentemente violada e, mesmo quando respeitada, constitui mais um instrumento do que um fim em si”. Uma tese também corroborada por Ernst Gombrich, não através de argumentos estruturalistas, mas referenciada na escola da Gestalt e na teoria da informação.<sup>224</sup>

Sabemos que o modernismo produziu uma gama considerável de obras (racionalistas) que exploram uma noção de estrutura que é maleável à “mutabilidade das normas”. Essas composições, sejam em parte redutivas ou inclusivas, constituem uma rica experiência a subsidiar a produção contemporânea; não apenas quanto aos aspectos construtivos ou de organização espacial, mas eventualmente por prover “resíduos de linguagens” (Lévi-Strauss) para a confecção do novo. Nesse sentido, os racionalismos ‘maneiristas’ nos interessam sobremaneira por sua intrínseca condição de variação e transformação – atributo a ser reinventado no contexto de vicissitudes que afeta o projeto contemporâneo.

E quando esquadrihamos a arquitetura contemporânea – referida a uma realidade de difícil compreensão, que parece nos impor um “estilhaçamento do mundo” (Luc Ferry) –, que papel jogam os racionalismos? Como ponderar sobre *maneirismo*, sobre uma modalidade que pressupõe obras com algum estrato de linguagem e, por conseguinte, atributos estruturais? À primeira vista, essa questão pode parecer deslocada não obstante maneirismo hoje

---

<sup>223</sup> Merquior. *De Praga a Paris: Uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*. Rio de Janeiro, 1991.

<sup>224</sup> Ernest Gombrich. *O Sentido de Ordem: Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman, 2012.



tenha a vocação de atributo inestimável. Acreditando firme nesta perspectiva a arquiteta Denise Scott Brown entende “a ‘quebra da regra’ maneirista como um meio de acomodar conflitos – funcionais e tantos outros –, em um mundo complexo”:

Para chegar numa definição [de Maneirismo] via consideração de padrões e sistemas, relações forma-função, e um contexto pulsante, inspirador – eu agregaria que quebramos as regras porque não podemos seguir todas as regras de todos os sistemas o tempo todo ou simultaneamente. Além disso, alguns sempre estarão em conflito. Portanto, o conflito entre sistemas é uma condição que evoca o Maneirismo.<sup>225</sup>

Quanto aos aspectos propriamente compositivos, ela acrescenta que o “Maneirismo nos encoraja, enquanto projetistas, a infletir certas regras e permitir que outras se mantenham – de modo que toda a configuração de sistemas e aspirações possa expressar um ‘conjunto’”.<sup>226</sup>

Isso nos ajuda a refletir – a título de exercício – sobre uma parcela da produção paulista contemporânea (frequentemente representada nos concursos de arquitetura), em que um excessivo zelo pelo *sistemático* – sobretudo na ênfase em dualidades do tipo ‘espaço servido / espaço servente’ – acaba por excluir toda uma gama possível de organizações do programa, eventualmente mais pertinentes e com caracterização realmente apropriada. E na direção contrária, há um fenômeno já mencionado: o recente “interesse no poder das formas arbitrárias para definir qualquer arquitetura”, consequência de uma longa experiência da modernidade onde “linguagens nascidas com tanta ambição logo se tornam deterioradas e esgotadas pelo uso instrumentalizado que das mesmas se faz”<sup>227</sup>.

Subjacente a esses opostos está o conflito ‘central’, aquele que se dá entre dadaísmo e estruturalismo! A partir dessas e outras questões, podemos inferir, Scott-Brown e Moneo formulam questões-chave que dizem respeito aos principais desdobramentos da arquitetura em nossos dias; a ponto de merecerem ser abordadas no capítulo seguinte sob o tópico ‘Arbitrariedade & Racionalidade no projeto: um novo maneirismo?’

---

<sup>225</sup> Já em meados dos anos 60, Robert Venturi chamava atenção para “uma arquitetura complexa, com suas contradições inerentes (...) [que pode também representar uma] atitude que é comum em... períodos maneiristas [e pode mesmo constituir] uma linhagem contínua entre diversos arquitetos [na história]. Hoje, essa atitude é novamente relevante tanto para o *medium* da arquitetura quanto para o programa na arquitetura.” Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, pp.73, 212. p.73

<sup>226</sup> ARTFORUM September 2010, p.352.

<sup>227</sup> Rafael Moneo. Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p.53.

Uma vez que a ideia no presente item é qualificar o racionalismo em que *ordem* e *abstração* aparecem como princípio (sem sacralizar a noção de sistema), examinemos um pouco mais a noção tradicional de maneirismo. Após a defesa do que está implícito em Mukarovski, devemos fazê-lo agora em termos estritamente arquitetônicos. Inclusive tratando da afetação que por vezes lhe acomete, a ponto de o maneirismo frequentemente ser entendido de forma redutiva. Assim, ponderar sobre seu papel na história do Classicismo – ainda que vinculado a distintas circunstâncias –, será de grande valia para a reflexão sobre uma sensibilidade maneirista na arquitetura contemporânea. Para tanto, selecionei alguns trechos do texto ‘From invention to convention in architecture’, de Robert Venturi<sup>228</sup>. Não só devido à correlação que tem com o argumento de Mukarovski (sobre o tema regra/desvio), mas sobretudo à síntese iluminadora, eu diria, que extrai de um fenômeno ao mesmo tempo complexo e instigante.

Venturi parte de uma ideia já sabida por nós, mas que convém – ele insiste – ser lembrada: “the idea is that today’s deviation is tomorrow’s convention”. Quando se refere, portanto, às “mudanças evolucionárias na história da arquitetura Clássica”, enfatiza que nosso exame deve “ser menos baseado na consistência dos elementos do Classicismo ou na rigidez de suas regras de combinação, do que na *flexibilidade inerente destes elementos* e no seu potencial para alcançar uma arte viva”.<sup>229</sup> Assim, ao selecionar exemplos em que os desvios maneiristas acabaram por se tornarem arquétipos, Venturi evidencia o potencial de ressonância social de uma modalidade na qual o desvio é expediente – ao contrário de certa “arquitetura Maneirista que era estranha em seu tempo e ainda é hoje. Isso ocorre *quando o desvio é intrínseco*; os desvios nestes edifícios maneiristas geralmente afetam todo sistema em vez de serem expedientes; eles fazem parte de uma abordagem global para a composição que abarca o que é estranho ou ambíguo”.<sup>230</sup> Ao concluir, Venturi justifica porque a maioria dos exemplos escolhidos é britânica:

O gênio do Classicismo Britânico na arquitetura deriva em grande parte do modo como se desvia da norma. Alguns desses desvios acolhem a intrusão da circunstância, enquanto outros representam evoluções que modificam a norma. Toda arquitetura Clássica equilibra o particular e o individual frente ao geral e

---

<sup>228</sup> Robert Venturi. From invention to convention in architecture. In: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. The MIT Press, 1996.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p.236.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p.238. É o acontece em certas obras dos New York Five...

universal. Na Grã-Bretanha, o equilíbrio é muitas vezes sutil e oscilante; a incursão do excepcional, mesmo o idiossincrático, sobre o elementar e abstrato é pouco resolvida, e o equilíbrio é mantido precariamente. Como resultado, uma tensão e riqueza de composição são alcançadas – o que anima o vocabulário Clássico básico, e torna o Classicismo Britânico vivo e tocante.<sup>231</sup>

Enquanto manifestação autêntica, esse *maneirismo histórico* tem na convenção o seu suporte inerente. Tal entendimento permitirá a Venturi, mais recentemente, atualizar esses princípios em nosso presente pluralista: “so convention, system, order, genericness, manners, must be there in the first place before they can be broken (...)”.<sup>232</sup> Ou seja, o esmaecimento do cânone moderno não dispensa um “fundo de regularidade” – alguma racionalidade será pré-condição à incursão do excepcional, eventualmente em chave “idiossincrática”. O padrão poderá mesmo não ser evidente, a noção de *regularidade* assumindo um caráter mais difuso, a ponto de eliminar a prevalência da “ordem concebida como imagem manifesta da geometria”.<sup>233</sup> Algo perfeitamente admissível, tendo em conta que Mukarovski já havia “libertado a visão estrutural da obra de arte de qualquer idealização holista, organicista; ‘estrutura’ é para ele um todo dinâmico, uma unidade que consiste ‘num conjunto de oposições dialéticas’ e vive num equilíbrio ‘sem cessar violado e renovado’”.<sup>234</sup> (É como em todo processo verdadeiramente estruturador, concorre a presença, por vezes subliminar, de algum estrato de linguagem a mediar a realidade.)

---

<sup>231</sup> “In this context, the essential purism of Lord Burlington and his circle is an exception within a tradition that is more accurately represented by the mannerist (not Mannerist) tendencies of Wren, Hawksmoor, Vanbrugh, Archer, Soane, Greek Thomson, and Lutyens of “the high game” – architects beloved to me.” Ibid., p.238.

<sup>232</sup> Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p.75.

<sup>233</sup> Demetri Porphyrios. *Heterotópia: un estudio sobre el orden en la obra de Aalto*. In: Víctor Brosa. *Alvar Aalto*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

<sup>234</sup> J.G. Merquior. *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974, p.261. O texto central da estética de Mukarovski é ‘Função, Norma e Valor Estético como Fatos Sociais’. Seus principais ensaios estão reunidos em *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1979.

A atualização que faz Venturi e Scott Brown do papel histórico do maneirismo já estava latente no livro de 1966. Tanto que Robert Maxwell, no texto *Mannerism and Modernism* (2015), ao lembrar a contribuição significativa de Venturi para a teoria, assinala que “suas ideias sobre complexidade e contradição são compartilhadas com o moderno maneirismo”.<sup>235</sup>

A partir disso, nossa reflexão pretende prosseguir de modo a extrair da inflexão maneirista no modernismo – que culmina numa “crise do racionalismo” – as questões-chave atreladas às vicissitudes da linguagem que seguem até o nosso presente. Dirk De Meyer, ao final do artigo ‘*Mannerism, Modernity and the Modernist Architect, 1920-1950*’, oferece uma boa introdução ao assunto:

(...) No exato momento em que o modernismo está trocando seu status revolucionário e herético pela prática dominante, naqueles primeiros anos da década de 1950, quando os fracassos do Movimento Moderno estão prestes a ser amplamente discutidos, é novamente o Maneirismo que se põe em evidência. Ou seja, no exato momento em que a "delicadeza do detalhe" modernista, suas complexidades formais e *contrapposti* – todas tão apreciadas por Colin Rowe – são diluídas no "entulho" da construção em massa do pós-guerra. Depois que o Maneirismo se tornou um ponto de referência para uma primeira apreciação da arte expressionista por Dvorák e Friedländer; (...); ao seguir o *modelling* do arquiteto do Movimento Moderno após seu Maneirismo antecessor, Rowe finalmente está direcionando esse mesmo Maneirismo para um resgate do modernismo.<sup>236</sup>

*Saving Modernism: Colin Rowe's Mannerist Modern Movement* é como De Meyer, de forma reveladora, intitula a última parte do seu texto. A questão aqui subjacente não poderia ser outra: a força do modernismo é indissociável do maneirismo. Ou seja, o maneirismo (modernista) não é um acessório, mas um modo de garantir *vitalidade* ao estilo. Dirk De Meyer lembra que em ‘*The Provocative Façade: Frontality and Contrapposto*’(c.1960),

---

<sup>235</sup> Robert Maxwell. *Mannerism and Modernism*. In: *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects take position*, 2015

<sup>236</sup> Dirk De Meyer. *Mannerism, Modernity and the Modernist Architect, 1920-1950*. Article in *The Journal of Architecture* - June 2010.

Rowe cita Le Corbusier para mostrar até que ponto o mestre moderno tem uma atitude requintadamente Maneirista em relação às artes: "... há uma citação dele mesmo [Le Corbusier] que deve ajudar a corrigir acusações de pedantismo: 'Em uma obra de arte completa e bem-sucedida, há uma riqueza de significado acessível apenas àqueles que têm a habilidade de apreciá-la, em outras palavras, àqueles que a merecem'. Essa atitude elitista é exatamente o que distingue o artista Maneirista de seus colegas do Renascimento e Barroco."<sup>237</sup>

De todo modo, ao se aproximar do final de "The Provocative Façade", é quando Rowe deixa perfeitamente clara a sua agenda, sua defesa do Modernismo: "... se nos dias de hoje Le Corbusier está se tornando nitidamente uma persona *non grata*, fracassar em registrar suas realizações é tão completamente estúpido quanto foi o fracasso do século XVIII em 'enxergar' Michelangelo ou Borromini - em qual sucessão (...) Le Corbusier certamente pertence".<sup>238</sup>

Se desde o texto anterior de Rowe, 'Maneirismo e Arquitetura Moderna' (1950), "as qualidades maneiristas – a 'delicadeza de detalhe', etc., – são apresentadas tendo em vista o resgate da arquitetura modernista de vanguarda"<sup>239</sup>, em meados da década caberá a James Stirling explicitar uma crescente divisão no programa da arquitetura moderna. Justamente a obra contemporânea de Le Corbusier irá obrigar Stirling a se colocar frente a edifícios que em lugar de proporem uma forma abstrata de compreendê-los, propõem simplesmente experimentá-los, prová-los. A "base esquemática da arquitetura moderna" – antes consistente em termos programáticos – cede ao "arbitrário"; eventualmente inimitável e justamente por isso, desconcertante. No seu ensaio "Ronchamp and the Crisis of Rationalism" (publicado na *Architectural Review* março 1956), ele afirma:

O desejo de ridicularizar a *base esquemática da arquitetura moderna* e a capacidade de virar um projeto de cabeça para baixo e transformá-lo em arquitetura, são sintomáticos de um estágio em que o vocabulário não está sendo estendido, e um paralelo pode ser traçado com o período Maneirista do Renascimento. Certamente, as formas que se desenvolveram a partir da *rationale* e da ideologia inicial do movimento moderno estão sendo amaneiradas e transformadas em um imperfeccionismo consciente.<sup>240</sup>

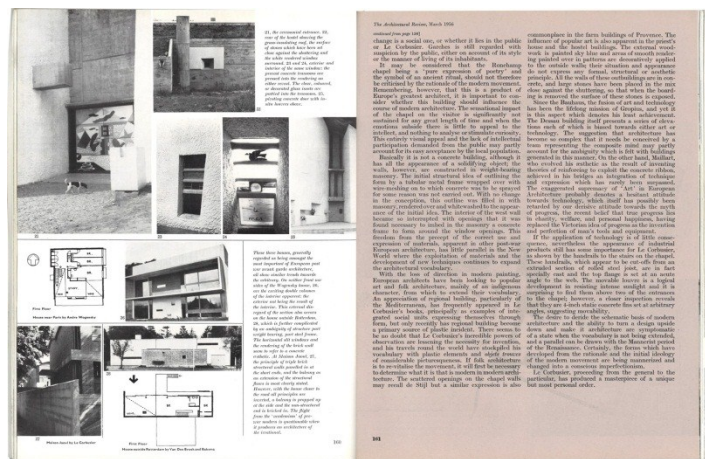
---

<sup>237</sup> Ibid., p.12.

<sup>238</sup> Ibid., p.13.

<sup>239</sup> Ibid., p.13.

<sup>240</sup> James Stirling. Ronchamp and the Crisis of Rationalism. In: *Architectural Review* março 1956, p.161.



C1. "These three houses, generally regarded as being amongst the most important of European post war *avant garde* architecture, **all show similar trends towards the arbitrary.(...)**" House near Paris - Andre Wogensky; Maison Jaoul - Le Corbusier; House outside Rotterdam - Van Den Broek and Bakema.<sup>241</sup>

Uma primeira questão: notadamente no caso de Ronchamp, há algo a mais em jogo, além as circunstâncias excepcionais que balizam este projeto (dentre outros). A explicação de Stirling gira em torno da "supremacia da 'arte' na arquitetura europeia" – da obra individual e anti-tecnológica. Com um senso histórico mais apurado, Stanislaus von Moos qualifica a determinação de Le Corbusier em construir "Ronchamp como um templo das 'artes', bem como as suas tentativas de restaurar a posição dominante da arquitetura no ambiente construído. Comparado às suas tentativas anteriores de compreender a era da máquina na sua totalidade, esse retorno às belas- artes não era distinto de uma ação de resguardo contra os ataques daqueles

<sup>241</sup> Ibid., p.160.

elementos incontroláveis no ambiente moderno, como eletrônica, anúncios e tráfego”.<sup>242</sup>

Isso explica em parte o fato das formas modernistas “estarem sendo amaneiradas e modificadas através de um ‘imperfecionismo’ consciente”. De qualquer modo, há que avaliar em que medida essa “crise do racionalismo” – enquanto expressão de uma desilusão –, se desloca para outra zona do moderno. José Guilherme Merquior lembra que “o historiador de arte warburguiano Robert Klein identifica o sentido profundo da arte moderna com o combate dadaísta contra os atributos da obra-fetiche: beleza, perfeição, ‘acabamento’. Para ele, essas virtudes eram solidárias da vitalidade das referências externas a que a arte sucessivamente enfeudou a imagem: a natureza, o ideal clássico, a ‘expressão’ romântica, etc. Caídos todos esses modelos, (...) a criação plástica fica entregue à pura presença do gesto artístico, que só se refere a si mesmo”.<sup>243</sup>

Segunda questão: seja no exame de Ronchamp, ou das Maisons Jaoul, Stirling desenvolve um argumento que, em última instância, busca confirmar o quanto as decisões de projeto são fruto de uma *arbitrariedade* que se sobrepõe à *racionalidade*. Ele chama atenção, inclusive, do “vocabulário de elementos plásticos e objets trouvés de considerável pitoresquismo”<sup>244</sup> que Le Corbusier dispõe. Entretanto, na própria crítica que faz dessas obras, talvez de forma inadvertida, Stirling oferece uma alternativa à arbitrariedade<sup>245</sup> que vê ameaçar o “racionalismo” moderno. E identifica um maneirismo *distinto* daquele que Rowe celebra em ‘Maneirismo e Arquitetura Moderna’; para Stirling, a habilidade do arquiteto em “virar de cabeça para baixo um projeto [em sua base esquemática] e torná-lo arquitetura seria sintoma de um estado em que o vocabulário não está sendo estendido” – a ponto de ser possível “traçar um paralelo com o período maneirista na Renascença”.

Este momento de fato indica uma mudança de rumo na arquitetura moderna cujos desdobramentos justificarão, 50 anos depois, uma reflexão de Robert Venturi que leva adiante o insight histórico de Stirling. Vale lembrar:

Pode agora se dizer que uma evolução estética faz sentido no início do século XXI, envolvendo uma arquitetura maneirista *desenvolvida (e transformada) a partir do estilo precedente, que é o do Modernismo clássico* – tal como uma evolução

---

<sup>242</sup> Stanislaus von Moos. *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*. Cambridge: MIT Press, 1982, p.280.

<sup>243</sup> José Guilherme Merquior. *Estética Intransitiva: a situação das artes ex-visuais*. In: *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.197.

<sup>244</sup> Sobre Ronchamp, observa que “(...) This entirely visual appeal and the lack of intellectual participation demanded from the public may partly account for its easy acceptance by the local population.” James Stirling. *Ronchamp and the Crisis of Rationalism*. In: *Architectural Review* março 1956, p.161.

<sup>245</sup> Arbitrariedade que décadas mais tarde Rafael Moneo denominará simplesmente “individualismo selvagem”.

estética fez sentido em meados do século XVI, envolvendo uma arquitetura maneirista *desenvolvida a partir do estilo precedente, o do Alto Renascimento?* (...) É certamente significativo que a manifestação mais vívida do maneirismo ocorra imediatamente após o Alto Renascimento, onde a convenção como um estilo era mais explícita e, portanto, mais vividamente 'quebrável'.<sup>246</sup> [itálico nosso]

O *modernismo clássico*, período em que a razão predomina sobre a arbitrariedade – onde forma e função têm uma correlação palpável –, provê o que Stirling denominava “schematic basis of modern architecture” ou “rationale of the modern movement”. Venturi e Scott-Brown, contudo, consideram que ao final do século o valor desta base extrapola sua dimensão estilística, que passa a ser contingente. “So convention, system, order, genericness, *manners* must be there in the first place before they can be broken”; “[you must] know how to search for order within chaos and eventually, as a good Mannerist, not to quite find it.”<sup>247</sup> “Caos” entendido como resultado das transformações ocorridas nos últimos anos, onde a exploração de novos materiais e técnicas – **novos temas**, em resumo –, proporcionaram uma expansão inédita do vocabulário arquitetônico. Paradoxalmente, este vem se constituindo numa inflação de signos com pouco ou nenhum significado; daí a relevância da **base modernista**, de seu potencial como estrutura-mestra da linguagem. O amálgama que desse encontro irá surgir pressupõe outro princípio de racionalidade – que não se esgota no sistemático e reconhece os múltiplos aspectos do projeto; um princípio de racionalidade, enfim, que assume o conflito (entre procedimentos) como algo inevitável. Para Scott-Brown,

Uma nova abordagem do Maneirismo em nossa era deve começar com um requisito: somente quebrar as regras por uma boa razão. O Funcionalismo não morreu. Ainda é o nosso mantra para confrontar as demandas da arquitetura. Ao contrário dos escultores, temos a exigência de abrigar pessoas e suas rotinas. No entanto, a realidade multifacetada (...) que enfrentamos como arquitetos e urbanistas não nos dá a possibilidade de observar todas as regras o tempo todo (...) porque, em nosso mundo complexo e contraditório, muitas das regras estão em conflito. Mas, quando houver a quebra de regras, devemos fazê-lo certo.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, pp.73,75.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.217.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.217



Tal realismo, expresso nesta e anteriores citações, nota-se, passa sempre pela consideração da regra (regras, na verdade), pela consideração da propriedade com que essa é desafiada. Como já vimos, “a norma, ao estabilizar a percepção estética, estabiliza também e sobretudo o reconhecimento do maior ou menor *valor* das obras de arte”. É este “fato social”<sup>249</sup> que permite, afinal, que a linguagem atue. Inspirado nas palavras de Scott Brown, a lição que devo extrair desse realismo poderia ser assim enunciada: você tem de consolidar a linguagem (latente) que media as vicissitudes de um projeto; na busca por ordem, contudo, não irá propriamente ‘dominar’ seu *sistema* – sob o risco de esgotar a linguagem pelo uso instrumentalizado que faz da mesma.

Esta modalidade de racionalismo, devedora do cânone modernista, porém “estruturada como um todo dinâmico” (Mukarovski), encontramos em diferentes formas na obra de Alvar Aalto – formas que também expressam diferentes modos de “acomodar conflitos, funcionais e tantos outros, em um mundo complexo”.

---

<sup>249</sup> Como antecipa Mukarovski no título do seu ensaio, ‘Função, Norma e Valor Estético como Fatos Sociais’. In: *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1979.

### 3.3 ALVAR AALTO:

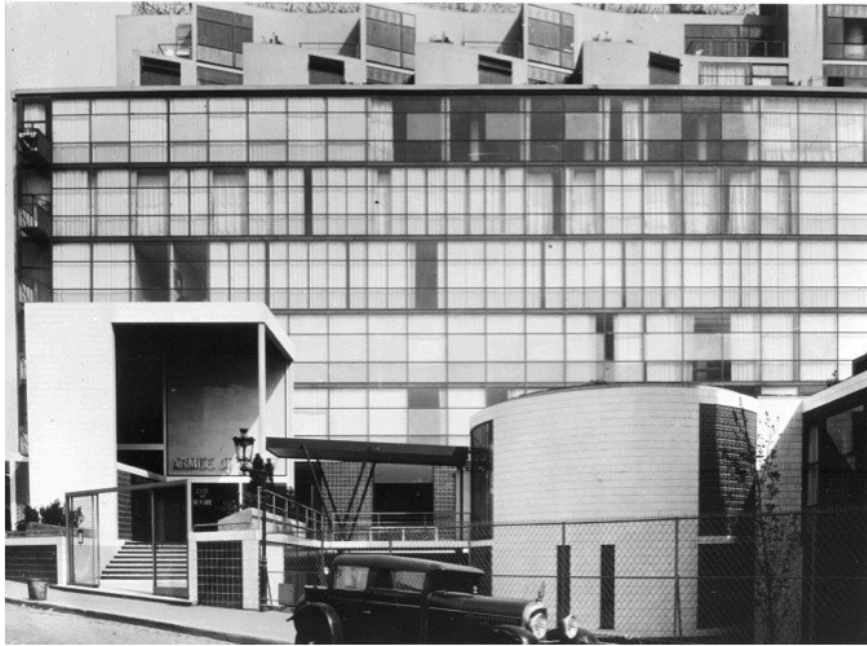
“A MANNERIST MASTER OF THE MODERN MOVEMENT, BUT IN A LOW KEY”

A vasta produção associada ao “modernismo clássico” – caracterizado por uma ordem mais ou menos homogênea –, ainda inclui, mas em bem menor escala, uma realização que poderíamos qualificar como maneirista. Produção valiosa também por utilizar táticas pertinentes à cena contemporânea (na trilha do criticismo de *Complexidade e Contradição em Arquitetura*). Por ocasião da morte de Alvar Aalto em 1976, Venturi frisava que seu chamado para “as complexidades da realidade” pressupunha atentar num modernismo que compõe o novo com o convencional. E localizava na arquitetura de Aalto especialmente (de modo similar ao classicismo britânico), jogos de oposição e correlação, através dos quais os elementos adquirem “flexibilidade e potencial para alcançar uma arte viva”:

Os edifícios de Aalto não são mais percebidos como simples e serenos. Suas contradições agora evocam complexidade e tensão. Aalto, ele próprio, tem se tornado um Andrea Palladio do Movimento Moderno – um mestre maneirista, mas numa chave menor. Entre as complexidades que vejo em seu trabalho estão seus elementos arquitetônicos convencionais organizados em modos não convencionais; seu balanço, precariamente mantido, entre ordem e desordem; e seus efeitos de simplicidade e extravagância, ou do modesto e do monumental ao mesmo tempo.<sup>250</sup> [grifo nosso]



<sup>250</sup> Robert Venturi. Alvar Aalto. In: *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984, p.60.



Cité de Refuge, Paris 1929, Le Corbusier



Sede do jornal Turun Sanomat, Turku, Finlândia 1928, Alvar Aalto

Penso que as “complexidades” na obra de Aalto destacadas por Venturi estão, de certo modo, condensadas na frase “Aalto himself has become an Andrea Palladio of the Modern movement – a mannerist master, but in a low key”. Sendo relevantes as implicações deste juízo para a evolução do argumento da tese, tentemos, em poucas linhas, alinhar as razões e implicações imediatas da afirmação. Venturi estabelece aqui um claro contraponto com Corbusier; sobretudo quando insinua adiante em seu texto que o maneirismo deste último reverbera Michelangelo: “Le Corbusier é conhecido por sua ordem Clássica com exceções dramáticas e justaposições envolvendo toques de *terribilità*”. Com efeito, Colin Rowe, em seu canônico *Mannerism and Modern Architecture* circunstanciava que

um dispositivo maneirista – a discordância entre elementos de diferente escala colocados em imediata justaposição –, oferece um paralelo valioso. É familiar como a porta de entrada em escala superampliada; e é empregado da mesma forma por Michelangelo nas absides de São Pedro, e com diferentes elementos, por Le Corbusier na Cite de Refuge. (...)

Ao compararmos as absides de São Pedro com o edifício do Exército da Salvação, talvez mensuremos realmente a produção de nossa própria época. Em uma composição de agressiva e profunda sofisticação, elementos plásticos de grande escala são contrastados frente à retícula comparativamente menor da parede envidraçada. Aqui, novamente a completa identidade de objetos discordantes é afirmada; e, como na Basílica, nesta intrincada e monumental pretensão, não há alívio e nem satisfação permanente para o olho. A perturbação é completa, (...). Mas certamente não é acidental que é o excesso e conflito Maneirista de [São Pedro] o motivo pelo qual Le Corbusier seja mais profundamente mobilizado.<sup>251</sup>

No ano anterior ao projeto da Cite de Refuge, Alvar Aalto desenha a sede do jornal Turun Sanomat, em Turku. Como no edifício de Corbusier, a fachada do Turun Sanomat se utiliza do mesmo expediente maneirista – “a discordância entre elementos de diferente escala colocados em imediata justaposição” – porém, em outra chave. Aqui uma grande vitrine (onde seria projetada a imagem da 1ª página do jornal) e o vão que demarca a entrada principal ‘englobam’ as portas de acesso dimensionadas na escala convencional. Se em Paris a monumentalidade é manifesta por meio dos diversos elementos de composição, em Turku os elementos de arquitetura serão os protagonistas, principais responsáveis pelo “efeito do modesto e do monumental ao mesmo tempo”.

---

<sup>251</sup> Colin Rowe. *Mannerism and Modern Architecture*. *The Architectural Review*, maio 1950.

No primeiro caso, como dizia Rowe, os elementos plásticos de grande escala – dedicados ao rito de acesso – contrastam com a retícula que ordena a fachada de vidro. Se os volumes escultóricos sinalizam pórtico, hall, etc., os elementos menores da fachada, todavia, a par de conferir uma escala relativa, acabam subsumidos em um plano abstrato, agora majestoso pano de fundo... No segundo caso, a articulação da frente do edifício já não é suscetível à “ideia de perturbar, mais do que conferir prazer ao olho” (Rowe). Mas atua de modo que a “discordância entre os elementos de diferentes escalas dispostos em imediata justaposição” é tanto resposta a uma visada que “demanda ambiguidade visual” como acordo, nada sereno, entre as distintas expressões de um programa complexo.<sup>252</sup> Acordo que evolui, e culmina, numa fachada onde o “equilíbrio entre ordem e desordem é precariamente mantido” (Venturi).

Ainda que essas duas obras pertençam ao período inicial do Movimento Moderno, são indicativas quanto à *índole* que irá presidir os desenvolvimentos futuros dos seus respectivos autores. Interessam-nos na medida em que pudermos melhor compreender as diferentes ‘negociações’ entre monumentalidade e maneirismo.

A respeito dessas diferenças que vimos examinando, cabe rapidamente mencionar a interpretação que faz um estudioso de Aalto, Demetri Porphyrios. Em paralelo ao não alinhamento de Aalto com o modernismo mais “ortodoxo”, Porphyrios reconhece a “crítica antipositivista representada por um gosto maneirista emergente” na década de 50 graças a “toda uma geração de arquitetos”; porém desaprova essa “atmosfera” de época por ser (nas palavras de Colin Rowe) “particularmente suscetível à incômoda violência do maneirismo”.<sup>253</sup> Para o autor grego, uma crítica nestes termos estaria apenas “reformulando sua pauta na esteira de uma nostalgia por um passado perdido, irrecuperável”. É uma maneira transversa de dizer que Aalto não compartilha desse maneirismo...

Voltando ao elo monumentalidade/maneirismo, compete alinhar as razões e implicações da qualificação que faz Venturi do maneirismo ‘moderado’ (“in a low key”) de Aalto. Antes, não custa sublinhar que seu juízo possui um sentido prospectivo e nunca categórico – relevante, na medida em que encontrarmos correlações significativas entre o momento que escreve e o cenário que hoje nos assoma. Eis seu argumento:

---

<sup>252</sup> Constituído por imprensa, lojas, salas de escritórios, quartos de hotel, apartamentos residenciais.

<sup>253</sup> D. Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*. Londres: Academy Editions, 1982.p.111.

Eu acredito que podemos aprender lições oportunas sobre monumentalidade a partir da arquitetura de Aalto. A monumentalidade arquitetônica é usada indiscriminadamente em nosso tempo – oscila entre a pureza seca e o bombástico entediante. Os seguidores de Mies enfatizam o elemento de consistência na monumentalidade arquitetônica em detrimento do conteúdo simbólico e das características de escala. Os seguidores ubíquos de Le Corbusier, não surpreendentemente, não foram capazes de emular as heroicas *tours de force* de um gênio enigmático no final de sua vida; a monumentalidade de Le Corbusier não é para todo arquiteto ou para todos os lugares, e a retórica heroica explícita, não é adequada para nossa arquitetura nestes dias. A monumentalidade de Aalto é sempre apropriada – onde e como é usada, e é sugerida através de um equilíbrio tenso, novamente, entre conjuntos de contradições.<sup>254</sup> [grifo nosso]

Com respeito às “complexidades” na obra de Aalto, tal como expunha Venturi ao início, constata-se que uma racionalidade *como ponto de partida* cumpre papel fundamental. Somando-se a isso, Venturi destacava a importância da base convencional e os correspondentes “desvios” no desenho dos *elementos de arquitetura* – certamente devido à onipresença destes elementos no contexto da experiência cotidiana:

Os elementos da arquitetura de Aalto - as janelas, ferragens, colunas, luminárias, móveis, materiais (exceção feita pela madeira e tijolo) - são convencionais em suas formas e associações. Eles são derivados das formas e símbolos industriais e cubistas do estilo Moderno: em um livro-texto sobre elementos arquitetônicos Modernos clássicos, as seções em aço puro e os planos de travertino de Mies, e as formas idiossincráticas - talvez agora universais, em beton-brut - de Le Corbusier, seriam incluídas, mas os diversos elementos já convencionais, de Aalto, predominariam.

A qualidade dos elementos de Aalto não provém de sua originalidade ou pureza, mas de seus desvios - às vezes bem sutis e às vezes marcados - na forma e no contexto. E sua força emerge das tensões que esses desvios produzem. O corrimão na escada dos escritórios do *Turun Sanomat* parece convencional, mas ao olhar mais atento você percebe que ele é ligeiramente incomum em forma e na aplicação, e especialíssimo no refinamento de seu design.<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> Por exemplo, “the auditorium at the Otaniemi Technical Institute combines collective scale **and** intimate scale, expressionistic forms **and** conventional forms, plain **and** fancy symbolism, and pure order interrupted by inconsistencies planned for the right places”. R. Venturi. *A View from the Campidoglio: Selected Essays*, p.60.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p.60.



Turun Sanomat, Turku, Finlândia 1928, Alvar Aalto - Escadaria

Atenta aos novos materiais e formas – à índole experimental que modernismo instaurou na arquitetura, enfim – a abordagem de Aalto é também defesa à armadilha representada pela “tradição do novo”, para usar a expressão de Harold Rosenberg. Questão atual, pois a obsessão pelo original, ou idiossincrático (tônica nas artes plásticas desde o pós-guerra, e que mais recentemente invadiu a arquitetura), tem redundado num “individualismo selvagem”, cujo aspecto mais deletério está numa reiterada subestimação do papel da convenção na invenção arquitetônica. Mesmo que certo estrato de convenção cimente as melhores obras contemporâneas, esse aspecto não tem tido a consideração e exame merecidos no discurso arquitetônico corrente.

Nos edifícios de Aalto, os ‘desvios’ no desenho e/ou na disposição dos elementos convencionais – quase sempre inscritos numa armadura tipológica – conferem frescor ao conjunto e naturalmente protegem a obra do risco de tornar-se uma pseudolinguagem, circunscrita à vivência individual do espectador. Ouso ir além: a força poética dos seus edifícios reside nas conotações que atuam em nós, vindas diretamente da arquitetura – por conseguinte, de um domínio supra-individual e institucionalizado.<sup>256</sup> Um domínio, bem entendido, que abarca múltiplos aspectos. Tendo isso em mente, Robert Venturi destaca a índole maneirista das diversas abordagens compositivas dessa arquitetura – sempre numa perspectiva realista que admite os conflitos – “funcionais e tantos outros”. Outro arquiteto, Demetri Porphyrios, num estudo bem mais extenso<sup>257</sup>, já examina essas abordagens com o intuito de codificar as “sintaxes”, a “composição particularizada”, o “tipo iconográfico”, as “operações metafóricas”, e mesmo uma ideologia subjacente.

Chegado a este ponto, onde circunstancio que os dois enfoques mencionados acima irão referenciar a análise em curso, convém explicitar o escopo da mesma. A obra de Aalto é aqui entendida como definitivamente moderna; sua ‘seleção’ – recém foi dito – é devida à amplitude e perspectiva que esta oferece enquanto modo de “acomodar conflitos em um mundo complexo”. Seu temperamento maneirista, penso que pode inspirar táticas compositivas aptas para lidar com o fenômeno da arbitrariedade (que

---

<sup>256</sup> Tal como interpreta o linguista André Martinet num curto artigo, *Connotations, poésie et culture* (1967); onde reitera que ‘*beaucoup de nos connotations nous viennent directement de la littérature*’. J. G. Merquior. ‘Do Signo ao Sintoma’, p.130. In: *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

<sup>257</sup> D. Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*. Londres: Academy Editions, 1982.



contorna os conflitos); táticas que ao mesmo tempo evitem o desequilíbrio da forma – por “não chegar a ser linguagem, ou sê-lo demasiado”.

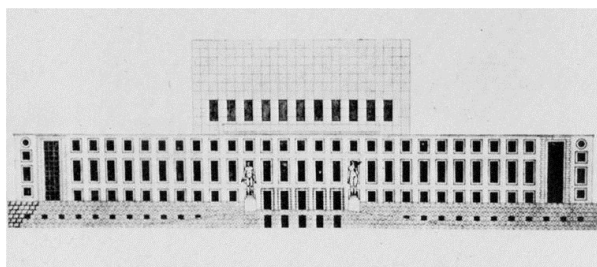
Há que buscar averiguar uma *sensibilidade* concreta; se esta pode também ser entendida como uma forma de ecletismo, não será apenas isso a “nos colocar diante de uma questão eminentemente estilística” – tal como evidencia Rogério de Castro Oliveira tendo em conta o papel desse ecletismo na narrativa de Porphyrios em *Modern Eclecticism*.<sup>258</sup> Independente dessa instrumentalização, contudo, Porphyrios desvela um *ecletismo* peculiar na obra de Aalto que merece ser apreciado como genuinamente modernista. Confirmaria uma vez mais a abrangência deste legado, que sobrepassa em muito aquilo que o “cânone” mais aceito faz supor.

Retomemos nossa explanação. Porphyrios, em acento distinto ao de Venturi, identifica a força da arquitetura de Aalto numa fecunda relação com as “séries de variadas particularizações que um [dado] tipo assume através da história”. Para o autor

a arquitetura baseia sua significância, inteligibilidade e legibilidade – e, por extensão, sua autoridade ao ser agradável e verdadeira – não na novidade ou no expressionismo individual, mas nas afinidades, alusões ou simpatias que o tipo é capaz de estabelecer. (...) Ao utilizar a riqueza associativa de tipos iconográficos já operantes e socialmente legitimados, mas recusando-se a torná-los completos, Aalto alcança a dimensão poética da linguagem *par excellence*: a da polissemia – com múltiplos níveis de significação e profusão de significados secundários e terciários. O tipo iconográfico torna-se para Aalto o instrumento para tornar visível o apropriado; um apropriado tão rico em associações que nunca se esgota em seu valor de face.<sup>259</sup>



Finlandia Hall - Helsinki 1962



Palácio Liga das Nações - Genebra  
Concurso 1927 - Eskil Sundahl

<sup>258</sup> Rogério de Castro Oliveira. Palimpsestos: Sulcos Ecléticos em Campo Moderno. In: ARQTEXTO 15, 2009.

<sup>259</sup> D. Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*. Londres: Academy Editions, 1982, p.26,28. A propósito dessa dinâmica, ver o texto de Alan Colquhoun, Postmodernism and Structuralism: A Retrospective Glance. In: *Modernity and the Classical Tradition*. Cambridge: The MIT Press, 1989, pp.247-48.

Tática alerta, portanto, não só à sedução das *pseudolinguagens*, mas ao risco inverso – de a obra tornar-se *demasiado linguagem*. Referenciamo-nos, a propósito, no entendimento de Claude Lévi-Strauss acerca da “arte como um sistema significativo, ou um conjunto de sistemas significativos, mas que fica sempre a meio caminho entre a linguagem [articulada]<sup>260</sup> e o objeto que a inspirou”. No caso da poesia, esclarece Lévi-Strauss, “o poeta está diante da linguagem como o pintor diante do objeto”. Em Aalto – parafraseando o etnólogo – a linguagem preexistente (que também arma seus edifícios) “se torna sua *matéria prima*, e é esta que se propõe significar – não exatamente as ideias ou conceitos que possamos tentar transmitir pelo discurso, mas esses *objetos linguísticos* que constituem conjuntos ou pedaços do discurso”.<sup>261</sup>

Novos significados nascem do efeito estético que resulta do encontro de (fragmentos) de linguagem preexistente com uma materialidade que adquire forma – através de um processo de invenção, portanto. Não dizia Joseph Rykwert, que “a arquitetura é o essencial *parlar figurato* (a fala através de figuras) da construção”? Ou seja, o valor estético da obra é indissociável da sua “energia sintomatológica” – as conotações ganhando potência graças a traços de linguagens já constituídas, mas transformadas pela estrutura que a circunstância do projeto descobre. Não ao acaso, Porphyrios constata que

o historicismo de Aalto é fundamentalmente baseado na *metáfora estilística*. A abolição de ambas as técnicas do revivalismo estilístico e do ecletismo estilístico, torna possível para Aalto ‘borrar’ a presença de uma linguagem representativa tomada emprestada e, no lugar, estabelecer um discurso associativo. Subjacente à antiga linguagem estilística, na obscuridade da sua identidade parcialmente revelada, *uma nova linguagem é formada: ela deve seu status não a símbolos tomados de empréstimo, mas ao parentesco aludido*. (...) Existiam, de fato, três modos principais através dos quais Aalto utilizava a técnica da metáfora estilística: por referência a fragmentos estilísticos, por referência a materiais, e por referência às regras compositivas de um estilo.<sup>262</sup> [grifo nosso]

---

<sup>260</sup> Segundo Lévi-Strauss, “a linguagem articulada é um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que se propõe significar, enquanto que, na arte, uma relação sensível continua a existir entre o signo e o objeto.” Georges Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus, 1989, p.98; Plon 1961.

<sup>261</sup> “(...) se trata de tomar a linguagem como objeto, e triturar esse objeto para adicionar ou extrair uma significação suplementar.” *Ibid.*, p.98-9.

<sup>262</sup> D. Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism*, p.46.



Instituto de Tecnologia de Otaniemi 1955. [referência a fragmentos estilísticos]: A entrada principal do auditório alude metaforicamente ao pórtico clássico, assinalando o status honorífico do acesso. [referência a materiais]: No departamento de arquitetura, o mármore é usado metaforicamente para denotar o esplendor da entrada cívica ou o status e as origens clássicas da arquitetura. (...) Não é o mármore na sua materialidade estrita que desencadeia a corrente de associações; ao invés, é o mármore em sua densidade estilística – nos significados codificados que o classicismo tem já assignado a ele.<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> Ibid., pp.48,50.

Esse modo metafórico, essencialmente arquitetônico – sobretudo no uso peculiar que faz Aalto do tipo –, torna sua arquitetura excepcional, principalmente no modernismo que se estende até o final da segunda guerra. Com respeito a esse período, Rykwert é preciso ao assinalar que “a arquitetura dos ‘ismos’ do século vinte evitou a metáfora”.<sup>264</sup> Quando menos, restringiu seu alcance. (Como em Corbusier, privilegiando a ‘metáfora da máquina’ ou reiterando a estratégia de ‘substituição tipológica’ (Coquhoun) – em que tipologias herdadas do classicismo são substituídas por equivalentes em chave moderna.<sup>265</sup>). Ao invés de colocar ênfase na criação de novos tipos fundados em princípios racionais ou se reportar a tipos genéricos, “Aalto percebe o tipo como algo previamente existente enquanto realidade histórica e social – de modo a não ficar refletido em sua obra como algo que tenha uma definição formal completa, senão como ideia subjacente capaz de uma paráfrase e extensão quase infinita”.<sup>266</sup>

É possível então especular que o “veículo semântico” na obra de Aalto – responsável pela abstração de *fragmentos* de composições tomadas de empréstimo –, favoreceu sobremaneira a atualização de uma estratégia maneirista. Estratégia que frequentemente irá prescindir de um ‘fundo de regularidade’ homogêneo – e passa a ser produto de uma sensibilidade que relativiza a noção de ordem concebida como “imagem manifesta da geometria”.

A respeito desse desenvolvimento, Porphyrios, em ‘*Sources of Modern Eclecticism*’, desvela um “ethos” associado ao que caracteriza como “sensibilidade heterotópica”. Segundo o autor, esta sensibilidade seria uma alternativa à *homotopia*, “sensibilidade sobre a ordem do Movimento Moderno – fruto da necessidade de homogeneidade, uma necessidade cujo caráter é tanto ético como construtivo”.<sup>267</sup> Na conjuntura histórica entre 1920 e 1950, por conseguinte,

---

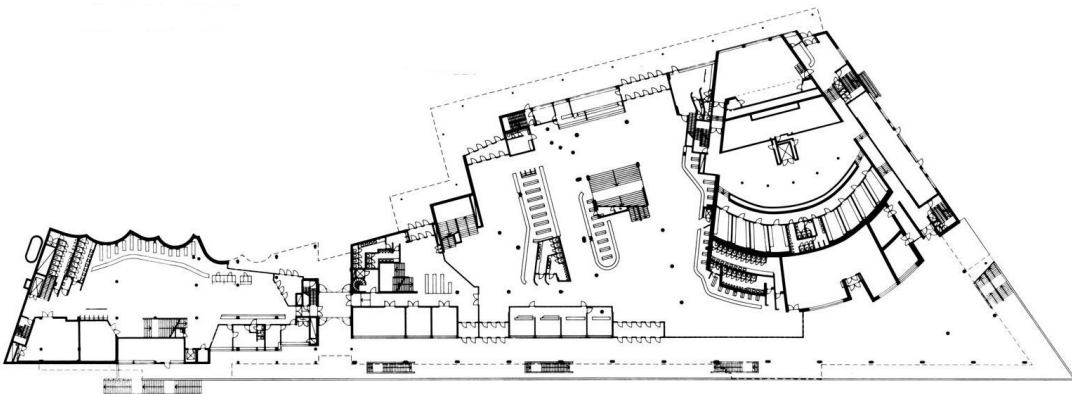
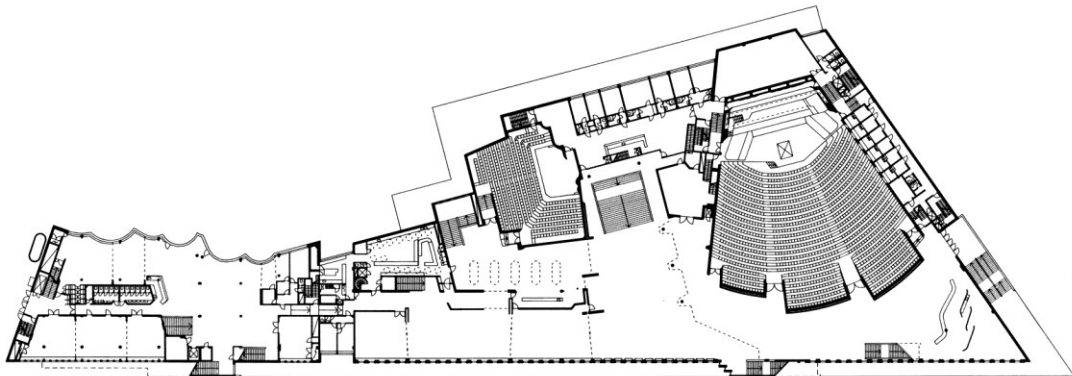
<sup>264</sup> “(...) and concerned itself primarily with the practicalities of housing - both of dwellings and of administration. Issues of social representation were tackled only on rare occasions (...)” Joseph Rykwert. *Judicious Eye: Architecture Against Other Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008, p.369.

<sup>265</sup> Não à toa, Rowe irá ajuizar: “As obras da arquitetura moderna são ‘esguias’ à empatia. Afirmam implacavelmente seu cerebralismo. Preferem antes instruir que agradar.” *Arquitecturas Bis*, março, 1984, p.8.

<sup>266</sup> Alan Colquhoun. Tipo *Versus* Função. In: Víctor Brosa e outros. Alvar Aalto. Ed. del Serbal, 1998, p.114.

<sup>267</sup> “As homotopias favoreceriam a continuidade, a familiaridade e a recorrência (...)”; “Na conjuntura histórica que se dá entre 1920 e 1950, a *homotopia* nutre-se das categorias científicas de consistência e metodologia sistemática para tornar-se o *modus vivendi* do Estilo Internacional.” Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism*, pp.2,12.

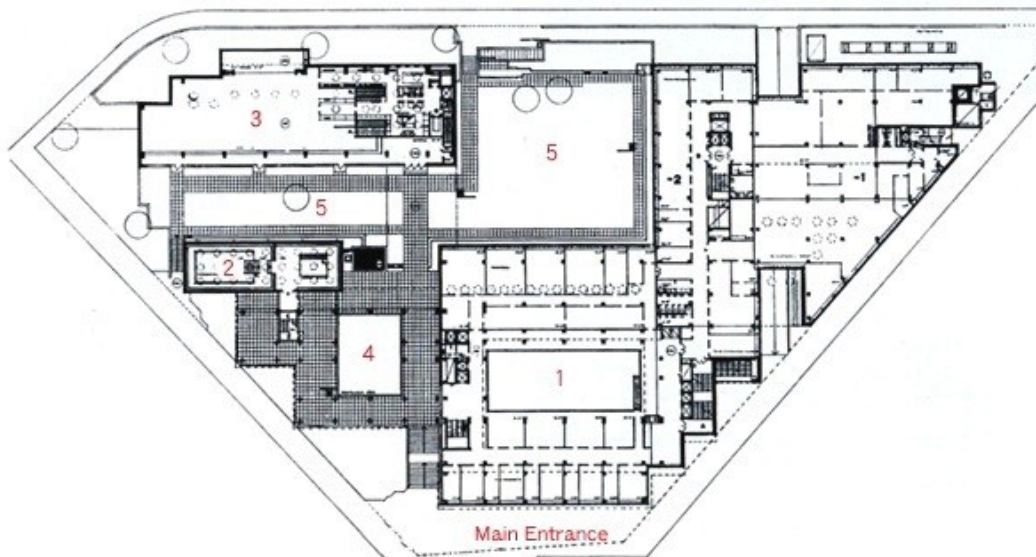
a *heterotopia* teve um papel crítico, ainda que silencioso, frente às prioridades [administrativas e econômicas] da sociedade ocidental. Em nível da **sintaxe em planta e em corte**, negou os códigos construtivos de que precisava a produção industrial, resguardando-se da estandartização total da indústria da construção e da substituição da *techne* (técnica no trabalho) pela cadeia de montagem. Em nível de **taxonomia de função [classificação do programa]**, fez frente à interpretação da arquitetura como ciência e não como arte, evitando desta maneira a esterilidade do quantificável do funcionalismo, (...). Em nível da **taxonomia da representação sensível**, a *heterotopia* batalhou contra a universalidade e a imagem empresarial do Estilo Internacional, mas não no sentido de defender regionalismos ou nacionalismos, senão com vistas a sublinhar, no objeto arquitetônico, a qualidade de elemento não-consumível.<sup>268</sup>



Finlandia Hall, Helsinki 1962, Plantas dos níveis de acesso principal e dos auditórios. A sensibilidade heterotópica sobre a ordem se revela tanto na sintaxe planimétrica fragmentária como na descontinuidade vertical de estrutura e espaço.<sup>269</sup>

<sup>268</sup> Ibid., p.12.

<sup>269</sup> Porphyrios. Heterotopia: un estudio sobre el orden en la obra de Aalto, In: Víctor Brosa. *Alvar Aalto*. Originalmente em *Architectural Monographs 4, Alvar Aalto*. Academy Editions, Londres, 1978. p.123.



Edifício Administrativo da Seguridade Social, Helsinky, 1952. Planta no nível do pátio e vista frontal. O escalonado da fachada frontal aloja indiscriminadamente salas, escadas e circulações, sem dar nenhuma base para classificar o programa desde o exterior.<sup>270</sup>

---

<sup>270</sup> Ibid., p.127.



Universidade de Jyväskylä, 1950. Vista. Traços sobreviventes do Nacionalismo Romântico na cobertura inclinada de cobre e suas mansardas simuladas habitam o mesmo local que brancos *pilotis* corbusianos, enquanto rasgos horizontais imaculados de Poissy coexistem com versões de fachada-cortina e parede de alvenaria. [taxonomia da representação sensível]<sup>271</sup>

Relativo à homotopia, ainda que possamos constatar que os mestres modernos não tenham se submetido à lógica industrial nos termos de Porphyrios, é fato que a “ordem homotópica” – explícita ou subjacente – comparece em suas obras como uma espécie de cânone. Quando se reporta à “sintaxe em planta”, por exemplo, o autor assinala que

Anterior a Mies, mas com semelhante paixão por homogeneizar, Le Corbusier havia lidado sistematicamente com os aspectos sintáticos da oposição entre a retícula e o gesto individual. Em um esforço para particularizar a universalidade da retícula, Le Corbusier introduz a singularidade do gesto, o qual, todavia, só pode tomar relevância enquanto esteja relacionado com ela e por essa razão permanece sempre nela como refém e sugestão.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Ibid., p.137.

<sup>272</sup> Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism*, p.1.

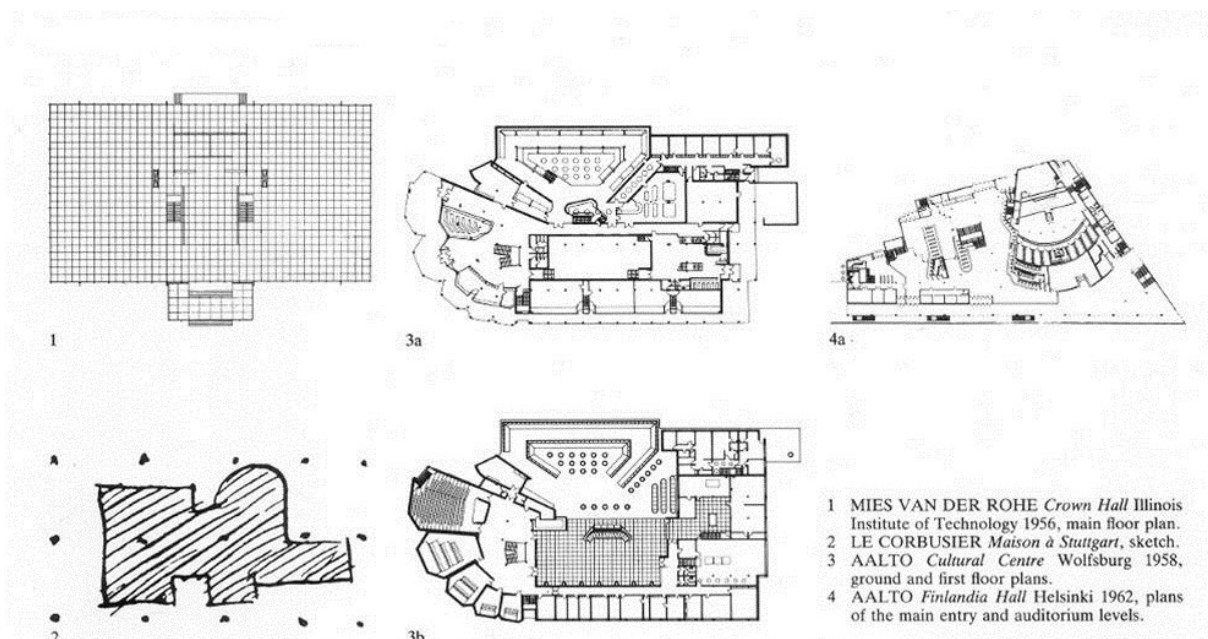


Imagem de *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*, Porphyrios, 1982

Porphyrios parece sugerir que a ordem homotópica – supostamente como uma manifestação de positivismo – restringe a potencialidade da arquitetura. De fato, a “paixão no homogêneo” acarreta algum tipo de limite ou mesmo, limitações circunstanciais. Ainda assim Jan Mukarovsky poderia contrapor: “a norma é, na arte legítima, frequentemente violada e, mesmo quando respeitada, constitui mais um instrumento do que um fim em si”. Então, em circunstâncias desafiadoras, por que não *flexibilizar* a norma? E criar, talvez, uma situação propícia à “mudança estilística”?<sup>273</sup> Um edifício devedor à ordem homotópica como o Cassino da Pampulha, para responder às contingências de programa e sítio, poderá se valer de uma composição aditiva e/ou multiplicativa – “de dentro para fora”, quebrando assim a expectativa em prol da ‘norma’ corbusiana de composições volumetricamente subtrativas ou subdivisivas – “de fora para dentro”.

O caráter insubordinado da arquitetura de Aalto, contudo, trilha um caminho completamente distinto; percebemos nela – na ideologia que evoca, nas recorrentes sintaxes de tipo metonímico – uma afinidade com o Dadaísmo.<sup>274</sup> O modo com que se distingue de outros mestres pressupõe uma flexibilidade diversificada, capaz responder às múltiplas instâncias que envolvem a concepção do projeto – reconhecendo ‘conflitos’ e eventualmente expressando-os também; os condicionantes de cada projeto, por sua vez, acarretando composições onde o *embate ordem/desordem* acontece em chave de intensidade variada (R. Venturi):

<sup>273</sup> Denise Scott-Brown. ARTFORUM September 2010, p.352.

<sup>274</sup> Em Corbusier, a relação com o dadaísmo será de uma forma mais iconográfica e episódica - por exemplo, quando ‘desloca’ para cobertura do palácio legislativo de Chandigarh uma ‘torre de arrefecimento’, elevada agora à condição de “objet-trouvé”.



A ordem da arquitetura de Aalto é cheia de tensões. Uma comparação, novamente, com outros mestres modernos pode esclarecer meu ponto: Mies é bem conhecido por sua ordem simples e consistente, à qual o programa e as atividades humanas serenamente se conformam; Le Corbusier é conhecido por sua ordem clássica, com exceções dramáticas e complexas justaposições envolvendo toques de *terribilitá*; Frank Lloyd Wright, por sua ordem opulenta, mas altamente motivada. A ordem de Aalto não é baseada na serenidade ou drama ou consistência, mas na tensão derivada de *exceções dentro da ordem* – como na fachada traseira do Edifício Enso-Gutzeit, ou em *distorções da ordem original* – como na planta do arranha-céu de apartamentos em Bremen, ou de *uma ordem ambígua, justo à beira da desordem* – como na planta complexa do Centro Cultural Wolfsburg.<sup>275</sup>

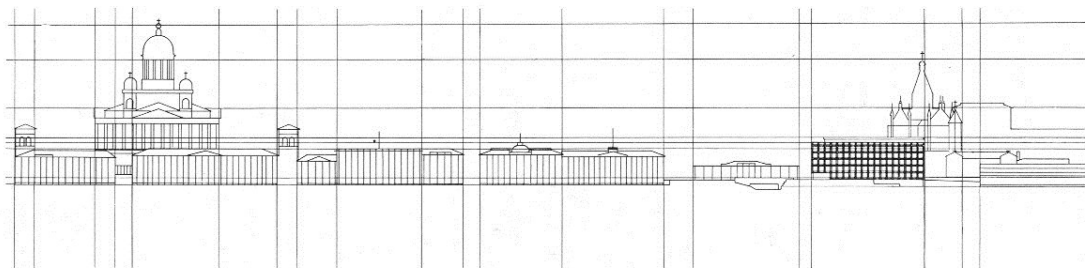
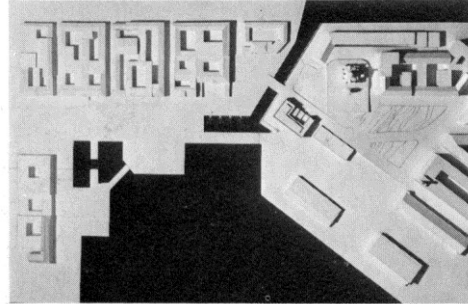
Esse *crescendo* (do embate ordem/desordem), que pode culminar numa “ordem ambígua, no limiar da desordem” – como caracteriza Venturi –, nada mais é que o produto da sensibilidade heterotópica tematizada por Porphyrus. Veja-se sua interpretação do Enso-Gutzeit Bldg, exemplo notável de “exceção dentro da ordem”:

A análise de Aalto do skyline do porto é muito reveladora, na medida em que revela a extensão do quanto ele está preparado para reconhecer o contexto Neoclássico como amarração. Os eixos compositivos são reduzidos às relações horizontais e perpendiculares mais elementares, de modo que todas as formas – sejam clássicas, bizantinas ou modernas – são rigorosamente alinhadas como se invocassem um ethos compositivo comum. O próprio edifício Enso-Gutzeit foi destilado numa grelha heráldica de ritmos retilíneos acima da qual a igreja, mais atrás, preside com autoridade absoluta. No entanto, voltando-se para a parte posterior do edifício, nada resta daquela imagem frontal unitária, serena e tranquila. “The Redentore”, por assim dizer, revestido em mármore e refletido na água em autocomplacência agora desapareceu. Em vez disso, irresolução, conflito e agitação reinam. A pele de mármore falha em cobrir todas as superfícies, traíndo sua efêmera espessura enquanto revestimento; o choque de volumes, formas e texturas é tão desconcertante quanto as proporções diminutas das partes; acima de tudo, essas contradições são sentidas na escala inquietante do edifício – que oscila entre o ostensivamente grande e o elegantemente minúsculo. Essa “erosão” volumétrica e iconográfica – embora formalmente representada em uma veia expressionista (...) – sem dúvida, tem suas raízes na iconografia clássica do nicho e do semicírculo: um dispositivo comumente usado pelo classicismo quando se inflete em direção a uma estátua importante, um eixo ou um monumento. Neste caso, o monumento é a Catedral Bizantina.<sup>276</sup>

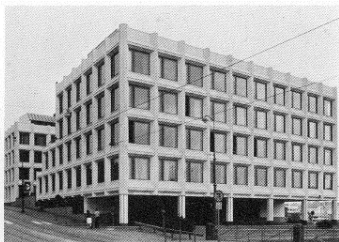
---

<sup>275</sup> Robert Venturi. Alvar Aalto. p.60.

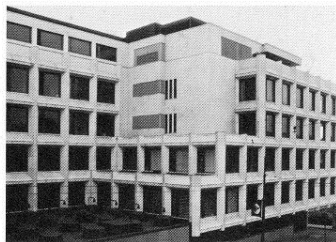
<sup>276</sup> D. Porphyrus. *Sources of Modern Eclecticism*, pp.93,94.



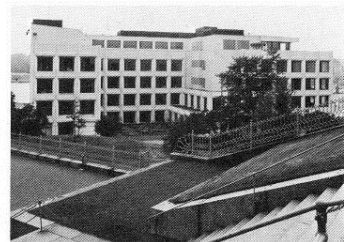
34



35

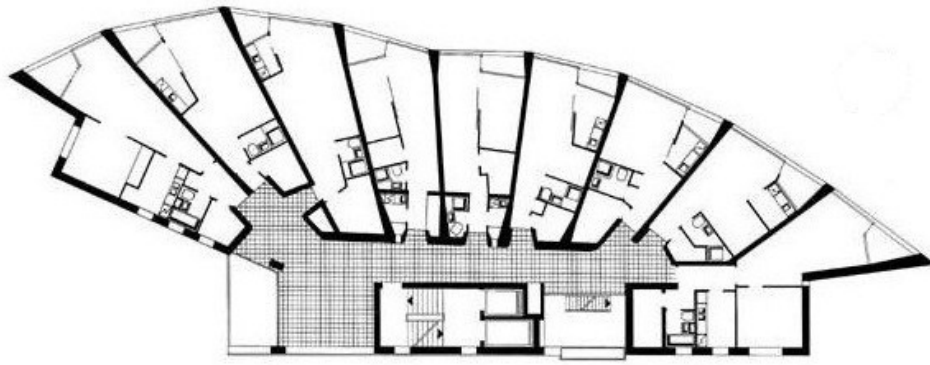


36

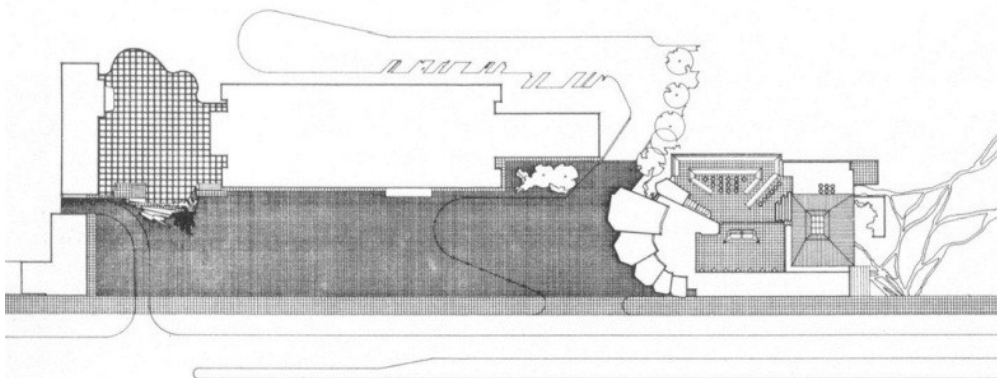
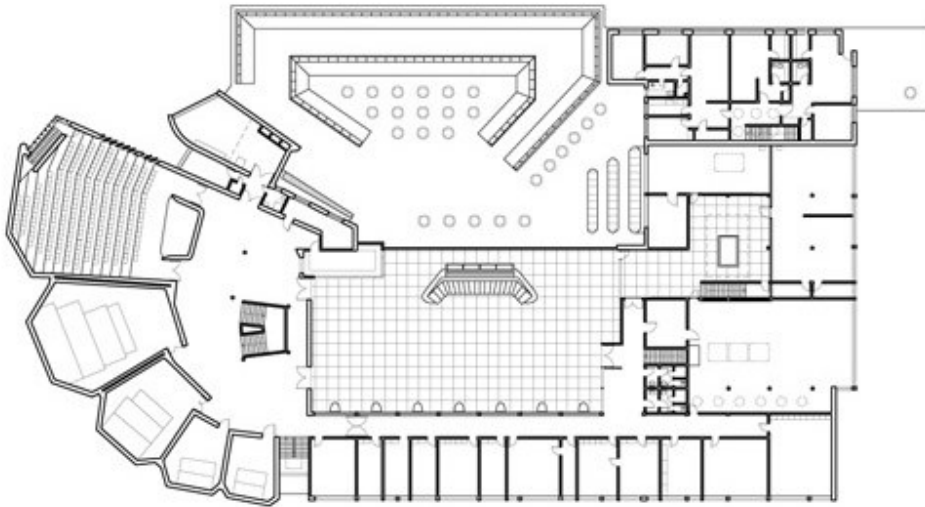
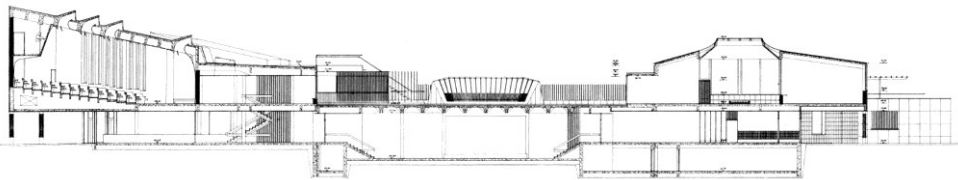


37

Enso Gutzeit Headquarters, Helsinki 1959



Neue Vahr, Edifício de Apartamentos, Bremen, Alemanha 1958-62



Centro Cultural Wolfsburg, Alemanha 1958-63

O que se pretende aqui demonstrar, enfim, são os pontos de contato dessa arquitetura com aquilo que vinha chamando de dadaísmo; entrever como Aalto, *in advance*, cria uma gama de expedientes apropriados aos desafios que hoje a ampliação de campo disciplinar suscita – provavelmente mobilizado pelo “caráter desmistificador”, pelo “rechaço de uma posição construtiva”, típicos do movimento Dadá.<sup>277</sup> Mais especificamente, se pretende aferir o manejo – parcial, é claro – daquelas “diferenças” arroladas por Moneo em *Otra Modernidad*. Com exceção do seu compromisso com a noção de linguagem, Aalto parece desafiar todos os princípios ‘racionalis’ do Movimento Moderno. Como não apreciar a saudável *ambivalência* – face ao “Modernismo clássico” – que emana dos edifícios do mestre finlandês (sempre imune à pseudolinguagem dos expressionismos coetâneos)?

Reforçando tais correlações, também é possível perceber no raciocínio de Porphyrios, quando contrapõe a ordem heterotópica à ordem homotópica, uma semelhança com o discurso pós-estruturalista. Não apenas por associar a homotopia a um “positivismo” insidioso e que será relevante para a ideologia da arquitetura modernista,<sup>278</sup> mas sobretudo quando insinua o papel libertário da heterotopia no contexto do “racionalismo ocidental”:

No extremo contrário das concepções sobre ordem existe uma sensibilidade que distribui a multiplicidade das coisas existentes em categorias as quais a visão ortodoxa do Movimento Moderno seria incapaz de nomear, seja na linguagem ou no pensamento – um peculiar sentido de ordem no qual os fragmentos de certo número de coerências possíveis reluzem em separado, sem uma lei comum que as unifique. A esta ordem, na qual não crê o racionalismo ocidental que a tem rotulado depreciativamente de desordem, chamaremos *heterotopia*, e esta palavra deve tomar-se em seu sentido mais literal – como o estado das coisas deixadas, situadas, designadas a lugares tão diferentes um do outro, que é impossível definir o *locus* comum subjacente a todos eles.<sup>279</sup>

É preciso fazer uma ressalva: se é justo afirmar que a *heterotopia* configura um sentido de ordem que escapa à “visão ortodoxa do Movimento Moderno”, já não o é, afirmar que esse “particular sentido de ordem” não se enquadra (de modo algum) no chamado racionalismo ocidental. Para apoiar o argumento, veja-se o caso de um edifício neoclássico que Robin Middleton

---

<sup>277</sup> “O dadaísmo não afetou diretamente a arquitetura, mas seu caráter desmistificador, (...) e suas atitudes mais provocadoras, (...) desempenharam um papel importantíssimo na evolução da vanguarda internacional.” Renato de Fusco. *Historia de La Arquitectura Contemporanea*. H. Blume Ediciones, p.236.

<sup>278</sup> Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism* p.12.

<sup>279</sup> “Assim, se a homotopia era uma sensibilidade sobre a ordem que surgia de sua própria devoção para vincular, a *heterotopia* se desenvolverá a partir da predileção em demarcar a autonomia de cada gesto ordenador.” *Ibid.*, p.2.

e David Watkin consideram um exemplar inglês da “arquitetura visionária”: o Banco da Inglaterra em Londres, ampliação de John Soane. De modo análogo ao que Porphyrios caracteriza a heterotopia na citação acima, a planta baixa de Soane evidencia que a *composição do conjunto* não é comandada por uma tipologia, nem por eixos principais ou qualquer modulação – ainda que seus espaços ou conjuntos de espaços principais, isoladamente, fazem uso desses mecanismos. Descrevem os autores:

O modo com que cresce devagar e ao acaso, com Soane forçado [por mais de 30 anos] a combinar e reter toda espécie de fragmentos de construções anteriores, e mesmo a remodelar suas próprias, deixa claro que o planejamento era empírico e não neoclássico. Nenhum dos grandes portões de acesso realmente conduzia a qualquer lugar; **nada estava relacionado a qualquer outra coisa em um modo que um antigo romano ou um francês contemporâneo pudesse ter entendido.** Em seu crescimento aos poucos, ao acaso, e na sua *planta*, o edifício era completamente inglês e Pitoresco, ainda que enquanto projeto real nenhum edifício na Europa fosse mais neoclássico.<sup>280</sup>



Banco da Inglaterra, Londres 1788-1833, John Soane - planta em 1924

<sup>280</sup> Robin Middleton e David Watkin. *Neoclassical and 19th Century Architecture/1*. Londres: Faber and Faber, 1987. p.201.

Note-se que Middleton e Watkin mencionam que o “planejamento era empírico e não [convencionalmente] neoclássico”. Ou seja, eles não contrapõem *empirismo* a *racionalismo*. Pois ambas as noções estão vinculadas à presença da regra – que se manifesta ora *a priori*, ora *a posteriori*. No que concerne a Aalto, um historiador como Giulio Argan procura justamente relacionar aquelas noções: “seu racionalismo não atua como esquema *a priori*, senão como um princípio de comportamento segundo o qual o arquiteto vai resolvendo os problemas concretos conforme vão se apresentando no transcurso do projeto”.<sup>281</sup> Se a dimensão empírica é a marca do processo criativo de Aalto, hoje está bem claro que ela também se coordena com uma variada gama de esquemas formais preconcebidos.

De toda forma, Porphyrrios não é imune a essa ambiguidade que vimos tratando; em dado momento do seu texto irá afirmar que a “a sensibilidade heterotópica na organização da planta é um gesto consciente de ordenação racional” ...<sup>282</sup>

A noção de empirismo, contudo, é mais comumente associada a de ecletismo. Por sinal, *Sources of Modern Eclecticism* é o título que Porphyrrios confere ao seu ‘Studies on Alvar Aalto’. A esse respeito, o autor nos dá a conhecer que os expedientes anticonvencionais (quase dadá, eu diria) que modelam em muitos aspectos os edifícios de Aalto, não raro culminam num imprevisível conjunto “iconográfico”:

Além de insistir na sintaxe fragmentária em planta e seção, na adaptação do programa sem lhe dar nenhuma consistência (segundo o *ethos* funcional), ou na composição volumétrica aglutinante, Aalto cultivou uma tática heterotópica no tratamento iconográfico de seus edifícios. Na Universidade de Jyväskylä, o telhado inclinado de cobre e suas mansardas simuladas, sobreviventes do Nacionalismo Romântico, habitam o mesmo território que os brancos *pilotis* corbusianos, enquanto as bandas horizontais imaculadas de Poissy coexistem lado a lado com versões de parede cortina e muro de tijolos. Aqui se permite a fragmentos iconográficos de rica consciência historicista girar, retorcer e mutilar sem remédio a uniformidade homogênea do Movimento Moderno.<sup>283</sup>

Ainda que possamos questionar a (suposta) ocorrência de uma “uniformidade homogênea” nas obras modernistas, não cabe dúvida o quanto a atitude francamente eclética de Aalto se distingue da de outros mestres.

---

<sup>281</sup> Argan. *El Arte Moderno*. p.498.

<sup>282</sup> Porphyrrios. *Sources of Modern Eclecticism* p.3.

<sup>283</sup> “Em realidade, esta indiscreta vizinhança de códigos iconográficos em conflito é uma sensibilidade que provém do século XVIII – da mente atormentada mas inventiva de Lequeu com sua “Rendevous de Bellevue” –, e que se cultivou sistematicamente durante o século XIX sobre o rótulo de Ecletismo.” *Ibid.*, pp.8,10.



Universidade de Jyväskylä, 1950

Essa classe de *ecletismo* não é jogo estilístico arbitrário, mas busca acomodar – e caracterizar – um programa institucional diversificado em contexto cultural peculiar; acima de tudo, o que mobiliza a ação do arquiteto é a associação das dimensões estéticas e pragmáticas, na melhor tradição iluminista do pitoresco.<sup>284</sup> Se, vinha sendo destacado esse caráter especial da arquitetura de Aalto, é justamente porque constitui uma *feição distinta do racionalismo*.

Para reiterar o que é contradição apenas aparente, lembremos que Ignasi de Solà-Morales atesta que “a dicotomia entre racionalistas e ecléticos é, quase sempre, difícil de verificar na prática”. Para ele, ecletismo e racionalismo *não* irão – ao contrário da visão corrente – originar escolas opostas, pois configuram “dois aspectos do mesmo processo histórico”.<sup>285</sup> Seu argumento, entretanto, restringe a noção de ecletismo ao deduzir uma vocação deste direcionada a “conceitos abstratos” não mais associados a “uma escolha figurativa particular, mas sendo convertidos em instrumentos estéticos mais gerais (...)”. Tendo em mente a historiografia de John Summerson, tal desígnio é incompatível com a face moderna do empirismo inglês, que baliza, por exemplo, as melhores obras de John Soane e de William

---

<sup>284</sup> “Os paralelos entre a tradição Iluminista do pitoresco e a sensibilidade compositiva heterotópica de Aalto são, na verdade, numerosos. (...) Com Aalto, a composição pitoresca já é uma linguagem técnica: para ele, aquela assume um conteúdo tanto estético como pragmático. A composição pitoresca busca simultaneamente um estímulo estético dos sentidos, um arranjo confortável dos usos e uma utilização imaginativa das peculiaridades do sítio. **Nesse sentido, Aalto está próximo à concepção do pitoresco de meados do século XIX, na qual ‘o estímulo visual deve ser capaz de uma explicação mais racional’.**” Demetri Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism*. Londres: Academy Editions, 1982, p.62.

<sup>285</sup> Ignasi de Solà-Morales. ‘The Origins of Modern Eclecticism: The Theories of Architecture in Early Nineteenth Century France’. In: *Perspecta* 23, 1987, p.122.

Butterfield.<sup>286</sup> O que, imediatamente, conduz à pergunta: até que ponto este ramo do empirismo orientou o ecletismo no século 20?

Alan Colquhoun, em *Three Kinds of Historicism*, ratifica Solà-Morales ao afirmar que “o ecletismo moderno não é mais ideologicamente ativo, como foi no século dezenove; quando nós revivemos o passado agora, nós tendemos a expressar suas conotações mais gerais e triviais”.<sup>287</sup> Sem desmerecer a realidade dessa tendência, é fato que o argumento de ambos os autores desconsidera o principal desdobramento da *sensibilidade* inglesa do século XVIII <sup>288</sup>: a possibilidade de se aprender com a experiência histórica à luz de questões estéticas relevantes. Sintetizo essa ideia através das palavras de Harold Osborne:

Objetos de arte do passado (...) seriam hoje para nós pouco mais que objetos de interesse histórico, pois os valores extra-estéticos de que outrora foram os veículos, desapareceram com o correr do tempo. Encontramos, porém, outras maneiras de apreciá-los e *respondemos emocionalmente*, não aos valores perdidos, senão aos *veículos*, ao *quais atribuímos os novos valores da arte*. (...) O valor estético que atribuímos a muitos desses objetos de arte ‘desnudados’ pode ser bem maior do que aquele que encontramos em outros artefatos, cuja significação e função originais conhecemos.<sup>289</sup> [itálico nosso]

O entendimento dessa noção de “experiência histórica” – vale destacar – foi decisivo à revolução do impressionismo e parte da arte modernista. Giulio Argan recorda que “Monet seguramente conhecia as paisagens de Constable e de Turner; Degas, Toulouse e o próprio Cézanne puseram seus olhos na pintura japonesa do mesmo modo que um século antes a havia mirado Cozens, ou seja, por seus **valores puramente plásticos, independentemente dos conteúdos** ideológicos ou da concepção da natureza da qual era intérprete”.<sup>290</sup> A modernidade de certa arquitetura inglesa nos séculos 18 e 19, tão bem circunstanciada por John Summerson, portanto não é um acontecimento periférico; como resume Argan, “a arte e a estética da Inglaterra do iluminismo nasciam, na verdade, de especialíssimas condições históricas”.

---

<sup>286</sup> De John Summerson, ver especialmente: *Architecture in Britain, 1530-1830*, Chapter 25 Neo-classicism: Britons Abroad e Chapter 29 The Picturesque and the Cult of Styles. New Haven: Yale University Press, 1993; William Butterfield, or the Glory of Ugliness. In: *Heavenly Mansions and other Essays on Architecture*. Nova Iorque: The Norton Library, c.1990.

<sup>287</sup> Alan Colquhoun. *Three Kinds of Historicism*. In: *Modernity and the Classical Tradition*, p17.

<sup>288</sup> Rudolf Wittkower. *Classical Theory and Eighteenth-Century Sensibility*. In: *Palladio and English Palladianism*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1989.

<sup>289</sup> Harold Osborne. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1992. p.140.

<sup>290</sup> Giulio Argan. *Salvación y Caída del Arte Moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966. p.31.



Atento ao impacto desta 'tradição', Osborne advertia ao final dos anos 60 a possibilidade do *figurativo* aflorar em outra chave: "Mesmo onde temos um conceito de tipo perfeito ou uma ideia de uso, podemos sentir prazer estético na aparência de uma coisa independentemente da relação com esse conceito; podemos apreciar uma pintura representativa pelo que ela é em si mesma e não pela exatidão ou pelo sentido com que apresenta os objetos retratados e a "perfeição" desses objetos em seu gênero".<sup>291</sup> Sem dúvida, a descoberta dessa outra fruição acabou por propiciar o *retorno à imagem* característico da pop art. Para José Guilherme Merquior, o pop "constituía uma regressão avançada na trilha da visualidade moderna – 'regressão' porque retorno à imagem; mas avanço, porque se fez (ao menos ideal e parcialmente) num terreno artístico marcado pela consciência do fim da aura, do império do reproduzível e da vigência de condutas estéticas ligadas à perspectiva do uso crítico de museus imaginários".<sup>292</sup>

Aqui temos um insight que deveria suscitar reexame de alguns pressupostos (estéticos) razoavelmente assentados. A propósito, uma consideração importante sobre as reflexões anteriores: Summerson, Osborne, Argan e Merquior – autores atentos a diferentes circunstâncias históricas – qualificam uma extensa vertente da arte moderna a que "El Sentido de La Arquitectura Moderna" de Helio Piñón passa praticamente ao largo... Poderíamos ainda seguir adiante e, com a ajuda de Stanislaus von Moos<sup>293</sup>, situar um particular desdobramento dessa vertente na obra de Robert Venturi por exemplo. Mas isso "dá pano pra manga", como diz o ditado; não é este o momento.

Continuemos abordando Aalto, caso singularíssimo dessa 'tradição' dentre os mestres modernos. Como já foi referido, "Aalto está próximo à concepção do pitoresco de meados do século XIX, na qual 'o estímulo visual

---

<sup>291</sup> Osborne complementa: "E isto acontece porque – acaso pela primeira vez em escala extensa – somos capazes de abstrair-nos dos valores históricos e mutáveis que as obras de arte se destinavam a comunicar e a confirmar." *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1992. pp.140,161.

<sup>292</sup> J. G. Merquior entende que uma "orientação geral para o realismo caracteriza a evolução mais profunda da arte contemporânea". Para ele, "nenhuma teoria penetrou tão fundo na interpretação dessa tendência quanto a tese de Walter Benjamin sobre o 'declínio da aura"'. Em resumo: "Para muitos devotos de arte e estética, Benjamin foi sobretudo o cronista do desaparecimento da unicidade sacral da obra de arte – da sua aura – graças à manipulabilidade altamente 'profana' da imagem, trazida pela difusão das técnicas de reprodução (litografia, foto, cinema). E é sabido que essa tese benjaminiana, longamente esquecida, deflagrou as considerações de Malraux sobre os 'museus imaginários'. Vários testemunhos de contemporâneos, (...), atestam que a exaltação malrauxiana da imagem manipulável se inspirou efetivamente no famoso ensaio de Benjamin sobre a obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica.. 'As contradições da vanguarda' e 'Estética intransitiva: a situação das artes ex-visuais. In: *As Idéias e as Formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981; respectivamente p.85 e pp.121,122.

<sup>293</sup> Stanislaus Von Moos, em tópico intitulado "History and 'Common Sense'": "Now it could seem that the 'populism' of the Venturis, while being rooted in the larger intellectual and aesthetic context of modern art and poetry, was also a polemic reaction to modern architecture's avantgarde syndrome describe above. Although it is precisely that as well, its origins probably lie considerably deeper – in something that, for lack of a better term, one could call the 'philosophy of common sense'". *Venturi, Rauch & Scott Brown: Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, 1987, p.17.

deve ser capaz de uma explanação mais racional”<sup>294</sup>. Ainda nesse âmbito, Andres Duany nos ensina que uma das chaves de compreensão dessa arquitetura é “reconhecer a primazia da percepção e do ponto de vista humano como *determinante formal*.” Duany assinala que “algumas técnicas compositivas importantes que Aalto emprega só se revelam quando as entendemos como modos de controlar o impacto da edificação sobre a percepção do observador; o fim último destas manipulações é realçar o caráter visual de um lugar e com isso inscrevê-lo na memória”<sup>295</sup>.

Essas são, enfim, táticas peculiares subjacentes ao que cumpre recalcar: o modo metafórico com que Aalto se reporta ao passado remoto ou recente, ou mesmo ao contemporâneo, é sugestivo à contemporaneidade; sobretudo, porque imune não só à sedução das *pseudolinguagens*, mas ao risco inverso – de a obra tornar-se *demasiado linguagem*. Com ele, a nova linguagem que se forma, dizia Porphyrios, “deve seu status não a símbolos emprestados, mas ao parentesco aludido”.

A questão do ecletismo na obra de Aalto, em síntese, é indissociável do seu “racionalismo empírico”. Já vimos, ao cunhar este termo, Argan evidencia que o racionalismo de Aalto atua “como um princípio de comportamento segundo o qual o arquiteto vai *resolvendo os problemas concretos* conforme vão se apresentando no transcurso do projeto”<sup>296</sup>. Notadamente os problemas *formais* – acrescento –, pois toda “indiscreta vizinhança de códigos iconográficos em conflito” (Porphyrios) deverá convergir numa composição “laboriosa, através de tomada de posição frente às relações arquitetônicas que mantém entre si elementos programáticos, requerimentos locacionais e sistema de movimentos” (Castro Oliveira). **Se as contingências que permeiam o projeto acarretam certo ecletismo, este irá reivindicar uma estrutura e - justamente porque pressupõe ‘conflitos’ - um modo maneirista a negociá-la.**

Não é ao acaso, “a força de Aalto se encontra na sua habilidade para manter o *controle artístico sobre elementos contraditórios diversos* e no aparente excesso de ideias que era capaz de sintetizar em uma rica metonímia de formas arquitetônicas.”<sup>297</sup> Tática apta a harmonizar “códigos iconográficos em conflito”, a metonímia coloca uma expressão num campo semântico que não é o seu: um *conjunto de elementos* é empregado no lugar de outro com o qual possui uma relação de proximidade – efetuando-se assim um deslocamento de sentido através de associação de ideias. Com

---

<sup>294</sup> Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism*, p.62.

<sup>295</sup> Andres Duany. Principles in the Architecture of Alvar Aalto. *The Harvard Architectural Review* 5, 1986.

<sup>296</sup> Giulio Argan. *El Arte Moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1984, p.498.

<sup>297</sup> Alan Colquhoun. Tipo Versus Função. In: Víctor Brosa e outros. Alvar Aalto. Ed. del Serbal, 1998, p114.

esse mesmo espírito a heterotopia propicia que aflore um sentido de conjunto na composição final; Porphyrus nota que tal ordem, “ainda que discriminatória, por natureza, adquire coesão através do *adjacente*: ali onde os eixos se tocam, onde as bordas se misturam, onde as extremidades de um denotam o início do outro, onde, na articulação entre dois elementos aparece uma unidade instável”.<sup>298</sup>



Prefeitura de Seinäjoki 1958-1962

---

<sup>298</sup> Ibid., p.3. À interpretação de Sigfried Giedion, de que houve em Aalto um “salto desde o racional-funcional ao irracional-orgânico”, Porphyrus replica que “seria saudável argumentar que **a sensibilidade heterotópica na organização da planta é um gesto consciente de ordenação racional** - que parece haver gerado um grande interesse na Escandinávia, incluindo a Finlândia, dentro do pensamento arquitetônico de fins do século 19 e começos do 20”. Ibid., p.3.



Prefeitura de Seinäjoki 1958-1962

Procedimento que certamente não se encaixa em uma visão ortodoxa do modernismo, mas possui, numa perspectiva mais ampla, linhagem moderníssima... Como podemos constatar no exame que faz Claude Lévi-Strauss do processo criativo de Marcel Proust:

No final do *Temps retrouvé* [Tempo recuperado], Proust compara seu trabalho ao de uma costureira que monta um vestido com peças já recortadas, que já possuem forma; ou, se o vestido estiver muito usado, o refaz. Do mesmo modo, em seu livro ele ajusta e cola fragmentos uns aos outros “para recriar a realidade, costurando, no movimento de ombros de um, o movimento da nuca feito por outro”, e *construir uma única sonata, uma única igreja, uma única jovem, com impressões recebidas de várias.*

Essa técnica de colagens e montagens faz da obra o resultado de uma dupla articulação. Não utilizo a expressão segundo seu emprego linguístico. A extensão parece-me, contudo, legítima pelo fato de *as unidades de primeira ordem já serem obras literárias, combinadas e dispostas para produzir uma obra literária de um nível mais elevado.*<sup>299</sup> [itálico nosso]

Ainda que Lévi-Strauss pareça enfatizar a “técnica de colagens e montagens” de Proust, ao mencionar seu objetivo de “construir uma única sonata, uma única igreja, uma única jovem”, ou “de produzir uma obra literária de um nível mais elevado”, deixa entrever que o processo culmina na ‘descoberta’ de uma estrutura que proporciona um significado novo, imprevisível, à obra.

<sup>299</sup> “Esse trabalho difere do que resulta de projetos, de esboços refundidos na redação definitiva – e adiante – no estado último da obra, as peças do mosaico permanecerem reconhecíveis e manterem sua individualidade.” Claude Lévi-Strauss. *Olhar Escutar Ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; Librairie Plon, 1993.

Tendo em conta a reflexão desenvolvida, sobretudo ao longo deste item, podemos reconhecer que o sentido da sensibilidade heterotópica reside, em última instância, no *realismo* que persegue. Exatamente na medida em que, ampliando a operacionalidade do maneirismo, contribui como “um meio de acomodar conflitos – funcionais e tantos outros –, em um mundo complexo”.

Alan Colquhoun toca num dos mais significativos, dentre esses conflitos, quando observa que a partir de um desenvolvimento histórico iniciado no século 18, “o ‘espaço de possibilidades’ do artista e o do espectador não mais coincidem (...), *um aspecto do ecleticismo que é raramente notado*”.<sup>300</sup> A “convergência geral entre as preocupações artísticas do artista e as do público [cultivado]” que acontecia num “período como o do século 16” é algo impensável numa época em que uma grande parcela da população tem acesso à produção cultural. Colquhoun segue seu raciocínio problematizando “os motivos para as escolhas que os artistas devem constantemente fazer”, para logo advertir que “não devemos imaginar que esta escolha é ilimitada”. E conclui, tal como temos reiterado aqui, que “arquitetura extrai seu significado das circunstâncias da sua criação; e isso implica que o que é externo à arquitetura (...) é de vital importância”.<sup>301</sup>

Entendo que a maior coincidência que havia no passado entre ‘emissores e receptores’ se deveu basicamente ao universo restrito dos conteúdos intercambiados e a relativa homogeneidade do grupo social envolvido. Hoje, o aumento exponencial de conteúdos passíveis de ser tematizados na arquitetura, contudo não impede a viabilidade de uma produção com ressonância social e portadora de um sentido de permanência – mesmo tendo em conta a escala e o pluralismo cultural da ‘audiência’. O fato de em nossa era os meios de comunicação de massa trazerem para si o protagonismo na emissão/transmissão de mensagens e valores, apenas desincumbe a arquitetura da milenar propensão a ser “demasiado linguagem”.<sup>302</sup> De qualquer modo, põe-se um desafio que exigirá argúcia e habilidade por parte do arquiteto em lidar com *outra classe* de ecletismo.

---

<sup>300</sup> Alan Colquhoun. Postmodernism and Structuralism: A Retrospective Glance. In: *Modernity and the Classical Tradition*, p.253.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.254.

<sup>302</sup> Aludindo à questão que envolve o “hiato entre o artista e o espectador” (Colquhoun), Robert Venturi oferece entendimento mais abrangente: “Uma igreja barroca em geral é imediatamente atrativa **a uma pessoa simples** por meio de uma manipulação dramática da luz no seu interior, por suas formas curvilíneas e espaços dramáticos combinados com ricas misturas de materiais, ao menos internamente - isto para o objetivo, justificável, de manter senão aumentar, devoção à igreja católica durante a contrarreforma. Ao mesmo tempo estas igrejas tendem a impressionar-nos, **aos mais sofisticados**, por meio de geometrias complexas e relações espaciais envolventes. Nós gostamos de Bernini, como também as pessoas comuns. Mas, possivelmente, o Modernismo era populista se você voltar atrás - para os conjuntos habitacionais na Alemanha na década de 20.” *Robert Venturi and Denise Scott Brown: Interview with Robert Maxwell*. *Architectural Design*, 7/8 1992.

No seu momento, Aalto soube fazer uma “arquitetura gentil” (para usar expressão de Vincent Scully). Em tempos recentes, marcados pelo individualismo, um historiador como Joseph Rykwert houve por recordar a devoção de Leon Battista Alberti em condensar (e harmonizar) nas suas obras diversos valores, porque pertinentes:

A arquitetura para Alberti tem um valor cívico que certamente não corresponde ao “topos” moderno do gênio impetuoso.(...) Para ele, a genialidade consiste na capacidade de manipular fragmentos de distintas proveniências e fundi-los numa solução original. (...) Sem dúvida, Alberti opera com maestria dentro de um contexto social e cultural em que os edifícios são, na realidade, **produtos de decisões coletivas e às vezes conflitantes**. Essa é a sabedoria que falta a alguns “gênios” atuais...<sup>303</sup>

Sem dúvida, a “sabedoria” de um Alberti reconheceria as lições abrangentes de Aalto, excetuando seu comprometimento com uma linguagem (mais ou menos) consistente, fruto de uma circunstância histórica. Sobretudo entenderia que a sensibilidade heterotópica transcende estilos e/ou arranjos formais – podendo atuar tanto em composição ‘fragmentada’ como em composição compacta (como ocorre na própria produção de Aalto). Enfim, na premência por “acomodar conflitos – funcionais e tantos outros”, podemos generalizar que aquele *crescendo* nos tipos de embate ordem/desordem que descreve Venturi, de fato vincula-se a distintas situações de projeto – onde elementos de composição e elementos de arquitetura engendram o conjunto (estrutura) que um *modo maneirista* irá mediar.

Mas como opera esse modo, afinal? Neste manejo de conflitos, manipula temas e sua associação – quebrando expectativas quanto à forma e disposição dos elementos que compõem esses temas e quanto às relações que os mesmos estabelecem entre si – quebrando regras, enfim. Mas o maneirismo é muito mais que o “produto da complexidade”, é também o “motor da mudança estilística” (Scott-Brown). Uma mutação bem diferente daquela que promove a arte vanguardista – a ponto de Lévi-Strauss denunciar que venha “tropeçando de estilo em estilo, ‘experimento’ em ‘experimento’, quase nunca obtendo o rico significado e o poder duradouro dos seus precursores”.<sup>304</sup> Inevitável, pois vivemos sob o signo da mudança! – alguns dirão. Para o etnólogo, no entanto, cabe à mudança saber carrear uma sedimentação de significados, tornar-se uma autêntica *inovação*:

---

<sup>303</sup> Joseph Rykwert. Entrevista. In: *AU Arquitetura & Urbanismo* 66, jun/jul 1996.

<sup>304</sup> J.G.Merquior. *De Praga a Paris*. p.107.

É de bom tom ridicularizar ou estigmatizar a resistência que o meio social opõe às obras inovadoras. É não ver que, no seu estágio final, essas obras devem tanto a este meio como ao impulso criador que as leva a contornar as regras tradicionais e, em caso de necessidade, a violá-las. **Toda obra memorável é também feita das regras que obstam seu nascimento – e que ela teve que transgredir – e de regras novas que, uma vez reconhecida, ela imporá por seu turno.** (...) O seu caráter inovador (que desapareceria se nada houvesse perante ela) vem de ela suplantar o obstáculo, mas não sem lhe ceder e se modelar, ainda que pouco, sobre ele. A obra-prima é então feita, ao mesmo tempo, daquilo que é e daquilo que nega, do terreno que conquista e da resistência que encontra. Resulta de forças antagônicas que compõe, a cujo impulso e contra-impulso se devem esta vibração e esta tensão que nela admiramos.<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> Claude Lévi-Strauss. *O Olhar Distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986; Librairie Plon, 1983, p.380-81.

## 4. 'OUTRA MODERNIDAD', OUTRO MANEIRISMO

### 4.1 ARBITRARIEDADE & RACIONALIDADE NO PROJETO: UM NOVO MANEIRISMO?

Se Denise Scott Brown destaca que “em nosso mundo complexo e contraditório, muitas das regras estão em conflito”, para Robert Venturi o museu contemporâneo ilustra de forma notável a inevitabilidade desse conflito: “qualquer análise do corrente museu urbano de arte” apontará que “é popular *ainda que* esotérico, introvertido *mas* aberto, monumental *porém* convidativo, um local para acomodar a arte *mas* ele próprio sendo uma obra de arte, e assim por diante”.<sup>306</sup>

Venturi insiste que cercear a ambiguidade (de se manifestar na obra) – enquanto reflexo das peculiaridades do programa, do usuário, etc. –, implica desconsiderar “as complexidades da realidade”, fonte “para uma arquitetura vigorosa”. Aproximando de nosso argumento: tal restrição invariavelmente conduz à arbitrariedade; ou seja, quanto mais estrita e consistente – redutiva, enfim – é a estética em jogo, mais incapaz de *dialogar com as formas da contingência* que incidem na sua armação.

Assim, na esteira de Scott Brown, podemos inferir que coordenar as múltiplas demandas e potencialidades inscritas no projeto, comumente conflitantes, reclama alguma dose de ‘maneirismo’. O que é plausível num contexto em que a predisposição à arbitrariedade coexiste com instâncias de racionalidade, agora um tanto distinta do seu sentido eminentemente modernista – quando acarretava “formas entendidas como deduções lógicas (efeitos) de exigências objetivas (causas)”.<sup>307</sup> A racionalidade persiste noutra chave, mais nuançada, que resumo neste raciocínio venturiano: “Se bem que já não se discuta mais sobre a primazia da forma ou da função (qual segue qual?), nós não podemos ignorar sua interdependência”.<sup>308</sup> Eis uma perspectiva de racionalidade não dogmática, aberta, que certamente contempla a possibilidade de um ‘acordo’ arquitetônico naqueles conflitos que alude Scott Brown; cujo argumento, aliás, mesmo não pressupondo qualquer receita, confere valor heurístico às *idas e vindas*, na tomada de

---

<sup>306</sup> R. Venturi. From invention to convention in architecture. p.236.

<sup>307</sup> Giulio Argan. *El Arte Moderno*. pp. 324-325.

<sup>308</sup> R. Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. NY: The Museum of Modern Art, 1977, p.19.



posição frente às variáveis do projeto – cerne de um processo sintonizado com os novos tempos:

Eu ainda acredito que a função é uma das glórias da arquitetura – tanto por razões estéticas quanto morais. Há momentos no processo de projetar um edifício em que os requisitos funcionais exigem medidas que desafiam as regras dos estilos que estão em voga. A tentação é ignorar as demandas da função e produzir uma solução bem-amaneirada que não cause ‘problemas’ estéticos, embora isso possa dificultar a vida dos usuários – para encontrar a porta de entrada, por exemplo, ou em obter luz suficiente. Por outro lado, um arquiteto que se contém e reavalia uma solução inusitada, pode vir a gostar dela. Para citar Louis Kahn, “você a odeia, e você a odeia, e você a odeia, até você amá-la, porque esse é o jeito que ela tem que ser”.<sup>309</sup>

Note-se que essa passagem traduz para nossos dias aquela antiga tensão entre *liberdade* (que a arbitrariedade supõe) e *norma* (que trata de racionalizar construção e uso) – a que se referia Rafael Moneo<sup>310</sup>, conforme cita na Introdução. Uma tensão que tende se tornar a tônica daqui para frente. Já sabemos que as “diferenças” arroladas por ele em *Otra Modernidad* (item 1.1 pp.44-46), apesar de ampliar o leque de possibilidades formais frente às demandas de projeto, contribuem a um incremento daquela arbitrariedade que se confunde com o “realismo direto”. Cabe então novamente considerar que a *arbitrariedade* (latente no vasto catálogo de “styles that are in vogue”) pode infletir-se para o sentido de *racionalidade* que permeia o bom projeto – enquanto uma “construção laboriosa através de tomada de posição frente às relações arquitetônicas que mantém entre si elementos programáticos, requerimentos locacionais e sistema de movimentos”.<sup>311</sup>

A esta altura deve estar claro que tanto a *arbitrariedade* pode prevalecer num projeto de aparência ‘racional’, como a *racionalidade* comandar uma forma ‘irracional’ (que estabeleça relação consistente com construção e uso). Ainda que estruturalismo e dadaísmo tenham vocação para o racional/geométrico e o arbitrário/icônico respectivamente, tal dissonância não implica conflito insolúvel. Na verdade, a coexistência entre eles, possível nas mais diversas combinações e prevalências, oferece a perspectiva de complementaridade. Ernst Gombrich, no seu *O Sentido de Ordem*, corrobora

<sup>309</sup> ARTFORUM September 2010, p.264.

<sup>310</sup> Rafael Moneo. Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p.55.

<sup>311</sup> Rogério Oliveira. Tomando partido, dando partida: estratégias da invenção arquitetônica. In: Composição, Partido e Programa: uma revisão crítica de conceitos em mutação. P. Alegre: UniRitter, 2010, p.26

em parte esse entendimento; ao estudar o “contraste entre criação racional e irracional” nas artes decorativas, conclui: “seria tentador talvez agrupar estilos históricos com essas polaridades em mente, contrastando a forma planejada, medida e cristalina de um extremo com os ritmos espontâneos, livremente fluídos do outro. Longe de tipificar procedimentos exclusivos, devemos constatar que é a tensão entre os dois que dá vida aos estilos históricos (ainda que um ou outro princípio possa ocasionalmente dominar).”<sup>312</sup>

Desde o início deste trabalho verificamos certa complementaridade dos termos opostos em exame, nas mais diversas óticas: da arte vista pela etnologia (Lévi-Strauss), do estruturalismo tcheco (Mukarovski), no estudo da psicologia da arte decorativa (Gombrich), na busca de um “amplo conceito que pretenderia explicar a arquitetura desde sua própria interioridade - desde a descrição do processo que a viu nascer” (Moneo). Também vimos como a tensão entre liberdade e norma, examinada por Moneo, encontra seu lugar no *conflito* inerente ao processo de projeto – conflito percebido por Denise Scott Brown como “uma condição que evoca o maneirismo”. Mas antes de desenvolver este ponto, não é demais especular que um potencial concerto, hoje, entre dadaísmo e estruturalismo, já estava latente no pensamento de Colin Rowe ao início dos 80:

No seu conjunto, a visão míope da arquitetura moderna invariavelmente se recusa a imaginar qualquer amálgama entre austeridade de princípio e licenciosidade de imaginação. Estas duas propensões - que penso serem bastante naturais - nunca foram consideradas como compatíveis; (...)

Isto pode descrever o que ameaça tornar-se a condição arquitetônica do final do século vinte. Os puritanos permanecerão ingenuamente puritanos (e facilmente corruptíveis?); enquanto muitos do restante se tornarão absurdos libertinos do prazer (...). É portanto, se alguém procura por uma arquitetura de dialética, uma arquitetura relacionada a uma descendência: Michelangelo, Vignola, Borromini, Corbu, Terragni, a condição presente *não* é auspiciosa.<sup>313</sup>

Além de tematizar o *tensionamento* presente no projeto contemporâneo (da tendência dos diversos agentes e fatores envolvidos demandarem diretrizes por vezes opostas, mas que podem ou mesmo convém ser entendidas como potencialmente complementares), tem sido enfatizado como isso constitui uma condição propícia ao maneirismo, desde que respeitada a premissa

---

<sup>312</sup> E. Gombrich. *O Sentido de Ordem: Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre, 2012.

<sup>313</sup> Colin Rowe. Introduction. *James Stirling: Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, 1984.

advertida por Venturi: “so convention, system, order, genericness, *manners*, must be there in the first place before they can be broken (...)”. Acrescente-se agora, tais atributos ganham maior significado quando confrontados com “a list of notes concerning what mannerism is *not*: Contorted, Excessive, Ideological, Mannered, Minimalist, Picturesque, Polite, Willful”.<sup>314</sup>

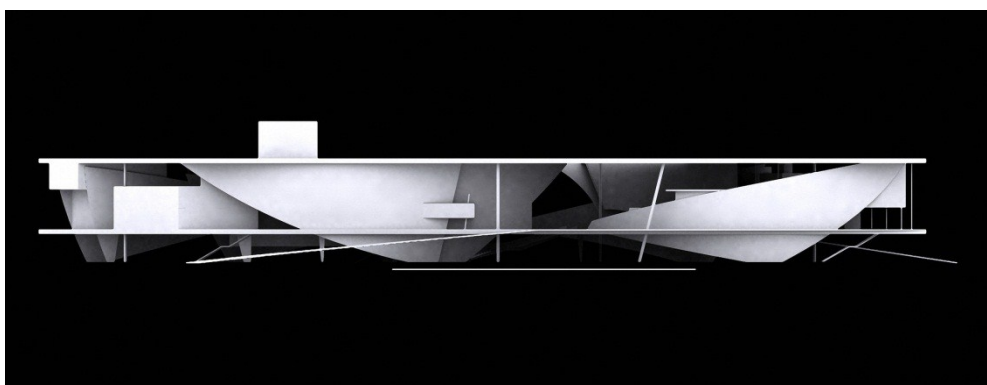


Rhode Island School of Design - Chase Center 2008, Rafael Moneo

---

<sup>314</sup> Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p.75,77.

Eventualmente, quando apropriada à lógica do projeto, a perspectiva maneirista acolhe a canibalização de partes escultóricas de edifícios, a conversão de objetos naturais ou artificiais em *ícone-diagramas* – mas justapondo, insertando, envolvendo ou diluindo o tema emprestado numa *estrutura* latente ou manifesta, e corporificada em forma pouco convencional. Noutros termos, formas/temas 'desmembrados' são associados a uma pauta geométrica e/ou caracterização substantiva<sup>315</sup>. São exemplos dessa modalidade edifícios como a Fundação Iberê Camargo, de Álvaro Siza e Cidade das Artes no Rio de Janeiro, de Christian de Portzamparc.



Cidade das Artes, Rio de Janeiro 2013, Christian de Portzamparc

Quanto à noção mais geral de maneirismo, assinala-se que o estrato de convenção que requer não é necessariamente passivo – não atua apenas como “fundo de regularidade”. Há uma dinâmica no processo que às vezes modifica a convenção; como nota Robert Venturi, “aqui está uma definição de maneirismo em que a convenção é inerente, mas por vezes desacatada, resultando assim *excepcionalmente não convencional* – uma definição que não envolve originalidade ou revolução (...)”.<sup>316</sup> Trata-se de um fenômeno da maior importância, pois desincumbe o “vanguardismo” – em seu afã de representação de algum dos tantos paradigmas ou temas em voga – da inovação permanente. Não perguntava Rafael Moneo, “se a nossa condição contemporânea não poderia ser expressa de forma mais natural, em um modo menos orquestrado”? Não advogava ele, por “uma linguagem partilhada [inteligível] que possa superar o individualismo selvagem dos dias de hoje”?

---

<sup>315</sup> Caracterização substantiva: que “envolve a reprodução, em projeto novo, de precedentes arquitetônicos culturalmente associados ao problema em questão, quer na acepção abstrata de estilos ou tipos, quer em termos de detalhes, fragmentos ou obras concretas.” Carlos Eduardo Comas. *Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro*. In: *Gávea* 11, 1994, p.189.

<sup>316</sup> Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*, p.75.

Sem abdicar da subjetividade enquanto expressão genuína do moderno, o maneirismo pressupõe reinterpretar temas arquitetônicos que povoam o imaginário social como condição para fruição do significado em um contexto marcado pela inovação. ‘From invention to convention in architecture’, de Venturi, destacava a perspectiva de evolução aí implicada: “the idea is that today’s deviation is tomorrow’s convention”; em certo sentido, completa sua esposa, “maneirismo pode ser visto como a arte e a ciência de quebrar regras, o produto da complexidade, e o motor da mudança estilística”.<sup>317</sup>

Ele é *produto* na medida em que esta ‘quebra da regra’, repetimos, é “um meio de acomodar conflitos – funcionais e tantos outros –, em um mundo complexo”. Essa defesa do maneirismo, na verdade, já se insinuava em *Complexidade e Contradição*; há alguns anos, Venturi recordava quando se referia à “uma arquitetura complexa, com suas contradições inerentes, não apenas [como] uma reação à banalidade ou à ‘beleza’ da arquitetura corrente”:

Ela [pode também representar] uma atitude comum em períodos maneiristas e ser uma tensão contínua entre diversos arquitetos [na história]. Hoje, essa atitude é novamente relevante tanto para o *medium* da arquitetura quanto para o programa em arquitetura. Em primeiro lugar, o *medium* da arquitetura deve ser reexaminado se o escopo ampliado de nossa arquitetura, bem como a complexidade de suas metas – estão por ser expressos. Formas simplificadas ou superficialmente complexas não irão funcionar. Em vez disso, a variedade inerente à ambiguidade da percepção visual deve ser mais uma vez reconhecida e explorada. Em segundo lugar, as complexidades crescentes de nossos programas funcionais devem ser reconhecidas.<sup>318</sup>

Em nosso cenário pluralista, é razoável se perguntar acerca de uma nova premissa do maneirismo – já que “convention, system, order, genericness, manners, must be there in the first place before they can be broken (...)”. Uma condição que Venturi justifica sob a forma de uma pergunta: “pode agora se dizer que uma evolução estética faz sentido no início do século XXI, envolvendo uma *arquitetura maneirista* desenvolvida [e transformada] a partir do estilo precedente, o do Modernismo clássico – tal como uma evolução estética fez sentido em meados do século XVI, envolvendo uma *arquitetura maneirista* desenvolvida a partir do estilo precedente, o do Alto Renascimento?”<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> Vale recordar Mukarovsky (nas palavras de Merquior): “no prazer estético diante da grande arte, o deleite convive dialeticamente com o potencial de desagrado trazido pela **ruptura entre o estilo [da obra] e as convenções artísticas estabelecidas**”. Scott-Brown, ARTFORUM September 2010, p.352.

<sup>318</sup> *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*, p.73.

<sup>319</sup> “It is certainly significant that the most vivid manifestation of mannerism occurs immediately after the High Renaissance, where convention as a style was most explicit and therefore most vividly breakable.” Ibid., p.73.

Essa pergunta/enunciado, importante assinalar, encontra algum fundamento no canônico *Mannerism and Modern Movement*, de Colin Rowe.<sup>320</sup> Elaborado em outra chave, o argumento de Venturi faz muito sentido uma vez que o Modernismo 'clássico' constitui uma rica experiência de uso moderno da "convenção", de "sistema", "ordem", etc. – *instrumentos* razoáveis, e por vezes necessários, para compor edifícios pautados por requerimentos e/ou construção recorrentes (entenda-se *modernismo clássico* como o período em que a razão predomina sobre a arbitrariedade, onde forma e função têm uma correlação palpável). No contexto de *Otra Modernidad*, não obstante, um "desenvolvimento a partir do estilo precedente" – defendido por Venturi – não acarreta a ideia de continuidade, e menos ainda, o sentido de consolidar um cânone. Entendo, inclusive, que o argumento do arquiteto americano encontra certa convergência na reflexão recente do 'iconoclasta' Rem Koolhaas. Na sua fala em "Urgency", Koolhaas não se limitou em afirmar que a tirania do novo tem conduzido ao impasse ("o trabalho que realizamos não mais se reforça mutuamente, eu diria até que todo acúmulo é contraproducente, a ponto de cada nova adição reduzir o valor da soma."). Giancarlo La Giorgia reporta que

Para contrapor essas pressões, a empresa de Koolhaas está adotando uma abordagem radicalmente diferente através de seu novo departamento "Generics", ao qual ele se referiu como um esforço, um tanto utópico, para difundir desenhos de projetos sem direitos autorais ou ego. "Isso reverte a evolução 'subtrativa' da arquitetura que temos visto até então e propõe criar edifícios simples, reproduzíveis e talvez, em última instância, pré-fabricados, pouco perceptíveis dentro da hiperdensidade do skyline urbano" – disse ele. Ao concluir, Koolhaas acrescentou: "Talvez ainda seja cedo demais para descartar o ícone".<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> Para a historiografia atual – cumpre destacar – não existiu propriamente uma 'norma do Alto Renascimento', tal como mencionava Rowe em 1950. Segundo ele, "an unavoidable state of mind, and not a mere desire to break rules, sixteenth century Mannerism appears to consist in the deliberate inversion of the classical High Renaissance norm as established by Bramante, to include the very human desire to impair perfection when once it has been achieved; and to represent, too, a collapse of confidence in the theoretical programmes of the earlier Renaissance, which it is able neither to abandon nor to affirm."

As a state of inhibition, **it is essentially dependent on the awareness of a preexisting order**: as an attitude of dissent, it demands an orthodoxy within whose framework it might be heretical. Clearly, if as the analysis of the villa at La Chaux-de-Fonds suggests, modern architecture may contain elements analogous to Mannerism, it becomes essential to find for it some corresponding frame of reference, some pedigree, within which it might occupy an analogous position." Colin Rowe. *Mannerism and Modern Architecture*. *The Architectural Review*, maio 1950, p.292.

<sup>321</sup> [http://www.architectureweek.com/2007/0801/design\\_1-1.html](http://www.architectureweek.com/2007/0801/design_1-1.html)

Em ambos os arquitetos há o reconhecimento da importância de uma base – geométrica e/ou construtiva – ainda que com significados estéticos distintos. Todavia, enquanto Koolhaas parece querer explorar em paralelo o potencial que o ícone ainda oportuniza no manejo de um caráter público não tradicional, Venturi é cético quanto a esse ponto<sup>322</sup>, o que o faz apostar numa solução mais concertada, maneirista. De qualquer forma, é o conflito recorrente entre *arbitrariedade* e *racionalidade* que impulsiona suas reflexões mais recentes.

O reconhecimento de tal conflito se revela no uso de uma base geométrico-construtiva em propostas mais “genéricas”, pensadas como contraponto a uma prestigiosa produção de caráter icônico “[que] não mais se reforça mutuamente”. A propósito, quando trata desse caráter isolacionista – desse “individualismo selvagem” –, Rafael Moneo diagnostica: “hoje, a arbitrariedade da forma é evidente nos próprios edifícios, porque a construção é destituída do jogo projetual” (“hoje ela apenas conta”). Mas por que é assim? Consequência de uma longa reação ao dogma modernista, em sua pretensão de que a construção racional comandasse o jogo projetual. Neste movimento, se é razoável que a flexibilidade técnica caminhe *par i passu* com a exigência contemporânea de liberdade, já não o é o fato de que “os arquitetos esqueçam a presença da técnica”. Pois o valor da construção não se traduz apenas na economia, na sustentabilidade, etc. – construção é sobretudo *regra*, agora constituída mais como um instrumento do que um fim em si. Mas instrumento fundamental, que possibilita o ressurgimento da arquitetura nos termos de Rykwert: como “essencial *parlar figurato* (a fala através de figuras) da construção”. E desse modo, como “arte direcionada a uma finalidade social e, portanto inteligível” – que provê algum conhecimento.<sup>323</sup> Como esclarece o autor,

---

<sup>322</sup> Trecho do diálogo de Koolhaas com Robert Venturi e Denise Scott Brown realizado em 2002 (cinco anos antes de “Urgency”), e incluído em *Guide to Shopping*:

RK. (...) Mas, como explica então o enorme atrativo popular que tem a produção de formas, os arquitetos que estão dando a conhecer cidades inteiras mediante a realização de uma escultura?

RV. (...) o que estamos proclamando é a morte da escultura como arquitetura. O Expressionismo abstrato foi um invento maravilhoso, mas não acreditamos que hoje seja muito significativo como arquitetura.

RK. Mas, não estamos em um período em que um bom número de experimentos supostamente ‘mortos’ parece desfrutar de outra vida com uma saúde surpreendente?

RV. Sim, mas nos esquecemos de que nos anos 20 a arquitetura da École des Beaux Arts e o *Art Dèco* eram muito populares. Simultaneamente a Villa Savoye, ao mesmo tempo que Aalto, Gropius e demais estavam construindo, havia muitos outros arquitetos que faziam o que se ensinava na maioria das escolas americanas: arquitetura beauxartiana. Talvez o que hoje [2002] tem mais êxito, segundo o que aparece nas publicações, seja o equivalente a Beaux Arts. A ironia é assombrosa. E a Beaux Arts representou o final de uma época. (...). *Arquitectura Viva*. Número 83, Marzo-abril 2002, pp.40-41.

<sup>323</sup> Joseph Rykwert. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. The MIT Press 1996, p389.

A capacidade humana para a fala figurativa (como contrária à expressiva) tem nos proporcionado toda a poesia – ela é a verdadeira existência da poesia – e o processo metafórico é seu modo primário de operar. (...)

O propósito da *poiésis* não é só a confecção de certas classes de objetos, tais como poemas ou casas, mas é fazer alguma coisa [com significado] a partir do nada. Entretanto, devido ao fato que nenhum agente humano pode fazer qualquer coisa em si “a partir do nada”, é condição e limite da tarefa de fazer, que ela sempre deva ser uma fusão de elementos – uma imitação. *A imitação do artista [por obra do processo metafórico] não consiste em fazer alguma coisa que se pareça com outra coisa, mas ao invés, algo que possua um modo de ser semelhante ao de outra coisa.*<sup>324</sup>

Em suma: a metáfora assegura uma imitação *indireta* – princípio que remonta aos primórdios da arte da arquitetura. Tal é a mimese que de fato comanda a obra, independentemente de uma eventual figuratividade que possa ostentar.

---

<sup>324</sup> “Não se pode exigir que casas pareçam com pessoas – isso seria claramente um absurdo; por outro lado, elas necessitam “ocupar um lugar no mundo” de forma análoga ao modo com que as pessoas tomam seu lugar nele.” Ibid., p.374, 385.



## 4.2 “A ARQUITETURA É O ESSENCIAL PARLAR FIGURATO DA CONSTRUÇÃO”: 4 EDIFÍCIOS SINGULARES

Chegado neste ponto, cabe destacar a dívida, dentre outros, de dois arquitetos contemporâneos – Álvaro Siza e, especialmente, Rafael Moneo –, com vários dos princípios que moldam a arquitetura de Aalto, o que entendo capacitou-os a mediar de forma original entre a ruptura (relativa) com o moderno e a experiência histórica. Esta tensão é evidenciada por *Otra Modernidad* (2006), mas já está presente no texto *Paradigmas Fin de Siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente* (1999). Em Moneo resta ainda assinalar o impacto de *Complexidade e Contradição* – que o mesmo eventualmente reporta quando fala de seus mestres.<sup>325</sup>

Impressiona em sua obra a propriedade com que se relaciona com uma variedade de temas de nossa época, por vezes ‘canibalizando’ experimentos radicais, mas de forma a produzir uma arquitetura gentil, sem prejuízo daquele “valor cívico” que Rykwert destacava em Alberti. A índole dialética de Moneo, sintomaticamente, veio a municiar o arranque da crítica de William Curtis no número de *El Croquis* dedicado ao arquiteto espanhol em 2000 (cinco anos antes de realizado o projeto da Casa da Música de Rem Koolhaas):

Plenamente consciente das tendências cambiantes que surgem no mundo da arquitetura, Moneo reage a estas novas orientações, mas sob a superfície se mantém firme em posturas de maior alcance. Rechaçando obstinadamente a ideia de um estilo pessoal, retorna não obstante, uma ou outra vez, a temas e esquemas organizativos recorrentes. Profundamente comprometido com as características particulares de cada sítio e cada programa, aspira alcançar o geral e o típico. Sensível aos movimentos bruscos de um ‘espírito da época’, vagamente definido, renega qualquer determinismo. Inspirado no passado, oscila entre a experiência direta do existente e um modo de reflexão mais erudito e acadêmico.<sup>326</sup>

Em consonância com a problemática que nomeia este item, Curtis aclara como a “reação de Moneo às novas orientações” associa-se ao uso de “temas e esquemas organizativos recorrentes”. De modo análogo a Aalto, tais temas se traduzem “na absorção e transformação de tipos e exemplos

---

<sup>325</sup> Ver ‘Se construye con ideas: Rafael Moneo, una conversación’ (Luís Fernández-Galiano), tópico La influencia de Venturi en la cultura de Barcelona. *Arquitectura Viva* 77, março-abril 2001.

<sup>326</sup> William Curtis. Rafael Moneo [a estrutura das intenções]. In: Rafael Moneo 1995-2000, *El Croquis* 98, p. 28. Madrid, 2000.

históricos, procedam estes da primeira arquitetura moderna ou bem de um passado mais distante”. Não obstante a adoção de estruturas recorrentes, mais ou menos explícitas, ou de *imageries* conotando tipos históricos, a síntese pretendida por Moneo afasta-se da consistência elusiva de Aalto<sup>327</sup>: “Moneo é ardente defensor da ideia de que cada um dos seus edifícios representa uma *resposta singular* às condições com as quais se enfrenta, e costuma evitar qualquer insinuação de que esteja formulando uma linguagem arquitetônica sistemática”.

Neste contexto, segue Curtis, “Moneo desconfia das propostas de projeto ‘minimalistas’, porque crê que podem simplificar em excesso os problemas e, deste modo, excluir possíveis dimensões do significado”. Se o historiador apoia tal entendimento, também se adianta em questionar o seu oposto: “no método ‘dialético’ de Moneo, não existe o risco de poder se introduzir demasiados episódios e recursos particulares?” Mas afrontar esse risco não é justamente o papel do “racionalismo empírico” que toma emprestado de Aalto? Talvez tendo em conta a componente racionalista, Curtis dirá que “a estratégia de projeto de Moneo consiste em encontrar uma ideia geradora que responda a múltiplos aspectos do encargo e do entorno, e que estabeleça também uma série de diretrizes que não de respeitar-se daí em diante”. De toda forma essa estratégia não será suficiente para manejar o ecletismo (implicado no processo) em prol de uma síntese convincente; para Curtis,

a questão, tem mais a ver com a *Gestalt* vital existente no coração de uma obra de arquitetura e com sua capacidade para atuar em vários níveis e escalas – seja em suas partes, em seus detalhes, ou em sua totalidade. Neste sentido, Moneo se sente atraído por uma espécie de ‘gramática arquitetônica’. Tem maneiras próprias de conceber e articular paredes, ocos, suportes, malhas e o tecido de fechamento. Estes recursos se repetem em diferentes projetos, tratando evidentemente de adaptá-los a novas estruturas de intenções. Esta ‘gramática’ costuma estar relacionada – ainda que não necessariamente de maneira direta – com os meios de construção.<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> Andres Duany demonstrou a existência de uma sintaxe arquitetônica altamente sistemática na obra de Aalto. Seus edifícios “possuem princípios racionais consistentes, mas *subjacentes* às suas estruturas formais e organizacionais – aparentemente idiossincráticas. Enquanto uma boa medida de **consistência** deva ser assumida enquanto fonte de toda linguagem arquitetônica identificável, a **de Aalto é elusiva**. Seus projetos mostram pouca evidência de sistemas geométricos homogêneos que são fundamentais para Mies e Wright, por exemplo; tampouco Aalto define uma agenda formal explícita ao modo do Purismo ou De Stijl”. Andres Duany. Principles in the Architecture of Alvar Aalto. *The Harvard Architectural Review* 5, 1986.

<sup>328</sup> William Curtis. Rafael Moneo [a estrutura das intenções]. In: Rafael Moneo 1995-2000, El Croquis 98, Madrid, 2000. p.

A “capacidade para atuar em vários níveis e escalas – seja em suas partes, em seus detalhes, ou em sua totalidade” – responde exatamente à necessidade de *estruturar* uma composição com “demasiados episódios e recursos particulares”. Essa questão uma vez mais remete a Aalto ou, ainda, à noção de estrutura complexa (como “um todo dinâmico, uma unidade que consiste ‘num conjunto de oposições dialéticas’ e vive num equilíbrio ‘sem cessar violado e renovado’”).<sup>329</sup> Se, como interpreta Curtis, “os edifícios de Moneo incluem intenções complexas, às vezes inclusive ideias contraditórias” – ao ponto que “a ‘fragmentação’ tem sido um instrumento importante para ele”<sup>330</sup> – sem dúvida isso se deve à busca por contornar aqueles *conflitos* que sabemos latentes no projeto contemporâneo.

Por conseguinte, as tensões resultantes originam-se da interação entre aspectos programáticos e contextuais, mas afloram na composição da planta, elevações e volumetria, contaminando também superfícies e materialidade – “caracterização apropriada de programa e sítio” (Comas, 94) sendo a meta.

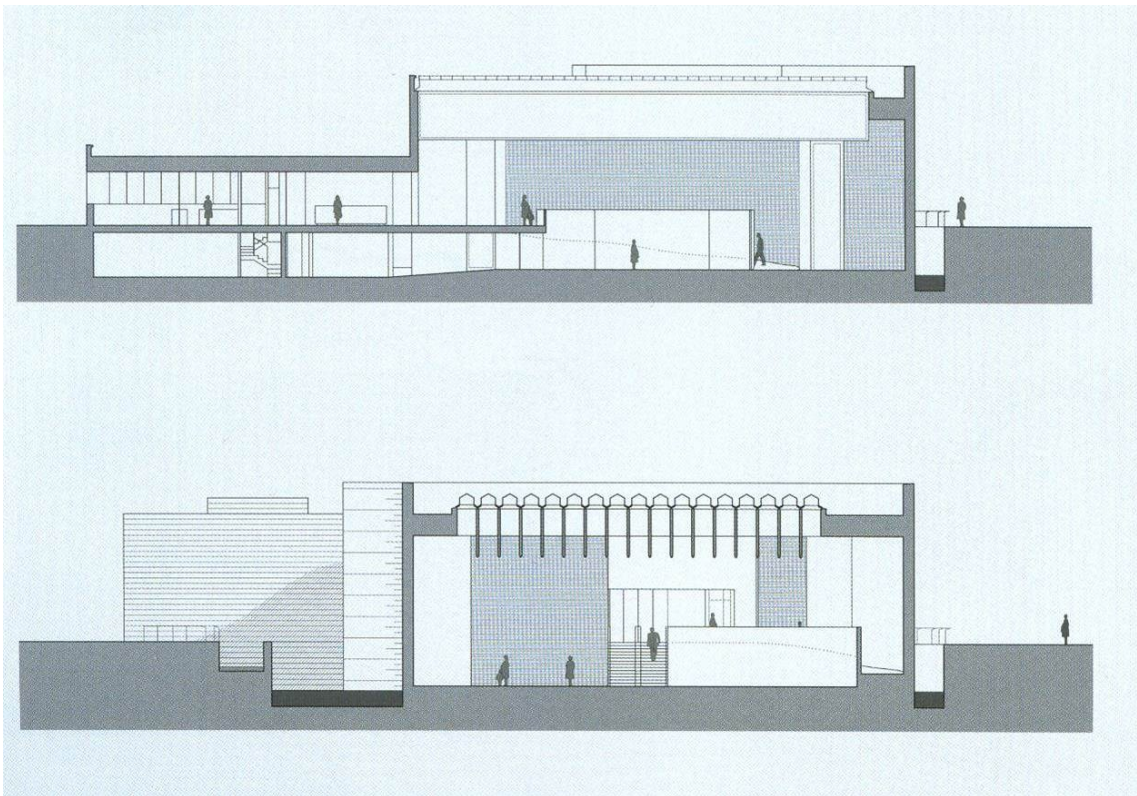
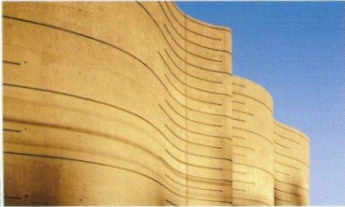
Seu Centro de Arte y Naturaleza em Huesca (2006), face às circunstâncias de projeto, permite estabelecer um contraponto à arbitrariedade que acaba por impregnar o Zentrum Paul Klee, de Renzo Piano. O CDAN harmoniza-se com seu entorno, mas sem deixar de se afirmar como artifício arquitetônico; modela um espaço interior também ressonante de um contexto natural e ainda potente na ambientação das obras expostas. Organização espacial do programa, percurso, iluminação natural, ‘molduras’ estratégicas do exterior – tudo contribui a uma fusão convincente entre forma e conteúdo, entre composição e caráter. Aqui um tipo *head and tail* associa-se a sistema de movimentos que se estabelece na abordagem desde a estrada, contorna o edifício, segue no ingresso baixo (onde é pressentida a espacialidade do programa), e culmina em uma grande sala semienterrada – simultaneamente espaço telúrico e nave barroca ‘decomposta’.

Para o arquiteto, não é apenas uma escarpa natural o seu objeto, também precedentes arquitetônicos “tornam-se sua matéria prima”, e são ambos que “se propõe a significar” – o resultado é um sistema de signos que fica a meio caminho entre um fragmento de natureza e a linguagem estrita da arquitetura. Como se cada um desses elementos se infletisse ao outro de uma maneira que o conjunto, agora irreduzível a eles, surpreenda.

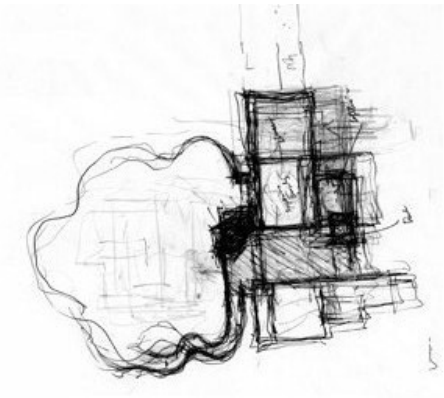
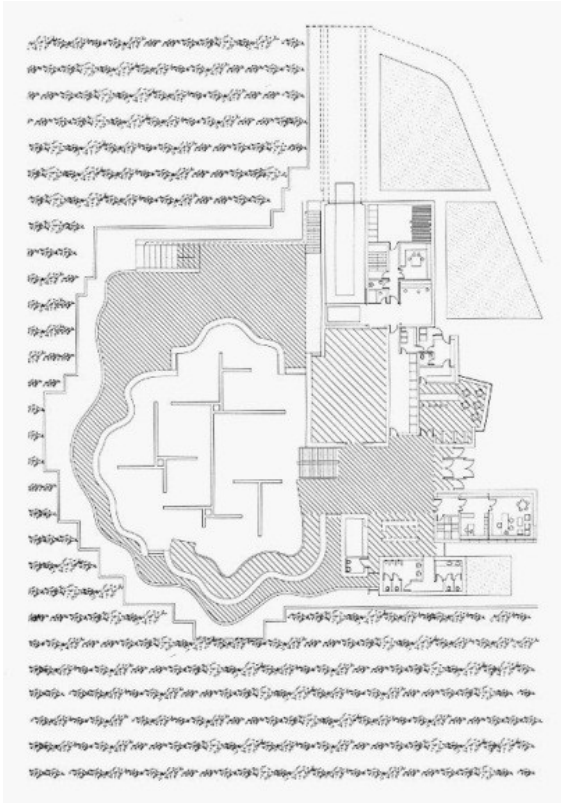
---

<sup>329</sup> Na esteira de Mukarovski, Merquior acrescenta que “a norma, ao estabilizar a percepção estética, estabiliza também e sobretudo o reconhecimento do maior ou menor valor das obras de arte”. *Formalismo e Tradição Moderna*. p.261.

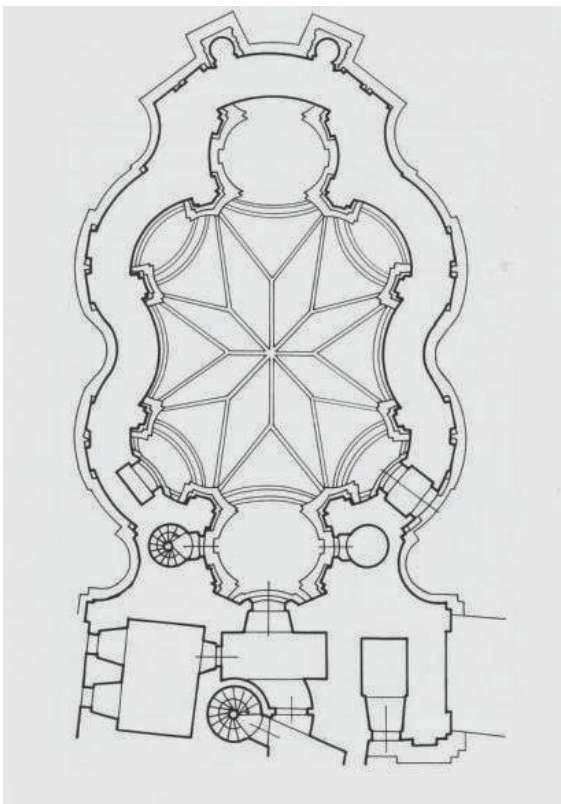
<sup>330</sup> Segundo Curtis, “as reflexões de Moneo o levaram mais aos métodos intuitivos de Gehry, em particular a abstração, a materialidade e o modo de articular os ‘fragmentos’ – com frequência, peças claramente definidas – e os espaços intermediários de uma maneira escultórica.” *El Croquis* 98, p.34.



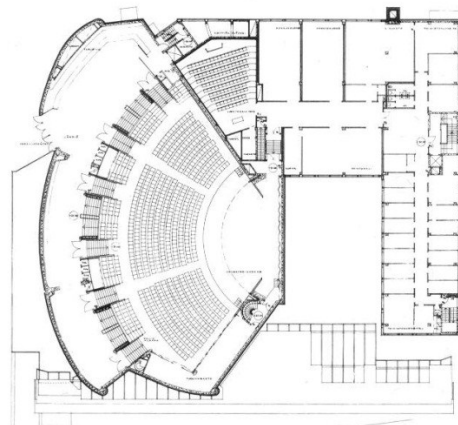
Centro de Arte y Naturaleza, Huesca, Espanha 2006



Dacca, Louis Kahn



Smirice, Bohemia 1700, C. Dientzenhofer



Casa da Cultura, Helsinki, Aalto

Essa “gramática arquitetônica”, tal como nomeia Curtis, prospera na exata medida em que se imbrica “com os meios de construção”; Moneo, anos atrás, já enfatizava que “explorar linguagens ditadas, ou ao menos inspiradas, por sistemas construtivos contemporâneos, faria outra vez evidente o impacto de uma genuína materialidade”.<sup>331</sup>

Enfim, é possível verificar em Huesca – numa proposta inequivocamente contemporânea – a pertinência de uma “sensibilidade dualística”, típica da arquitetura de Aalto (como esclarece Andres Duany, “os projetos de Aalto parecem envolver um processo dialético que integra conceitos mutuamente contraditórios numa síntese compreensiva”)<sup>332</sup>.

Em Moneo, de todo modo, uma predisposição contrária a soluções homogêneas media as composições mais ou menos fragmentadas e ocorre também nas situações mais frequentes de composição compacta. Em Paradigmas Fin de Siglo, ele recorda que

A noção de arquitetura compacta não é nova. Construir mantendo as restrições de um perímetro mais ou menos regular sempre foi uma meta perseguida pelos arquitetos: quem queira construir, sabe que encerrar o maior volume na menor superfície é sempre desejável. Há sempre uma recompensa formal quando se trabalha em termos de intrínseca economia. Assim tem sido, tanto no presente como no passado. (...) Em tempos recentes, Terragni nos ofereceu admiráveis exemplos de uma arquitetura que satura a planta, conferindo uso aos espaços intersticiais e sempre disposta a provocar episódios arquitetônicos atrativos. O compacto, portanto, não é um descobrimento, senão um modo antigo de entender a arquitetura. O compacto é uma maneira de responder a uma realidade com duplo fio: por um lado, a *fábrica* urbana, por outro, um mundo interior autônomo.<sup>333</sup>

Moneo traz essa noção como contraponto necessário a de “fragmentação”. Se esta última, nesse momento, estava sendo cogitada como paradigma dos novos tempos, já o “compacto” é apresentado como alternativa legítima em várias situações de projeto. Despojado da autoridade que teve no passado, o compacto tem agora sua *racionalidade* matizada. Para ilustrar essa perspectiva, examina-se a seguir o novo edifício de ciência interdisciplinar da

---

<sup>331</sup> Reflexiones a propósito de dos salas de conciertos (Gehry versus Venturi). El croquis n 64, 1994, p.174.

<sup>332</sup> Como já insinuado, em Aalto ocorre algo distinto da “ideia de arquitetura como um debate entre elementos constitutivos relativamente independentes” – tal como potencializado pelo “fundamento geométrico-construtivo batizado de Dom-ino”. (“Dom-ino insinuava a possibilidade de fundir, em uma única doutrina, uma concepção plástico-ideal da forma arquitetônica, de severidade clássica, com uma concepção orgânico-funcional associada ao informalismo pitoresco.”) Comas. Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro.

<sup>333</sup> Moneo. Paradigmas Fin de Siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente.

Columbia University, em Nova Iorque, inaugurado em final de 2010. Este projeto é relevante ao argumento em curso por incorporar – *mas não de forma estrita* – várias daquelas “diferenças entre a arquitetura contemporânea e a que, faz alguns anos, se chamava ‘moderna’”<sup>334</sup>. Para exemplificar: em Columbia “substituiu-se a busca de uma linguagem pelo descobrimento dos valores expressivos de um material”, porém... de modo a *insinuar* uma linguagem! Nicolai Ouroussoff resume assim o projeto:

O novo prédio, localizado na esquina da Broadway com a 120th Street, está embebido em uma série de precedentes, desde o modernismo austero de Adolf Loos até o *master plan* original de McKim, Mead & White para o campus de Morningside Heights de Columbia. Sua estrutura muscular em aço e alumínio é um exemplo vibrante de como se adequar a um contexto histórico difícil, sem curvar-se servilmente a ele. (...) Visto no contexto da relação, frequentemente tensa, da Universidade de Columbia com sua vizinhança do Harlem, o edifício é uma expressão física ‘reluzente’ do desejo da universidade em estabelecer uma ponte – no lugar da divisão existente – entre o mundo insular do campus e a comunidade que está além dos seus muros. (...) O projeto de Moneo está cuidadosamente ancorado no plano original do campus. A base do edifício, feita do mesmo granito rosa dos edifícios que o ladeiam, é concebida como uma extensão do plano existente da rua. A altura de 14 andares do edifício, consideravelmente maior que a de seus vizinhos, ecoa a torre gótica de tijolo e calcário do Seminário Teológico da União, que fica em diagonal no outro lado da rua.<sup>335</sup>

Esta percepção também é reforçada pelo afastamento de seus vizinhos imediatos (o que acentua a verticalidade do edifício). Como sugerem os croquis iniciais de Moneo, além do reconhecimento da “*fábrica urbana*”, há o desejo de “construir um ícone arquitetônico capaz de assumir em sua abstrata disponibilidade qualquer programa possível”. Por um lado, o contexto histórico, a predisposição geométrica do sítio para ocupação, a diferença de nível entre a rua e o pátio interno (sobre um ginásio existente), o programa moderno e diversificado, as conexões com os prédios adjacentes – todos esses fatores contribuíram para que em Columbia “a noção de espaço” já não desfrutasse de uma “condição substantiva”. Por outro lado, e como corolário – já assinalava William Curtis em projetos anteriores – o edifício oferecia o “risco de incorporar demasiados episódios e recursos particulares”, mesmo sob a égide do prisma compacto. A tensão que evidentemente aflora

---

<sup>334</sup> Otra Modernidad. Moneo circunstancia que arquitetura contemporânea é “aquela publicada nas revistas que prestamos maior atenção”.

<sup>335</sup> <https://www.nytimes.com/2011/02/09/arts/design/09moneo.html>

na composição, como não poderia deixar de ser, acaba por se imbricar “com os meios de construção”. Ouroussoff é especialmente atento a esse ponto:

No entanto, é a tensão que Moneo cria entre novo e antigo que dá vida ao edifício. Os andares superiores são revestidos com o que poderia ser o acabamento de alumínio mais elegante nos EUA: uma tensa retícula de aço preenchida com um padrão irregular de barras diagonais em aço e venezianas em alumínio. As barras não são decorativas – elas refletem as cargas e tensões desiguais atuando no edifício, que é apoiado em uma enorme treliça que vence o vão do ginásio abaixo. Mas mesmo se você não sabe disso, intuitivamente sente a tensão que é produzida no conjunto; é como se a estrutura estivesse realizando um esforço a fim de se libertar das restrições do sítio. O efeito é especialmente agudo na *esquina*, onde o edifício parece se abrir subitamente devido à tensão, seus andares superiores balançando 4,5 metros sobre a entrada junto ao lobby.<sup>336</sup>

Aos poucos vamos intuindo a presença de uma “gramática arquitetônica” que procura estruturar o conjunto caracterizando, sem didatismo, programa e lugar – espécie de narrativa que vai desde a cidade até aquele *mundo interior autônomo*. (As estratégias de caracterização – parafraseando Carlos Eduardo Comas – envolvem as especificidades compositivas de planta, elevações e volume, desenho e texturas de superfícies, assim como a escolha de materiais e técnica construtiva.) Adentremos, com Ouroussoff:

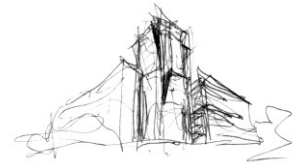
O interior do lobby é revestido em mármore português ricamente veiado, o tipo de material suntuoso que Loos utilizou para amenizar a severidade de seus espaços. Uma escada, também em mármore, ascende até o café num nível de mezanino que enquadra do alto a rua através de esquadrias do chão ao teto: uma espécie de zona intersticial flutuando logo acima da cidade. Dali, mais escadas levam até um lobby no nível do campus, 10 metros acima da rua. (Todos esses espaços são abertos ao público.)

Esta é uma arquitetura soberba: clara, compacta e perfeitamente calibrada. E a sequência é ainda mais poderosa em sentido inverso: do lobby no nível do campus, a descida pela escada é algo como descer dentro de uma jazida de mármore. Mas o projeto também é um meio de reforçar a missão pública da universidade. Ao conduzi-lo na transição de um nível ao outro em apenas três giros rápidos ao longo da escada, Moneo fundiu num só, dois mundos discrepantes – o campus e a rua lá fora – e criou lugares de intensa comunhão social.

---

<sup>336</sup> Ian Mutuli acrescenta: “The structural system by the structural engineers from Arup also met requirements for 12-metre clear spans in the laboratories and auditorium while the stiff laboratories used diagonal cross-bracing at the perimeter. According to architect Rafael Moneo, **the boldest expression of the structural elements was given to the library, which was located between the roof of the gym below and the mass of the building overhead, yet made completely free of any columns within its space**”. <http://www.archute.com/2016/01/24>.

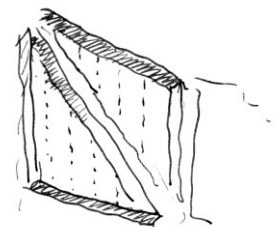




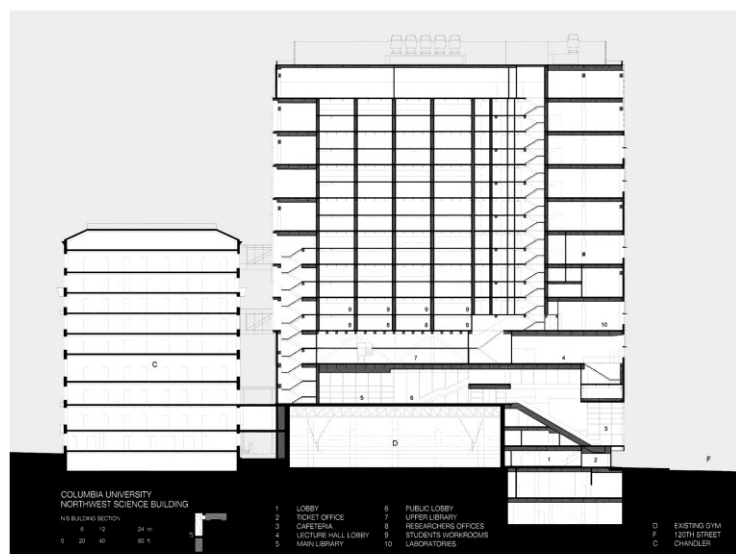
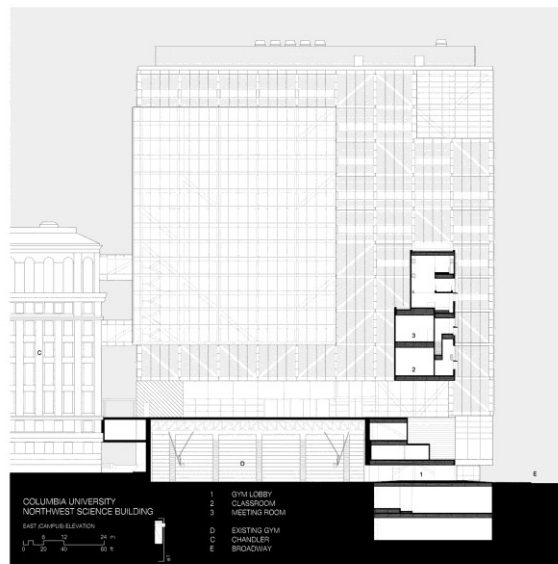
L. de Sottomaior 05

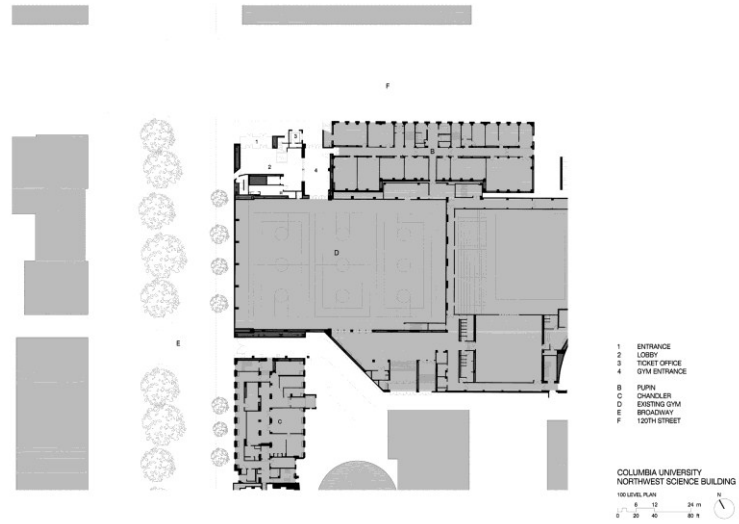


3.25.05

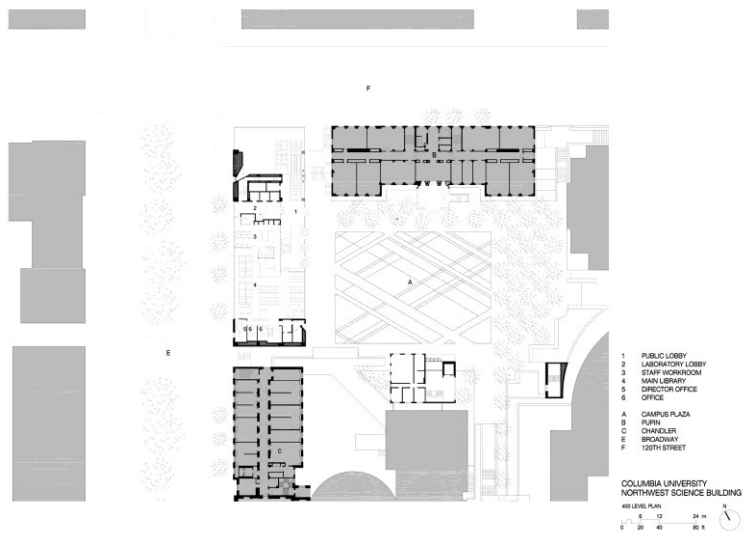


Columbia Uni. Northwest Science Bldg., N. Iorque 2010

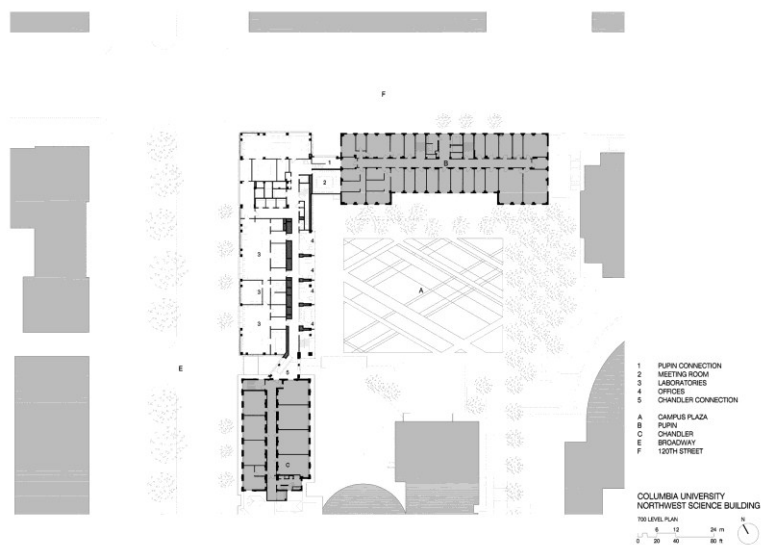




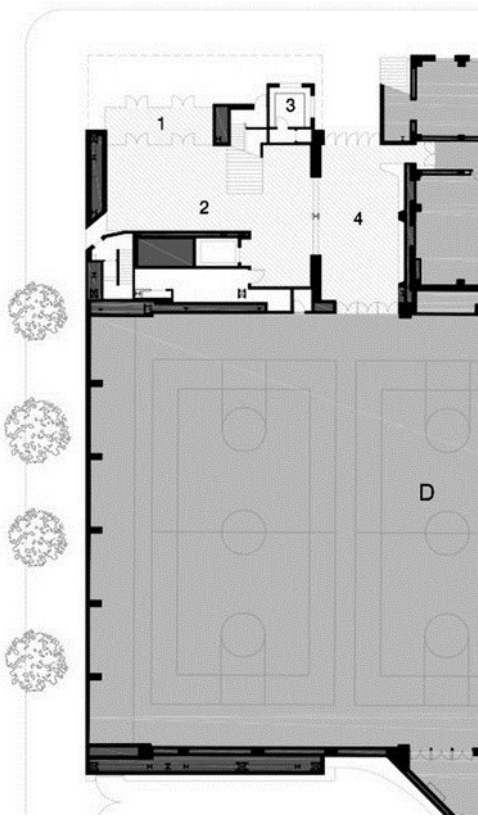
nível da calçada



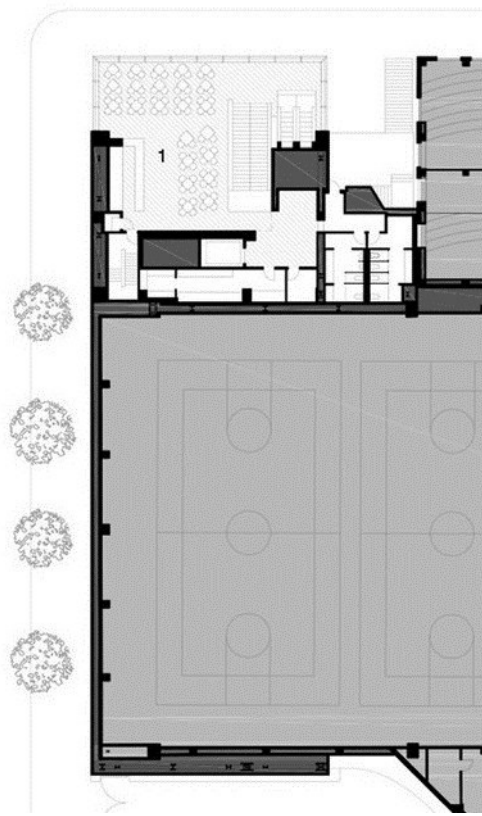
nível do pátio



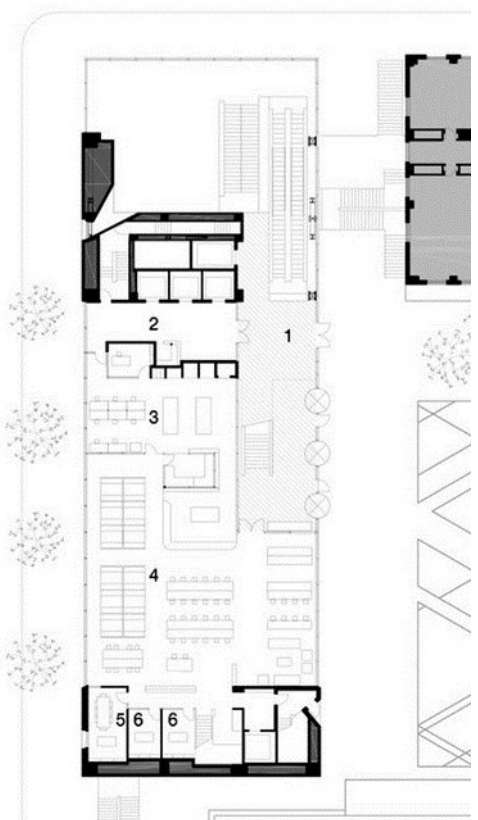
nível labs



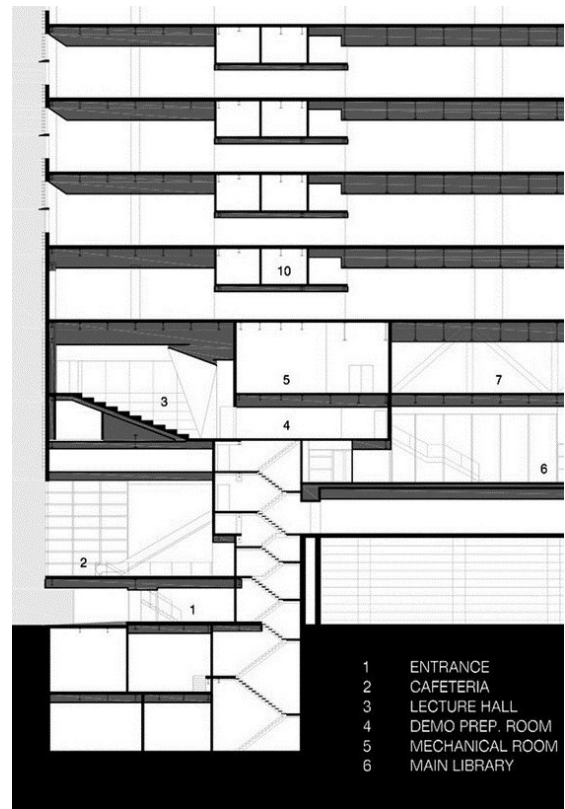
nível calçada



nível cafeteria



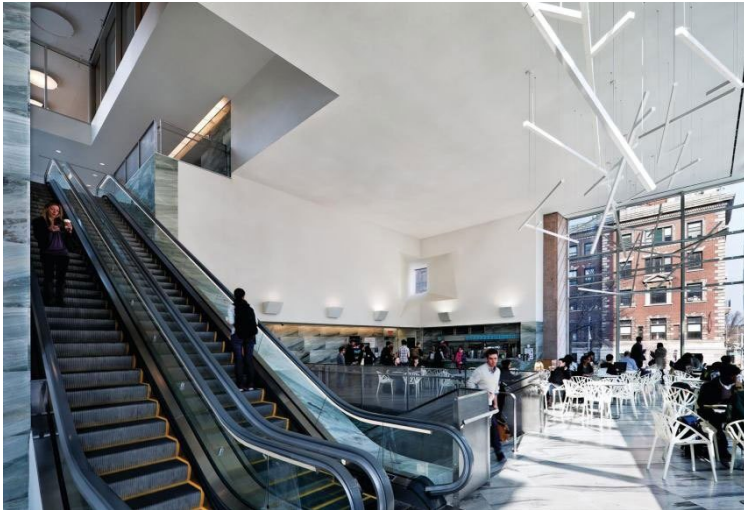
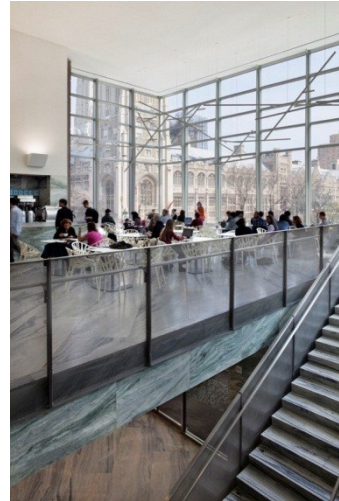
nível pátio



corte longitudinal



hall



cafeteria

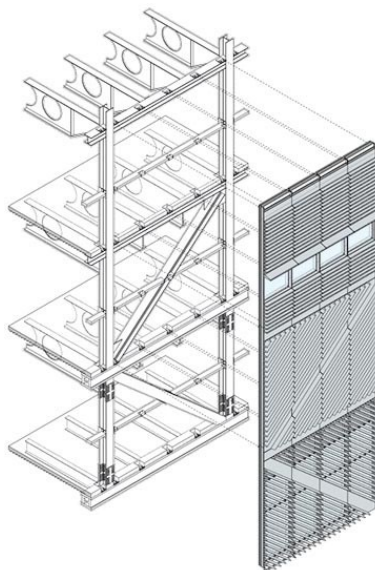
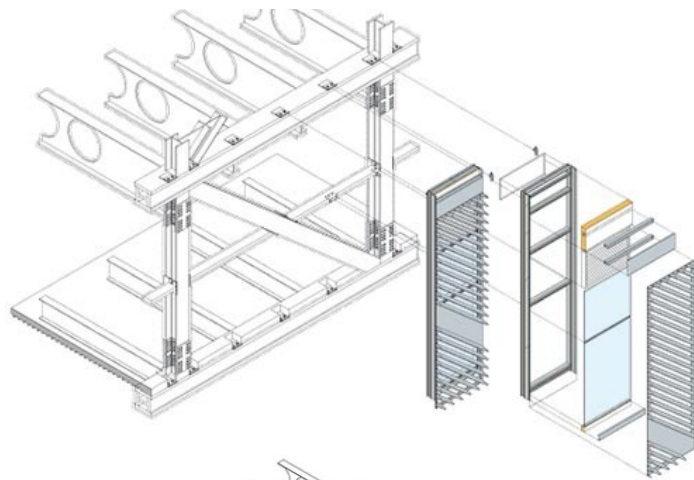
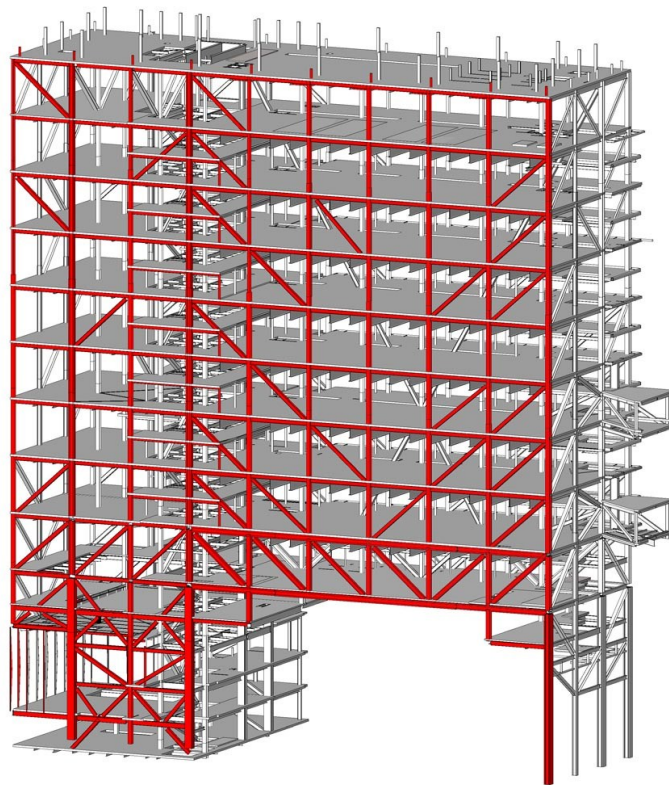


biblioteca



laboratório





A “gramática arquitetônica” nas obras recentes de Moneo, deduz Curtis, é um meio de adquirir “capacidade para atuar a muitos níveis e a muitas escalas – seja em suas partes, em seus detalhes, ou em sua totalidade”.<sup>337</sup> Nascida do diálogo com as contingências de projeto (imprevisível, portanto), é na relação sutil e relevante com precedentes que essa gramática extrai a matéria-prima com a qual um modo maneirista irá significar o edifício como um todo. Antes de ilustrar como isso ocorre em Columbia, é conveniente recordar a lógica compositiva em Aalto, tal como interpretava Venturi:

As contradições em seus edifícios agora evocam complexidade e tensão. Aalto, ele próprio, tem se tornado (...) um mestre maneirista, mas em uma chave menor. Entre as complexidades que vejo em seu trabalho estão seus elementos arquitetônicos convencionais organizados em modos não convencionais, seu balanço, precariamente mantido, entre ordem e desordem; e seus efeitos de simplicidade e extravagância, do modesto e do monumental ao mesmo tempo.

(...) A qualidade dos elementos de Aalto não provém de sua originalidade ou pureza, mas de seus desvios - às vezes bem sutis e às vezes marcados - na forma e no contexto. E sua força emerge das tensões que esses desvios produzem.<sup>338</sup>

A base do Northwest Science Building contradiz a natureza prismática do corpo acima, pensado para ser visto de várias direções e distâncias. Ela foi concebida para ser fruída na ‘escala da rua’; como entidade mais ou menos opaca comparece apenas na face maior, voltada à Broadway. Ali, como plano estrito, reforça o sentido de movimento numa artéria com significado especial na malha urbana; ao mesmo tempo, o plano é interrompido por grandes panos de vidro que indicam a presença de espaços especiais – que de certa forma constituem verdadeiro... *piano nobile*. A base também ascende em direção ao vizinho ao sul não propriamente para preservar a escala devido à inclinação do passeio, mas para incorporar a biblioteca que, completamente livre de colunas em seu espaço, se abre ao nível do pátio interno do campus; como resultado, os passantes percebem uma imbricação entre base e corpo. Contrastando com a solução dada junto à Broadway, o trecho da base voltado a 120th street se desmaterializa completamente sob o balanço do corpo, anunciando uma cafeteria-belvedere cuja projeção configura o pórtico de acesso ao lobby. À natural tensão neste ponto, devida ao balanço de 4,5 m, soma-se outra: o espaço da cafeteria também está em balanço? ou está atirantado?

---

<sup>337</sup> William Curtis. Rafael Moneo [a estrutura das intenções]. In: Rafael Moneo 1995-2000, El Croquis 98, p.

<sup>338</sup> Robert Venturi. Alvar Aalto. In: *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984, p.60.



Quanto ao corpo, a sensação de continuidade que prevalece na sua superfície evidentemente visa acentuar a presença urbana do edifício, sobretudo à distância. Próximo a ele insinua-se uma grelha em ‘baixo-relevo’ (alheia ao cânone modernista) que confere escala humana ao prisma, em tênue harmonia com entorno imediato. No topo, um pseudo-coroamento no trecho da esquina ameaça completar a composição. **Importa ao final, por todas as razões elencadas, que as figuras de discurso deduzidas das partes (pouco convencionais) são mais intuídas do que propriamente denotadas e o sentido desse discurso se coadune com o senso de decoro que lugar e programa exigem.**

Dentro deste espírito, também percebemos como materiais e sistemas convencionais – trabalhados e combinados de modo não convencional – mas atuando como fragmentos duma linguagem precedente, ao cabo compõem uma *estrutura*. Tal como vimos Porphyrios decifrar em Aalto: “ao utilizar a riqueza associativa de tipos iconográficos já operantes e socialmente legitimados, mas recusando-se a torná-los completos, Aalto alcança a dimensão poética da linguagem *par excellence*: a da polissemia – com múltiplos níveis de significação, e profusão de significados secundários e terciários. O tipo iconográfico torna-se para Aalto o instrumento para tornar visível o apropriado; um apropriado tão rico em associações que nunca se esgota em seu valor de face.”<sup>339</sup> Em Columbia, não obstante a adoção de uma *imagerie* latente (como noutros edifícios de Moneo), a ‘linguagem’ não revela a consistência da de Aalto. Como bem antecipou Moneo, agora estamos manejando “otra modernidad”.

Após a crítica expedita do Northwest Science Building, outro edifício em altura – a Torre Puig em Barcelona –, projeto de Moneo construído em 2014, merece uma rápida menção. Primeiramente, a fim de verificar, de fato, a consumação da “ideia de que cada um dos seus edifícios representa uma *resposta singular* às condições com as quais se enfrenta”. Por fim, a consideração de que no caso de Barcelona, mesmo em uma composição muito mais homogênea – quase ‘sublime’ –, estão presentes as táticas maneiristas. Se aqui os condicionantes (e conflitos) que permeiam o projeto são menos impositivos, será uma imagem unificada a reinventar as expectativas por uma “caracterização apropriada de programa e sítio”.

---

<sup>339</sup> D. Porphyrios. *Sources of Modern Eclecticism*, p.28. Em Columbia, parafrazeando Lévi-Strauss, a linguagem preexistente que também compõe os edifícios “se torna sua *matéria prima*, e é esta que se propõe significar – não exatamente as ideias ou conceitos que possamos tentar transmitir pelo discurso, mas esses *objetos linguísticos* que constituem conjuntos ou pedaços do discurso”.

Para uma ideia geral do projeto, reproduzo abaixo parte da descrição contida no *Archdaily*:

(...) Frente a uma possível volumetria densa, complexa e agitada aparece uma implantação abstrata de torres claramente identificáveis e autônomas. (...) O resultado é um vazio urbano onde as torres são percebidas como elementos independentes, sem aparente relação entre elas. Uma destas torres é a nova sede corporativa de *Puig* que, tratando de coincidir com a nova imagem urbana de Barcelona, escolheu a *Plaza Europa* para levantar sua sede.

A torre respeita estritamente a planta e a altura estabelecida no plano diretor e o propósito de que fosse percebida como uma figura unitária e não como uma simples sobreposição de pavimentos horizontais – isso levou ao projeto de uma espiral de vidro que envolve o volume. O desejo de que a Torre Puig assumisse a carga iconográfica que corresponde a sua condição de sede corporativa, parece satisfazer-se com a geometria de sua arquitetura, tanto que a contundência da espiral leva a uma forma que, na sua pureza, alude o valor que *Puig* sempre deu aos frascos de suas fragrâncias. (...)

A planta da torre - um quadrado de 27.5 x 27.5 m - mostra o protagonismo do núcleo, que não somente resolve as comunicações verticais e os serviços e instalações mecânicas, mas também contribui para definir e estruturar a superfície útil. Ao redor do núcleo, aparecem as áreas de trabalho onde a paisagem urbana dos quatro cantos de Barcelona pode ser desfrutada. A superfície envidraçada ajuda a delimitar os espaços interiores, sejam eles escritórios, salas de reunião ou espaços singulares. (...) Vale ressaltar também, a neutralidade com a qual o núcleo se instala na planta quadrada, permitindo resolver o complexo programa. Ao analisar as outras plantas é possível perceber que as apropriações podem se dar de diversas maneiras - utilizando a modulação de 1.35, 2.70, 4.50 e 8.10 - presente na definição de todos os elementos arquitetônicos que compõem a torre.

Uma atenção especial é dada ao encontro da torre com o plano horizontal, resolvida através de um espelho d'água em torno da torre, de onde a espiral começa a ser formada. Naturalmente, o espelho d'água é interrompido na fachada onde está o acesso principal da torre, enfatizando-o através de uma proteção metálica que também reflete os efeitos da geometria imposta pela espiral, ao mesmo tempo em que o beiral de entrada protege da chuva. (...)<sup>340</sup>

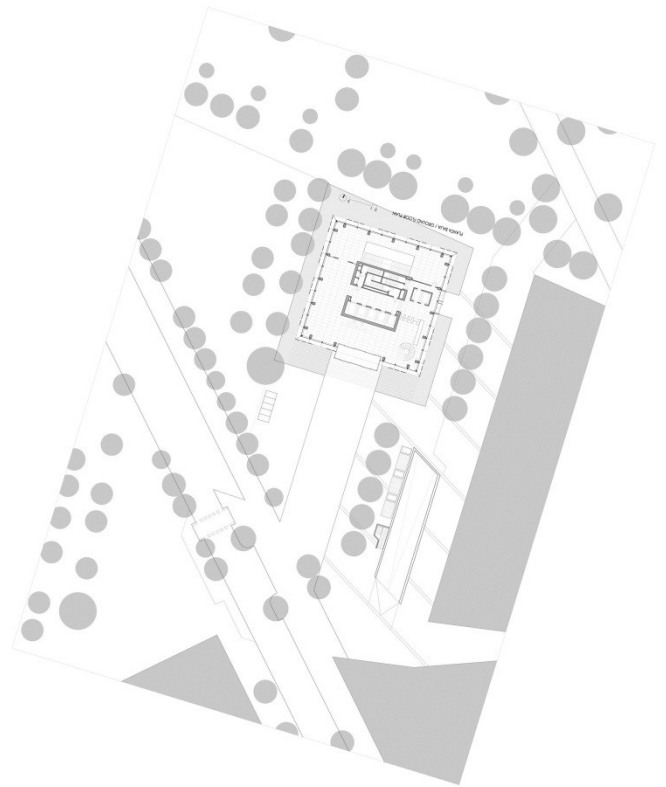
---

<sup>340</sup> <http://www.archdaily.com.br/br/761399/torre-puig-rafael-moneo-plus-antonio-puig-josep-riu-gca-architects-plus-lucho-marcial>.

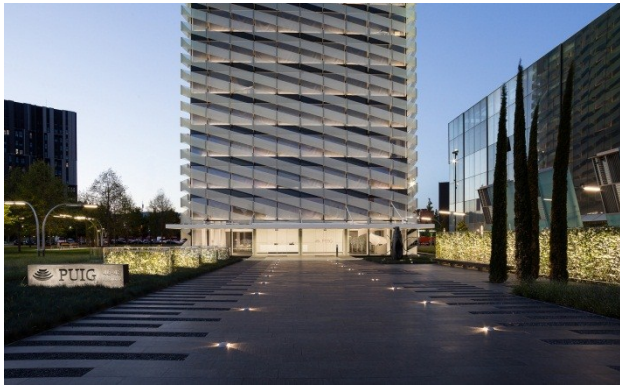
No jornal *La Voz de Galicia*, Moneo esclarece que “la torre Puig trata de reflejar aquellos atributos que acompañan a un *parfum maker*, recogidos en la importancia que quien los crea da al vaso que los contiene. Es una torre en términos racionales pero envuelta por una banda continua en espiral, algo que tiene tantos antecedentes en la historia de la construcción, sin ir más lejos en la propia torre de Hércules de A Coruña”.  
<http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2016/03/10/vida-edificios-pertenece-/00031457633198296917175.htm>



PLANTA SITUACIÓN / SITE PLAN  
esc. 1:5000



Torre Puig, Barcelona 2014, Rafael Moneo



Na sequência de quatro obras de Rafael Moneo que se propôs examinar – obras diversas, mas dotadas de atributos defendidos neste trabalho –, a última convinha constituir uma tema prosaico, recorrente. Escolheu-se um bloco de habitação coletiva localizado num bairro residencial de Sabadell, na província de Barcelona. Como evidenciado nas obras que vimos nas páginas anteriores, esse edifício concluído em 2005 reitera o que se caracterizou aqui como “mediação original entre a ruptura (relativa) com o moderno e a experiência histórica”. Destarte, é produção que “descobre sua estrutura por meio de um diálogo com as formas da contingência” – como em Aalto, a ordem alcançada é “cheia de tensões”. Eis uma síntese do projeto, segundo a análise de Magda Mària e Andrés Martínez:

A colaboração entre os estúdios Moneo e Martínez-Lapeña+Torres resultou numa obra residencial definida por sua dupla resposta ao entorno: ao norte, uma fachada urbana que se converte em toda uma lição de ricas e variadas possibilidades da utilização do tijolo; ao sul, uma pele ‘quebrada’ e leve composta por persianas projetáveis de madeira que protege o âmbito mais privado do projeto e modula a relação com um pátio, ou passagem, de caráter semi-público. (...) O projeto ergue-se junto ao Vapor Sampere, importante exemplo de arquitetura industrial de Sabadell, e serve de enlace deste com o tecido urbano atual – tanto que assume um marcado caráter dual em sua geometria, fachadas e distribuição interna. (...) A dualidade entre envolventes explica a planta dos apartamentos: para o exterior se situam os dormitórios e banheiros em disposição rigorosa, enquanto que para o interior, se voltam os espaços comuns com uma composição muito mais livre.<sup>341</sup>



Edifício residencial, Sabadell 2005, Rafael Moneo

<sup>341</sup> <http://www.tectonica-online.com/proyectos/bloque-de-viviendas-en-sabadell-barcelona/20t30/>

Texto: Magda Mària, Andrés Martínez / Fotógrafo: Duccio Malagamba

## Bloque de viviendas en Sabadell, Barcelona. Rafael Moneo / José Antonio Martínez-Lapeña y Elías Torres

La colaboración entre los estudios Moneo y Martínez-Lapeña+Torres ha dado como resultado una obra residencial definida por su doble respuesta al entorno: al norte, una fachada urbana que se convierte en toda una lección de las ricas y variadas posibilidades de la utilización del ladrillo; al sur, una piel quebrada y ligera de persianas proyectables de madera que protege el ámbito más privado del proyecto y tamiza la relación con un patio, o pasaje, de carácter semipúblico.



**E**l bloque de viviendas, fruto de la colaboración entre los estudios de Rafael Moneo y José Antonio Martínez-Lapeña/Elías Torres, se sitúa en una manzana alargada y trapezoidal sita en un barrio residencial de Sabadell. Parte de dicha manzana está ocupada por la antigua central energética "Vapor Samperre", compuesta por una nave longitudinal de perfil fabril y una esbelta torre de reloj. Este conjunto, de intrínseco valor arquitectónico, forma además parte sustancial de la memoria histórica de Sabadell vinculada a la industria textil.

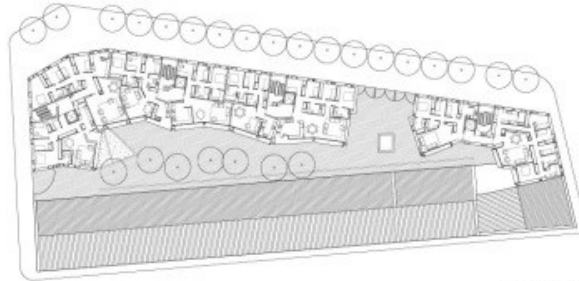
Tres son los condicionantes previos que parecen marcar las decisiones iniciales del proyecto: la forma y orientación de la parcela, las distintas escalas del tejido urbano en el que se inserta, y las preexistencias fabriles. El primero, la forma, porque obliga a respetar la alineación de la calle Tres Creus y resolver dos testeros de muy diferente dimensión (el de la calle Sarallés y Pià, por un lado, y el de la calle Turull, por otro), obteniendo así una disposición longitudinal con dos fachadas orientadas a norte y sur. El segundo, la escala,



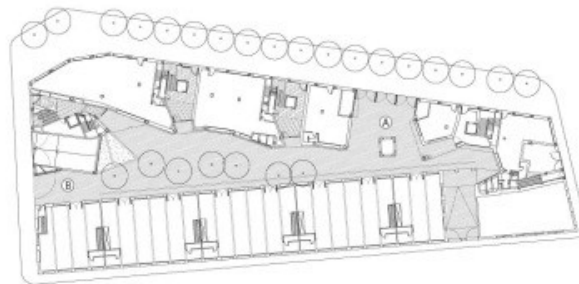
*El proyecto se levanta junto al Vapor Samperre, importante ejemplo de arquitectura industrial de Sabadell, y sirve de enlace de éste con la trama urbana actual, para lo que asume un marcado carácter dual en su geometría, fachadas y distribución interna.*

La dualidad entre envolventes explica la planta de las viviendas: hacia el exterior se sitúan los dormitorios y baños en rigurosa disposición, mientras que hacia el interior, se vuelcan los espacios comunes con una composición mucho más libre.

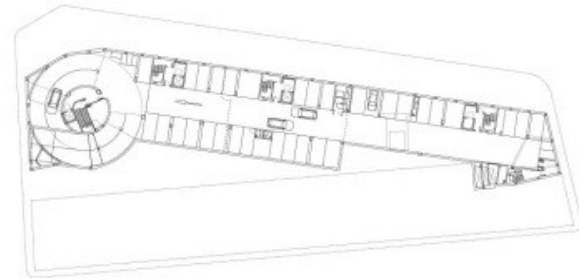
La torre del reloj del vapor Sempere (A) impone una fractura en el bloque, acceso que junto a una segunda entrada lateral (B), sirven de fuga a las angostas dimensiones del patio.



Planta tipo de viviendas



Planta bajo



Planta de garaje -1

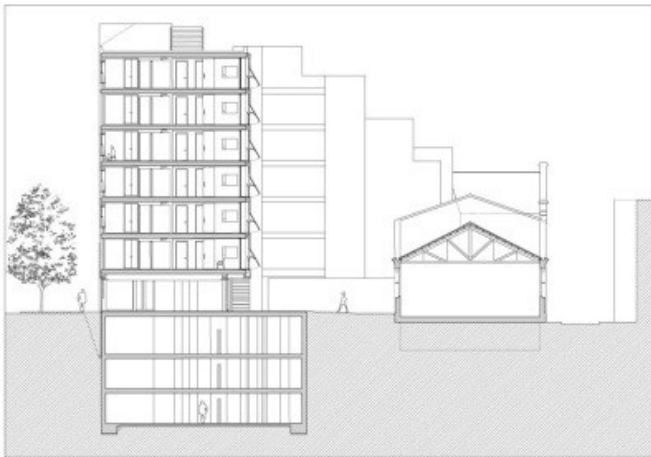
porque se ha de hacer frente, por una parte, a un tejido homogéneo vinculado a una importante arteria de la ciudad, y por otra, a un conjunto urbano más heterogéneo, que se articula en torno a un callejón secundario; el tercero, por último, las preexistencias, porque obligan no sólo a resolver el espacio intersticial del patio sino también a una ruptura en la fachada, condicionada por la presencia de la torre.

Estos requerimientos contextuales obtienen como respuesta un esquema compositivo de carácter claramente dual, aplicable a todo aquello que determina la arquitectura del bloque: desde la traza general de la propuesta, con dos geometrías antagónicas definidas según la ubicación urbana y la orientación, hasta la distribución de las viviendas, que contraponen una bate-

ria regular de dormitorios y escaleras (a la vía pública) a zonas de estar y cocinas que gozan de más flexibilidad y libertad formal (hacia el patio); todo ello sin olvidar la marcada diferencia en el carácter que se imprime a las dos fachadas. En cualquier caso, esta duplicidad no se traduce de forma literal en una línea de sutura reconocible en planta, pues era necesario encontrar solución a los puntos de contacto con las irregularidades antes mencionadas. Mientras en el testero de la calle Turull el edificio se dobla casi en perpendicular y pierde altura para tocar el lateral de la nave industrial, en el opuesto, más holgado, alcanza su mayor cota y deja un espacio de paso hacia el patio interior; un patio al que también se puede acceder a mitad de manzana, gracias a la (continúa en pág. 8)



Las fachadas exteriores, de clara carácter masiva, se construyen en ladrillo prensado, que se trata de manera diferente a medida que se asciende en altura, recortándose en ellas un solo tipo de hueco dispuesto con la intención de evitar una composición monótona.



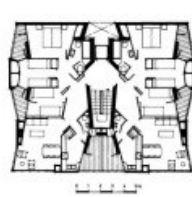
Para adecuarse a las apuestas escalas a las que se enfrenta el edificio, los testeros se definen con dimensiones muy diferentes: la sección muestra cómo el edificio pierde altura, de poniente a levante, y envuelve la nave industrial.



La fachada sur consiste en una envolvente ligera resuelta con persianas proyectables de madera que evocan los cierres de patio propios del Eixample Cerdà y que protegen del sol a unas galerías exteriores que, por su orientación y por la suavidad del clima de Sabadell, se utilizan la mayor parte del año.

TECTONICA 5





José Antonio Coderch incorporó en sus proyectos de vivienda la galería, sustituyendo el cerramiento de vidrio exterior por un plano de lamas de madera. Arriba, edificios en la Barceloneta, 1951, y en Compositor Bach, 1958, ambos en Barcelona.

Notas:  
1. Bachelard, Gaston:  
"La poética del espacio", Fondo de Cultura Económica, México, 1965. P. 143.

de la actividad doméstica, el más expuesto y soleado y, por lo tanto, en el que mejor se debe garantizar la privacidad, sin por ello perder la necesaria relación con el exterior. La imagen y proporción del conjunto recuerdan sin duda a los interiores de manzana del Ensanche de Cerdà que, aún ahora y junto a sus respectivos testeros más nobles, quedan algunas veces visibles desde la calle.

De esta fachada trasera resulta importante analizar la posición y dimensión de los diferentes planos que la conforman, pues recrean el carácter de las tradicionales galerías, al reproducir el espacio intersticial que protege el ambiente doméstico del exterior.

En las casas del Ensanche, la galería se ve delimitada por dos planos de vidrio: el que la separa de la vivienda, y el que la cierra al exterior. Así, su espacio queda vinculado funcionalmente a la casa, aunque su uso se vea, por razón de su escaso acondicionamiento térmico, restringido a ciertas épocas del año. Sólo por fuera del plano exterior de vidrio, una rudimentaria persiana enrollable de cuerda garantiza la necesaria protección solar.

Es Coderch, sin duda, quien más se ocupa de desarrollar las posibilidades de este espacio intersticial. Si ya en las terrazas de sus viviendas de la Barceloneta prescinde del segundo plano de vidrio a costa de un juego de lamas orientables enrasado con la fachada, es en el bloque de Compositor Bach donde aparece su esquema más sofisticado: se trata de una galería corrida, entre la carpintería interior y el plano de lamas que, a causa de su escasa dimensión, deja de ser prolongación funcional de la casa para convertirse, ya como lugar a temperatura exterior, en un gradiente de privacidad y de control térmico y lumínico.

El corredor obtenido en la fachada trasera de Sabadell mucho tiene que ver en sus proporciones con el de Coderch aunque, a nuestro entender, mejora sustancialmente sus posibilidades de uso y la versatilidad de sus sistemas de control solar (fundamentalmente porque recupera las posibilidades, a las que Coderch había renunciado, de la persiana de tambor proyectable mediante fraileros sobre eje horizontal); lo hace, además, con la originalidad de desarrollar esta persiana en toda la altura del piso, de forjado a techo.

De este modo, las combinaciones de uso son infinitas, según la voluntad del habitante, la hora del día o la época del año. De entre todas sus posiciones, resultan especialmente interesantes aquella (ausente en Compositor Bach) en que la persiana se escamota en su totalidad y deja la vista libre y la posibilidad de asomarse; y esa otra en que, totalmente desplegada pero proyectada, permite a la vez ventilación, iluminación matizada y la posibilidad de "mirar sin ser visto".

Es este vínculo entre lo climáticamente eficaz, lo funcionalmente versátil y el factor casual de su uso, lo que acaba concediendo también a esta fachada un rigor arquitectónico y constructivo y un interés formal que, al igual que en el resto del edificio, no es incompatible con el carácter marcadamente contemporáneo que impregna el conjunto de esta investigación formal. [T]

## UM BALANÇO CRÍTICO

Tendo agora ciência de algumas arquiteturas contemporâneas dignas da perspectiva maneirista, cabe um 'arremate' de Denise Scott Brown:

Uma nova abordagem do Maneirismo em nossa era deve começar com um requisito: somente quebrar as regras por uma boa razão. O Funcionalismo não morreu. Ainda é o nosso mantra para confrontar as demandas da arquitetura. Ao contrário dos escultores, temos a exigência de abrigar pessoas e suas rotinas. No entanto, a realidade multifacetada (...) que enfrentamos como arquitetos e urbanistas não nos dá a possibilidade de observar todas as regras o tempo todo (...) porque, em nosso mundo complexo e contraditório, muitas das regras estão em conflito. Mas, quando houver a quebra de regras, devemos fazê-lo certo. Assim, é necessário um novo cálculo – inteligente, sábio, espirituoso, artístico, e democrático – na quebra justificável das regras e como isso pode ser feito.

Enquanto isso, aceite que haverá áreas inadequadas em uma planta ou projeto, como erros em um tapete persa – sinais da fragilidade humana dentro da grandeza humana. Aceite que haverá o que Lou Kahn chamava de "espaços ruins", (...), e veja o quão bom e grande pode ser algo extraído deles. Compreenda o que é politicamente possível em seu tempo, e onde você está situado enquanto arquiteto e/ou planejador. Pratique o "deixa correr", mas com cautela.

Saiba onde e quando aplicar esta filosofia temerária e arriscada. E saiba como procurar por ordem dentro do caos e, eventualmente, como um bom Maneirista, não encontrá-la inteiramente.<sup>342</sup>

---

<sup>342</sup> *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*, p.217.

## CONCLUSÃO

### LINGUAGEM... *techné* PARA UMA FRUIÇÃO COMPARTILHADA

Nesta tese – com a perspectiva de qualificar um diálogo entre os “dois programas principais na estética contemporânea” –, buscou-se demonstrar que a “ânsia pela *antiforma*” e a “ênfase na estrutura” em boa medida resultam nos extremos de um movimento em dois sentidos, de toda arte: realismo<sup>343</sup> e abstração, objeto e linguagem. Tal tensão demandaria o “duplo reconhecimento da abertura da arte sobre o real e da especificidade e autonomia da função estética”. Pois este equilíbrio, trazido pela estética estrutural<sup>344</sup>, “contribui de maneira decisiva para a superação da *afirmação unilateral de cada um desses dois elementos do conceito arte*”<sup>345</sup>; como vimos, Claude Lévi-Strauss descrevia a “arte como um sistema significativo, ou um conjunto de sistemas significativos, mas que fica sempre a meio caminho entre a linguagem [articulada] e o objeto [que a inspirou]”.

Na arquitetura, o argumento equivalente é o do historiador Joseph Rykwert, quando afirma que “a arquitetura é o essencial *parlar figurato* (a fala através de figuras) da construção”.<sup>346</sup> Digo equivalente, porque essa imitação de que fala Rykwert é uma *imitação indireta* – “não consiste em fazer alguma coisa que se pareça com outra coisa, mas ao invés, algo que possua um *modo de ser semelhante ao de outra coisa*”.<sup>347</sup> Tal como a concepção das ordens antigas.

O núcleo da tese, por conseguinte, consistiu em verificar como essa dimensão estrutural/metafórica da arquitetura estabelece aquele equilíbrio entre a abertura sobre o real e a autonomia estética, mencionado mais acima. Mesmo porque romper esse equilíbrio, no sentido de qualquer polarização, implica para a arquitetura o perigo respectivo “de não chegar a ser linguagem ou de sê-lo demasiado”. Como advertia Lévi-Strauss,

---

<sup>343</sup> Uma exacerbação realista é discernível na “incontida tendência ao iconismo da arquitetura contemporânea” (Fernando Diez); um fenômeno fácil de contextualizar: “(...) ansiosos em participar no mundo de hoje, extremamente ativo e energético, os arquitetos (...) estão procurando por uma **representação direta e dominante** do mundo contemporâneo (...)”. Moneo. *The Freedom of the Architect*, 2001; The University of Michigan, 2002.

<sup>344</sup> Que entende que “toda obra verdadeiramente significativa é um produto bem construído, um produto estruturado; a força de sua estruturação interna é o verdadeiro suporte da significação de uma obra”. Merquior. *A Estética de Lévi-Strauss*, p.49.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>346</sup> Joseph Rykwert. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. The MIT Press 1996, p.374.

<sup>347</sup> “Devido ao fato que nenhum agente humano pode fazer qualquer coisa em si ‘a partir do nada’, é condição e limite da tarefa de fazer, que ela sempre deva ser uma fusão de elementos – uma imitação.” *Ibid.*, p. 385.

O grande perigo, para a arte, me parece ser duplo. O primeiro, é que em lugar de ser uma linguagem, seja uma pseudolinguagem, uma caricatura de linguagem, um simulacro, uma espécie de jogo infantil sobre o tema da linguagem, e que *não chegue à significação*. O segundo perigo é que se torne integralmente uma linguagem, do mesmo tipo que a linguagem articulada (com exceção do material que utiliza), pois neste caso poderá sem dúvida significar, mas *não trará mais consigo a emoção propriamente estética*.<sup>348</sup>

Baseados nessa premissa, os capítulos iniciais – O FOCO NO OBJETO: ARQUITETURA COMO “ANTIFORMA”? e O FOCO NA LINGUAGEM: ARQUITETURA COMO “ESTRUTURA”? – proporcionaram um melhor entendimento de dois impasses antecipados ao final da Introdução, a saber: que na esteira da longa experiência da modernidade, tornamo-nos enfim convencidos de que *“linguagens nascidas com tanta ambição logo se tornam deterioradas e esgotadas pelo uso instrumentalizado que das mesmas se faz”*; e que, numa espécie de reação, essa descrença na linguagem (da arquitetura) vem suscitando *toda uma produção que desconsidera deliberadamente a própria noção de linguagem* – o que já se sabe, significa entronizar a arbitrariedade, trocar a ilusão pelo desengano. Em suma, “estrutura” ou “antiforma”, isoladamente, não contemplam o “conceito arte”...

Donde se propugnou o reequilíbrio, em que uma “atitude comum em períodos maneiristas” qualificasse um código tanto expressivo como *semântico* – em que a tensão entre *liberdade* e *norma*<sup>349</sup> aí implicada naturalmente aflore. Tensão que repercute no conflito inerente ao processo de projeto contemporâneo – a tendência dos diversos agentes e fatores envolvidos demandarem diretrizes por vezes opostas, o que remete à questão do “compromisso com o difícil conjunto”.

Como exemplo instigante dessa abordagem, vimos como certos “edifícios de Rafael Moneo incluem intenções complexas, às vezes inclusive ideias contraditórias”, onde até mesmo “a ‘fragmentação’ tem sido um instrumento<sup>350</sup> importante para ele”.<sup>351</sup> Justificável, na medida em que essas tensões originam-se da interação entre aspectos programáticos e contextuais; afloram na composição da planta, elevações e volumetria, contaminando também superfícies e materialidade – “caracterização apropriada de

---

<sup>348</sup> G. Charbonier. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Papyrus, 1989; Plon 1961.

<sup>349</sup> Liberdade, que a *arbitrariedade* supõe, e norma, que trata de *racionalizar construção e uso*.

<sup>350</sup> *Instrumento*, e não um fim. Para Moneo está claro que “aceitar a arbitrariedade da forma em arquitetura implica também desejar que ela não se manifeste, que não aconteça de imediato, e que não perturbe”. R. Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies*. Cambridge: The MIT Press, 2004, p.184.

<sup>351</sup> Segundo Curtis, “as reflexões de Moneo o levaram mais aos métodos intuitivos de Gehry, em particular, a abstração, a materialidade e o modo de articular os ‘fragmentos’ – com frequência, peças claramente definidas – e os espaços intermediários de uma maneira escultórica.” *El Croquis* 98, p.34.

programa e sítio<sup>352</sup> sendo a meta. A linguagem que ali apreciamos também é resposta às “novas circunstâncias”, aquilo que Moneo chama “*otra modernidad*” – tempo em que “o antigo desejo por uma linguagem universal desapareceu”. Por isso mesmo, insiste o arquiteto, é imperioso a consolidação de “uma linguagem partilhada que possa superar o individualismo selvagem de hoje”.<sup>353</sup>

É possível concordar que os quatro edifícios examinados oferecem um caminho para essa superação – as diferentes linguagens atuando como “o instrumento essencial, o meio privilegiado através do qual assimilamos a cultura de nosso grupo”. Ainda assim, algo parece faltar... O paradoxo é que estamos céticos quanto à capacidade da linguagem (da arquitetura) funcionar como “ponte à totalidade do significado”; nutrimos expectativa por alguma forma paradigmática que cumpra esse papel – pois nos é difícil aceitar que se abriu para a arquitetura a perspectiva de uma infinidade de caminhos possíveis, porém contingentes. Não obstante, se essa “*otra modernidad*” na qual estamos imersos, já não é mais monolítica e escapa a toda (forma de) representação<sup>354</sup>, isso não significa abdicar (enquanto artista ou arquiteto) da perspectiva de universalidade – doravante em outra chave.

Essa é a questão central da estética que, se oferece uma promessa de resolução, necessita ser traduzida para o plano disciplinar da arquitetura. A respeito do primeiro ponto, trago a reflexão original conduzida pelo poeta e filósofo Antonio Cicero, que tem demarcado com muita clareza a peculiaridade da arte que se segue após as vanguardas históricas:

Aprendemos, de uma vez por todas, não ser possível determinar nem a necessidade nem a impossibilidade – em princípio – de que a [arte] empregue qualquer forma concebível. Abriu-se para ela a perspectiva de uma infinidade de caminhos possíveis, porém contingentes.

(...) É preciso observar que, embora toda vanguarda seja experimental, nem todo experimentalismo é vanguardista. Tendo cumprido sua função liberadora, a vanguarda deixa de existir. O experimentalismo continua – e não se vê por que não continuaria no futuro – a existir, sempre que a arte explora novas vias, novos materiais, novas técnicas, novas formas, novas linguagens, novas mídias. Ele se assemelha à vanguarda no sentido de que, como ela, não chega

---

<sup>352</sup> Comas, 1994.

<sup>353</sup> *Linguagens partilhadas, concretamente*. Rafael Moneo. *The Freedom of the Architect*. 2001 Raoul Wallenberg Lecture, The University of Michigan, 2002, p.14.

<sup>354</sup> Um contexto cultural “cujos valores compartilhados não mais convergem em concepções tradicionais (...)”, quadro onde o multiculturalismo e a explosão midiática têm alterado completamente a imaginação coletiva”. Stanislaus Von Moos. *Penn’s Shadow*. In: *Harvard Design Magazine*, Fall 1999, p.47

necessariamente a alcançar qualquer progresso artístico, pois o que é mais novo não é necessariamente melhor do que o mais velho, nem vice-versa.

(...) Se os caminhos da vanguarda histórica foram finitos, mas têm alcance universal, os caminhos do experimentalismo são infinitos, mas têm um alcance particular. A rigor, ele não deve, portanto, ser chamado de vanguarda. (...) Mas será que o fato de não haver mais receituários para a [arte] quer dizer que *anything goes*, isto é, que vale tudo, como querem alguns “pós-modernos”? De maneira nenhuma.<sup>355</sup>

Nesse contexto, o juízo de valor – e interessa sobremaneira o que sustenta o processo de criação –, parte do particular para o universal, e não vice-versa: “conquanto cada obra deva ser julgada em comparação com outras como uma *singularidade*, e não como representante de uma [tendência] artística determinada, ela deve e pode ser julgada, e o juízo respectivo é discutível justamente porque possui, como pensa Kant, uma legítima pretensão a ser válido para todos”.<sup>356</sup> O pré-requisito, Antonio Cicero já deixa entrever em seu enunciado: a expectativa de universalidade, no contemporâneo, reivindica o concurso da *linguagem*. Do contrário, como “julgar em comparação com outras obras”? (De qualquer modo, há que estar atento à advertência de Claude Lévi-Strauss sobre o que lhe parece ser o duplo perigo para arte – o de não chegar a ser linguagem, ou de sê-lo demasiado.)

Já não importa qual tendência situamos a obra – seu valor advém sempre de uma condição *singular*, do “diálogo com as formas da contingência” que, na arquitetura, visa a “construção de um sistema de relações cuja consistência interna será buscada na feitura de cada projeto”.<sup>357</sup> Condição particular donde poderá elevar-se, em proveito de um valor maior, universal. Quanto aos edifícios examinados no último capítulo, é exatamente esse intento, de vincular o particular com o geral, que merece nossa atenção. William Curtis já havia destacado que “Moneo é um ardente defensor da ideia de que cada um dos seus edifícios representa uma *resposta singular* às condições com as quais se enfrenta (...)”. Mas, “igualmente, ele pensa que suas obras por vezes revelam elos numa cadeia de experimentos que usam elementos recorrentes”; é então “nestes níveis mais ‘abstratos’ que absorções

---

<sup>355</sup> *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp.27-29.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.208. Antonio Cicero também enfatiza que “uma [obra de arte] não se vale de direitos hereditários ou prerrogativas de família. Cada uma é antes um indivíduo do que um membro de uma espécie ou gênero, e é enquanto indivíduo que exige ser considerada. Ora, o caminho até essas descobertas – que, no fundo, são o desdobramento de uma só – já foi cumprido e não tem como estender-se. Nem é possível ir ‘além’ ou voltar ‘aquém’ delas. Nesse sentido, não há mais vanguarda. O seu percurso, que corresponde ao desenraizamento, à desparouquialização, à urbanização e à cosmopolitização da [arte], já foi cumprido, e nenhum artista ou crítico moderno pode dar-se ao luxo de ignorá-lo.”

<sup>357</sup> Rogério Oliveira. Tomando partido, dando partida: estratégias da invenção arquitetônica. In: *Composição, Partido e Programa: uma revisão crítica de conceitos em mutação*. P. Alegre: UniRitter, 2010, p.29.

e transformações de tipos e exemplos históricos parecem ocorrer, procedam estes da primeira arquitetura moderna, ou bem de um passado mais distante”.<sup>358</sup> Com este arsenal Moneo deverá “encontrar uma ideia geradora que responda a múltiplos aspectos do encargo e do entorno”, e sustente uma série de diretrizes consequentes – no plano da forma, no plano do conteúdo. Arsenal, em suma, que capacita a obra a transcender sua condição particular.

O que é certo, nesse processo, é que a “construção de um sistema de relações no projeto” terá uma “consistência interna” imprevisível... e indeterminada!<sup>359</sup> Como dizia Denise Scott Brown, “[você deve] saber como procurar por ordem dentro do caos e, por ventura, como um bom Maneirista, não encontrá-la inteiramente”.<sup>360</sup>

Essa ordem precária, em última instância, constitui a dimensão semântica da obra; pressupõe a “norma como fato social”, que “ao estabilizar a percepção estética, estabiliza também e sobretudo o reconhecimento do seu maior ou menor valor”.<sup>361</sup> Noutros termos: a construção de um sistema de relações no projeto – seja qual for – demanda referência a significados “depositados na consciência coletiva”.

Quando Robert Venturi afirma “so convention, system, order, genericness, manners, must be there in the first place before they can be broken”, interpreto que a norma é a base na qual o maneirismo atua no sentido de acomodar os conflitos inerentes ao projeto<sup>362</sup> (inclusive os gerados pela incursão de elementos icônicos e/ou meramente expressivos na composição global). Esse processo convém repetir, possui “compromisso com o difícil conjunto”: “maneirismo nos encoraja, enquanto projetistas, a infletir certas regras e permitir que outras se mantenham – de modo que toda a configuração de sistemas e aspirações possa expressar um ‘conjunto’”.<sup>363</sup> Não é isso a própria constituição da linguagem – ainda que não dominemos totalmente o processo?

---

<sup>358</sup> William Curtis. Rafael Moneo [a estrutura das intenções]. In: Rafael Moneo 1995-2000, El Croquis 98, p. 31. Madrid, 2000.

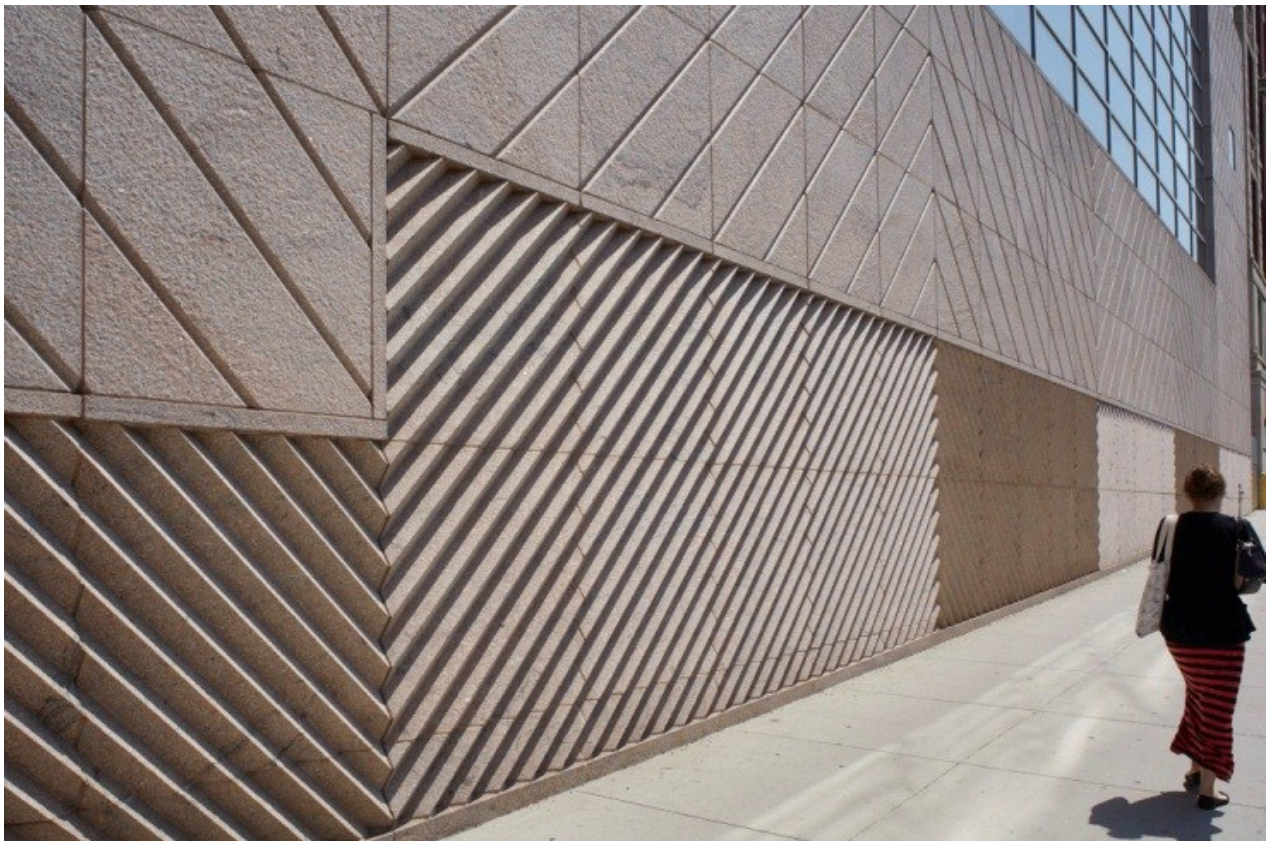
<sup>359</sup> Mukarovski já havia “libertado a visão estrutural da obra de arte de qualquer idealização holista, organicista; ‘estrutura’ é para ele um todo dinâmico, uma unidade que consiste ‘num conjunto de oposições dialéticas’ e vive num equilíbrio ‘sem cessar violado e renovado’”. Formalismo e Tradição Moderna, p. 261.

<sup>360</sup> Sob o risco de esgotar a linguagem pelo uso instrumentalizado que da mesma se faz. R. Venturi e D. Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge: Harvard University, 2004, p.217.

<sup>361</sup> J. G. Merquior. A estética semiológica (Mukarovski e depois). In: Formalismo e Tradição Moderna. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974, p.261.

<sup>362</sup> “(...) a ‘quebra da regra’ enquanto meio de acomodar conflitos, funcionais e tantos outros, em um mundo complexo.” D. Scott Brown. ARTFORUM September 2010, p.352.

<sup>363</sup> Ibid., p.352.



Columbia University Northwest Science Building, Nova Iorque 2010





Columbia University Northwest Science Building, Nova Iorque 2010

Muito mais do que um instrumento – pois também retifica inevitáveis ilusões (fruto da “afirmação unilateral de cada um daqueles dois elementos do conceito arte”<sup>364</sup>) –, o maneirismo deve ser entendido como condição para a vitalidade da linguagem; se autêntico<sup>365</sup>, protegerá a obra do reducionismo “de não chegar a ser linguagem, ou de sê-lo demasiado”.

Há algumas páginas atrás recordávamos que esse equilíbrio encontrava uma expressão tangível nas palavras de Rykwert, a saber, “a arquitetura é o essencial *parlar figurato* (a fala através de figuras) da construção”.<sup>366</sup> Porquanto o processo metafórico aí implicado assegurava uma *imitação indireta* – modalidade de imitação que remonta aos primórdios da arquitetura. O templo grego, bem sabemos, era uma imitação indireta tanto de precedentes como da natureza; *imitação através de signos*. A propósito, Rykwert, num extenso estudo sobre as ordens na arquitetura, se dedica também a investigar o modo como tal legado impacta parcela do pensamento estético e arquitetônico a partir do século 18. Sobre a questão controversa da *mimesis*, encontra na reflexão de Theodor Adorno um poderoso defensor de sua reinvenção na atualidade<sup>367</sup>; e dele acolhe o que lhe parece ser o sentido básico da linguagem da arte (da arquitetura):

Para Adorno, *mimesis* representava uma garantia de que a arte fosse tanto racional quanto cognitiva: racional no sentido que ela sempre estava *direcionada a uma finalidade social e portanto inteligível*; e cognitiva na medida que *era inevitavelmente referencial*.<sup>368</sup>

Estes dois trechos – “direcionada a uma finalidade social e portanto inteligível”, e “era inevitavelmente referencial” – parecem resumir a condição para que “uma linguagem verdadeira se instaure, a linguagem sendo coisa de grupo e [semanticamente] estável”. Mais que princípios fundadores, são princípios atemporais; como tais, podem inspirar toda uma produção contemporânea que vise *superar o individualismo selvagem de hoje*.

---

<sup>364</sup> A saber, o “duplo reconhecimento da abertura da arte sobre o real e da especificidade e autonomia da função estética”. Merquior. *A Estética de Lévi-Strauss*, p.41.

<sup>365</sup> “Uma nova abordagem do Maneirismo em nossa era deve começar com um requisito: somente quebrar as regras por uma boa razão. (...)” R. Venturi e D. Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems*, p.217.

<sup>366</sup> Joseph Rykwert. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. The MIT Press 1996, p.374.

<sup>367</sup> “With Adorno’s notion, the process by which architecture was removed from the group of the arts of imitation in the course of the eighteenth century is reversed, and it returns as the very type of mimetic operation.” *Ibid.*, p.389.

<sup>368</sup> Adorno e *mimesis* no contexto da vanguarda (*Aesthetic Theory* 1970): “‘New Objectivity’ dismisses expression and *mimesis* as superfluous decorative adornments and as frivolously subjective trimmings. This condemnation is valid only in cases where construction is cluttered up with expression like a room is with furniture.” *Ibid.*, p.389.

Mas como, exatamente, essa linguagem opera – de que modo se dá a recepção da obra? J. G. Merquior, num ensaio sobre a semiologia da literatura, nos diz que para o linguista Andre Martinet (1967), “o efeito poético de um texto, o que nos leva, precisamente, a atribuir-lhe valor estético, se prende à intervenção das conotações”:

O poético deriva, com efeito, do sugestivo, do evocatório; e a semântica da conotação parece realmente constituir a única estrada que leva à análise objetiva de semelhante fenômeno. Mas a insistência na vivência individual como fonte das conotações e garantia de sua comunicabilidade literária nos deixa para lá de céticos. Felizmente, não escapou a Martinet que “*beaucoup de nos connotations nous viennent directement de la littérature*” – por conseguinte, de um domínio supra-individual e institucionalizado.<sup>369</sup>

Essa “semântica da conotação”, eu acrescentaria, encontra também lugar no processo metafórico que Rykwert vê ocorrer na arquitetura clássica através da mimese – onde “a imitação do artista não consiste em fazer alguma coisa que se pareça com outra coisa, mas ao invés, algo que possua um modo de ser semelhante ao de outra coisa” (*imitação indireta*). De toda forma, o cerne da questão – *a conditio sine qua non* – está no que Merquior chama de “domínio supra-individual e institucionalizado”. Mais do que uma “garantia de comunicabilidade”, este representa a *possibilidade* de a obra ascender à universalidade; **posto que o juízo estético – enquanto fruição compreensiva – implica “julgar em comparação com outras obras” (Cicero), implica que a obra seja “inevitavelmente referencial” (Adorno).**

Ao especular como este domínio institucionalizado incide naqueles quatro edifícios examinados, logo penso no papel das “absorções e transformações de tipos e exemplos históricos” que assinala Curtis; sobretudo como todo processo resulta numa imitação indireta – numa *reelaboração* de signos, em que “temas secundários ou convencionais”<sup>370</sup> adquirem uma configuração distinta, como que reinventados.<sup>371</sup>

---

<sup>369</sup> Tal como interpreta o linguista André Martinet num curto artigo, *Connotations, poésie et culture* (1967); onde reitera que ‘*beaucoup de nos connotations nous viennent directement de la littérature*’. J. G. Merquior. ‘Do Signo ao Sintoma’, p.130. In: *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

<sup>370</sup> Conforme nomina Panofski em *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

<sup>371</sup> Imitação em consonância com a perspectiva da tese: “Despojada de toda *significação* reflexa, ‘fotográfica’, a mimese, enquanto conceito da referencialidade autônoma da produção estética, poderia designar mesmo as artes mais resolutamente ‘anti-figurativas’. (...) A estética da mimese afirma a referencialidade da arte sem negligenciar absolutamente a autonomia de sua linguagem.” J. G. Merquior. ‘Do Signo ao Sintoma’, p.124.

Enfim, nestes edifícios vimos aflorar *linguagens* de fato estruturadas na feitura, na circunstância especialíssima de cada um dos projetos; desse modo evitando que “se tornem deterioradas e esgotadas devido ao uso instrumentalizado que das mesmas se faça”. Essas arquiteturas são testemunhos de que a tese proposta por este trabalho não se cinge ao teórico, mas encontra ressonância na obra de um Rafael Moneo, por exemplo, cujo tirocínio nos impele a descobrir equivalências, quiçá imprevisíveis, na produção dos melhores arquitetos contemporâneos.

Isto exposto, já é possível concluir: agora, tudo se passa como se a “ponte à totalidade do significado” devesse ocorrer em um modo alusivo, nunca direto; do particular para o universal, e não vice-versa. Pois com advento da modernidade - nos ensinou Giulio Carlo Argan - já não há lugar para uma “representação de mundo”; o interesse da arte se deslocou para uma “experiência humana do mundo”. Daí a vital importância da linguagem, em plena paisagem contemporânea, como ponte à fruição compartilhada da obra. Espécie de paradigma silencioso que, a meu ver, Henri Focillon intuiu admiravelmente: “as relações formais dentro de uma obra e entre as várias obras constituem uma ordem, uma metáfora do universo”.<sup>372</sup> Não estará neste curto enunciado inscrita a questão central – para a disciplina, para o ensino?

---

<sup>372</sup> Laura Erber. Aquém e Além do formalismo: Henri Focillon e a vida das formas. In: Scriptorium, v.1, n.1, pp. 125-128, jul-dez. 2015.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno 1770-1970*.
- \_\_\_\_\_. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- \_\_\_\_\_. La arquitectura del Manierismo; El Manierismo en el arte veneciano. In: *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Laia, 1984. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. O Revival. In: G. C. Argan et al. *El Passado en el Presente*. Barcelona: GG, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Salvación y Caída del Arte Moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- AYDOS, Luiz. *Pitoresco e Sublime: Duas Estéticas, Duas Arquiteturas da Modernidade*. UFRGS/PROPAR, 2003.
- BLECUA, José Manuel. *Revolução na Linguística*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- CAMARA JR., J. Mattoso. *Dicionário de Linguística e Gramática*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- CHARBONIER, Georges. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus, 1989; Paris: Plon-Julliard, 1961.
- CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. A questão da história. FSP 18.05.2008.
- COLIN, Silvio. Pós-Modernismo e Desconstrutivismo em Arquitetura, Silvio Colin. *ViverCidades* 29, dezembro 2009. [16.11.2007]
- \_\_\_\_\_. Para entender o desconstrutivismo. *Estruturalismo, pós-estruturalismo e arquitetura*. aU 181 - abril 2009.
- \_\_\_\_\_. *Desconstrução e pós-modernismo*. aU 199 - out 2010.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the Classical Tradition*. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. Alvar Aalto: Tipo versus Función. In: Víctor Brosa. *Alvar Aalto*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- \_\_\_\_\_. O conceito de regionalismo. *Projeto* 159, dezembro 1992.
- COMAS, Carlos Eduardo. *Crítica com critério: Nem verdades imperativas, nem achismo vale-tudo*. *Projeto* – dezembro/94.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro*. Gávea 11, 1994.
- \_\_\_\_\_. Um museu em Porto Alegre. P. Alegre: *Aplauso* 92, 2008.
- CORONA MARTÍNEZ, Alfonso. *Ensayo sobre el Proyecto*. Buenos Aires: CP67, 1990.
- \_\_\_\_\_. Caja y neutralidad simbólica. In: *Summa+* 61. Buenos Aires,

- \_\_\_\_\_. *O Problema dos Elementos na Arquitetura do Século XX*. UFRGS/PROPAR, 2003.
- CURTIS, William J.R. 'Rafael Moneo [a estrutura das intenções]'. In: Rafael Moneo 1995-2000, *El Croquis* 98, p. 28. Madrid, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *De La Gramatologia* (tópico La imitación, capítulo tercero). Buenos Aires – siglo XXI argentina editores s.a. 1971.
- DIEZ, Fernando. Arquétipos e Abstração. *Summa+* 124, 2012.
- DUANY, Andres. Principles in the Architecture of Alvar Aalto. *The Harvard Architectural Review* 5, 1986.
- ERBER, Laura. Aquém e Além do formalismo: Henri Focillon e a vida das formas. In: *Scriptorium*, v.1, n.1, pp. 125-128, jul-dez. 2015.
- ESSVEIN DE ALMEIDA, Guilherme. A Casa da Música e a Cidade das Artes: por uma Monumentalidade. UFRGS/PROPAR, 2018.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Homilía de advento. *AV Monografias* 117-118, 2006.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- \_\_\_\_\_. Depois da Desconstrução: A Filosofia Contemporânea. In: *Aprender a Viver: Filosofia para os Novos Tempos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1980.
- FRAMPTON, Kenneth. The Work of Architecture in the Age of Commodification. In: *Harvard Design Magazine*, Fall 2005/Winter 2006.
- GALLO DE ALMEIDA, João Francisco. *Edifícios Icônicos e Lugares Urbanos*: dissertação de mestrado, Propar, 2012.
- GELLNER, Ernest. *Posmodernismo, Razón y Religión*. Barcelona: Paidós Studio, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Razão e Cultura: Papel Histórico da Racionalidade e do Racionalismo*. Lisboa: Teorema, 1995.
- GOMBRICH, Ernst. H. El descubrimiento visual por el arte. In: *La Imagen y el Ojo*. Madrid: Alianza Forma, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Sentido de Ordem: Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos: Theory and Works*. Nova Iorque, 1988; Madrid: 1988.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JENCKS, Charles. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: GG, 1981.
- LAVIN, Sylvia. (The Characters of Classicism) *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*. MIT Press, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*; 1. A Ciência do Concreto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, Librairie Plon, 1962.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Olhar Distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986; Librairie Plon, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Claude e ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. São Paulo: Cosac Naify, 2005; Odile Jacob, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, Escutar, Ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; Librairie Plon, 1993.
- LOOS, Adolf. *Arquitectura; Degeneración de la civilización*. In: *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: GG, 1972.
- MAHFUZ, Edson. *Reflexões sobre a Construção da Forma Pertinente*. Vitruvius, Arquitectos, 2004
- MENINATO, Pablo. *Duchamp y La Arquitectura*. Summa +104
- \_\_\_\_\_. *Sobre el Tipo como Procedimiento Proyectual*. UFRGS/PROPAR, 2015.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Aranha e Abelha: Para uma crítica da ideologia pós-moderna; A crise do paradigma formalista*. In: *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *De Praga a Paris: Uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- MIDDLETON, Robin e WATKIN, David. *Neoclassical and 19th Century Architecture/1, 2*. Londres: Faber and Faber, 1987.
- MONEO, Rafael. *The Freedom of the Architect*. 2001. Raoul Wallenberg Lecture, The University of Michigan, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Otra Modernidad*. In: *Arquitectura y Ciudad: la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Juan Miguel Hernández León et al. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Paradigmas, Fin de Siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente*. *El Croquis 98*. Madrid: el croquis editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- MONTANER, Josep Maria. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: GG, 2008.
- MOOS, Stanislaus von. *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*. Cambridge: MIT Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Le Corbusier and Loos*. In: *Raumplan versus Plan Libre*. Edited by Max Risselada. New York: Rizzoli, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Venturi, Scott Brown & Associates: Quadros Vivos*. Tradução inglês-português: Carlos Eduardo Comas. ARQTEXTO 14. Porto Alegre: UFRGS/PROPAR, 2009/1.

- MUKAROVSKI, Jan. *Função, Norma e Valor Estético como Fatos Sociais*. In: *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1979.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Meaning in Western Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
- OLIVEIRA, Rogério de Castro. 'Crítica e Teoria do Projeto'. in: ARQTEXTO 3-4, UFRGS 2003.
- \_\_\_\_\_. Palimpsestos: sulcos ecléticos em campo moderno. In: ARQTEXTO 15, UFRGS 2009. Porto Alegre: UFRGS/PROPAR, 2009.
- \_\_\_\_\_. Tomando partido, dando partida: estratégias da invenção arquitetônica. In: *Composição, Partido e Programa*. Anna Paula Canez e Cairo Albuquerque da Silva, organizadores. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2010.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PASSETI, Dorothea Voegeli. *Lévi-Strauss, Antropologia e Arte: minúsculo – icomensurável*. São Paulo: z edusp, 2008.
- PIÑÓN, Helio. *Miradas Intensivas*. Barcelona: Edicions UPC, 2000.
- \_\_\_\_\_. *El Sentido de La Arquitectura Moderna*. Barcelona: Edicions UPC, 2000.
- PORPHYRIOS, Demetri. *Sources of Modern Eclecticism*. Londres: Academy Editions, 1982.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. 'Extracts from the Encyclopédie Méthodique d'Architecture'. Londres: 9H Magazine n7, pp.25-39, 1985.
- ROWE, Colin e KOETTER, Fred. *Ciudad Collage*. Barcelona: GG, 1981.
- ROWE, Colin. Después de qué arquitectura moderna? In: *Arquitectura Bis*, março 1984.
- \_\_\_\_\_. "Introduction" to *Five Architects*. Barcelona: GG, 1982.
- \_\_\_\_\_. Mannerism and Modern Architecture. *The Architectural Review*, maio 1950.
- RYKWERT, Joseph. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. The MIT Press, 1996
- \_\_\_\_\_. *Judicious Eye: Architecture Against Other Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O Enigma Vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SCULLY, Vincent. *American Architecture and Urbanism*. Nova Iorque: Henry Holt, 1988.
- SEDLMAYR, Hans. *A Revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1980. Hamburg: Rowohlt, 1955.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: GG, 1996.



- \_\_\_\_\_. The Origins of Modern Eclecticism: The Theories of Architecture in Early Nineteenth Century France. *Perspecta* 23, 1987.
- STIRLING, James. Ronchamp and the Crisis of Rationalism. In: *Architectural Review* março 1956.
- SUMMERSON, John. *Architecture in Britain, 1530-1830*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. The Case for a Theory of 'Modern' Architecture. In: *The Unromantic Castle*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1990.
- \_\_\_\_\_. William Butterfield, or the Glory of Ugliness. In: *Heavenly Mansions and other Essays on Architecture*. Nova Iorque: The Norton Library, c.1990.
- \_\_\_\_\_. *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- TAFURI, Manfredo e DAL CO, Francesco. *Modern Architecture*. Londres: Faber and Faber, 1986.
- TAVARES FILHO, Arthur Campos. Manifestações minimalistas na arte e arquitetura: interfaces e descontinuidades. *Arquitextos*, set. 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- VARGAS LLOSA, Mario. A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1977.
- \_\_\_\_\_. From invention to convention in architecture. In: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. The MIT Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*. Nova Iorque: Harper & Row, 1984.
- VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- VICENS, Frances. *Arte Abstrata e Arte Figurativa*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- WITTKOWER, Rudolf. Classical Theory and Eighteenth-Century Sensibility. In: *Palladio and English Palladianism*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1989.
- WITTKOWER, Rudolf. La doctrina arquitectónica de Piranesi. In: *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona: GG, 1979.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953.

## RESUMO

### LIMITES DE UMA DISCIPLINA VISUAL

“O PERIGO PARA A [ARQUITETURA] É DUPLO:

É, DE NÃO CHEGAR A SER LINGUAGEM, OU DE SÊ-LO DEMASIADO”<sup>373</sup>

Na presente tese – com a perspectiva de averiguar a interdependência entre os “dois programas principais na estética pós-moderna”, onde “por um lado, há uma ênfase na estrutura e, por outro, muitas correntes que enfatizam o aleatório antes que a estrutura (...)” –, busca-se demonstrar que na tensão entre “antiforma”<sup>374</sup> e “estrutura” estão representados, em boa medida, os extremos de um movimento em dois sentidos, de toda arte: realismo<sup>375</sup> e abstração, objeto e linguagem. Tal tensão demanda o “duplo reconhecimento da abertura da arte sobre o real e da especificidade e autonomia da função estética”. Pois este equilíbrio, trazido pela estética estrutural<sup>376</sup>, “contribui de maneira decisiva para a superação da *afirmação unilateral de cada um desses dois elementos do conceito arte*”; tanto assim que Claude Lévi-Strauss descreve a “arte como um sistema significativo, ou um conjunto de sistemas significativos, mas que fica sempre a meio caminho entre a linguagem [articulada] e o objeto [que a inspirou]”.

Na arquitetura, o argumento equivalente é o do historiador Joseph Rykwert, quando afirma que “a arquitetura é o essencial *parlar figurato* (a fala através de figuras) da construção”.<sup>377</sup> Digo equivalente, porque essa imitação que se refere Rykwert é uma imitação *indireta* – “não consiste em fazer alguma coisa que se pareça com outra coisa, mas ao invés, algo que possua um *modo de ser semelhante ao de outra coisa*”. Tal como na concepção do templo clássico.

O núcleo da tese, por conseguinte, consiste em correlacionar a dimensão estrutural/metafórica da arquitetura (o *parlar figurato* da construção) com aquele equilíbrio entre a abertura sobre o real e a autonomia estética, mencionado mais acima. Justamente porque romper esse equilíbrio, no sentido de qualquer polarização, acarreta à obra o perigo respectivo “de não chegar a ser linguagem ou de sê-lo demasiado”.

---

<sup>373</sup> J. G. Merquior. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro, 1975, p.43.

<sup>374</sup> Conforme Christopher Butler; J. G. Merquior, Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna. In: *Crítica 1964-1989*. Nova Fronteira, 1990, p.396.

<sup>375</sup> “(...) ansiosos em participar no mundo de hoje, extremamente ativo e energético, os arquitetos (...) estão procurando por uma representação direta e dominante do mundo contemporâneo (...)”. Moneo. *The Freedom of the Architect*, 2001; The University of Michigan, 2002.

<sup>376</sup> “Esta posição de equilíbrio predomina claramente na longa seção dos Entretiens com Georges Charbonnier (Lévi-Strauss 1961) dedicada às questões estéticas.” *A Estética de Lévi-Strauss*, p.41.

<sup>377</sup> Joseph Rykwert. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. The MIT Press 1996, p.374.