Dentro do nevoeiro :
Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea
Inside the mist :
Crossed dialogues between contemporary art and architecture

Guilherme Wisnik

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em
Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: História e
Fundamentos da Arquitetura e do
Urbanismo

Orientador: Prof. Dr.
Agnaldo Aricê Caldas Farias

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor
e anuência do orientador. O original se encontra disponível na sede do programa
São Paulo, 27 de junho de 2012

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail: gwisnik@usp.br

Wisnik, Guilherme
W815d Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura
contemporânea / Guilherme Wisnik. --São Paulo, 2012.
262 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos
da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1.Arte contemporânea 2.Forma (Estética) 3.Imagem (Artes)
4.Tectônica 5.Capitalismo tardio 6.Campo ampliado,

I.Título

CDU 7.036

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pelo apoio fundamental à pesquisa. À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). E ao meu orientador Agnaldo Farias, pela inestimável contribuição às idéias apresentadas aqui.

Sou grato a uma série de pessoas e instituições, cujos convites a participar de seminários, conferências, redigir ensaios ou dar suporte à pesquisa colaboraram muito para o desenvolvimento desse trabalho: Vanda Klabin (*Nuno Ramos e Frank Stella*), Adriano Pedrosa (*Seminário Arquitetura na 27ª Bienal*), Lisette Lagnado (*Desvíos de la deriva*), Fernando del Moral (*Museu Reina Sofia*), Roberto Tejada, Andrea Giunta e Michael Asbury (*University of Texas at Austin, University of the Arts London*), Adele Nelson (*LASA – Latin American Studies Association, San Francisco*), Maria José Marcondes (*SAL – Seminário de Arquitetura Latinoamericana*), Adachiara Zevi (*Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan*), Adaauto Novaes (*Ciclo Mutações: Elogio à Preguiça*), Augusto Massi (*Cosac Naify*), Matinas Suzuki Jr e Samuel Titán (*Serrote*), Sérgio Bruno Martins (*Third Text*), Moisés Puente (*2G – Revista Internacional de Arquitectura*), Laura Bossi (*Domus*), Jochen Volz e Teté Martinho (*Olafur Eliasson*), Isabela Mora (*Hans Ulrich Obrist – Casa de Vidro*), Neusa Kazue Habe (Biblioteca da FAUUSP), e Rosa Artigas (*Fundação Vilanova Artigas*).

Sou grato também às seguintes pessoas, cujas ideias, apoio moral e suporte técnico me foram fundamentais na realização dessa pesquisa: Adrián Gorelik, Alan Borger, Alberto Tassinari, Ana Paula Pontes, André Stolarski, Andrés Sandoval, Cacá Machado, Denis Joelsons, Fernando Viégas, Flávio Moura, Francisco Bosco, Gustavo Moura, Hector Zamora, Janaina Pamplona, João Camillo Penna, Lina Kim, Lorenzo Mammì, Mário Figueroa, Nelson Kon, Pedro Fiori Arantes, Rodrigo Cerviño Lopez, Rodrigo Naves, Thyago Nogueira, Vadim Nikitin, Vicente de Arruda Sampaio e Yara Kerstin Richter.

Agradeço também a Sophia S. Telles pelo incentivo, e a iniciativa de formar um grupo de seminário, onde muitas das ideias aqui defendidas foram debatidas. Agradeço também a todos os que fizeram parte desse grupo: Alexandre Benoît, Carol Tonetti, Danilo

Hideki, Juliana Junqueira, Miguel del Castillo e Rafael Urano, que discutiu mais de perto algumas das questões presentes nessa tese.

Agradeço a Florencia Ferrari e Martín Corullón, que me receberam no *mundo abrigo* do Venezuela 23, comuna onde grande parte dessa tese foi escrita.

Agradeço também a amigos cujos trabalhos são analisados aqui, e cuja proximidade pessoal me ajudou a conhecer melhor sua problemática: Cildo Meireles, Michael Wesely, Nuno Ramos e Paulo Mendes da Rocha.

Agradeço a Laura, nuvem cintilante; e Zé Miguel, que me mostrou por onde seguir no meio do nevoeiro. E, finalmente, a Elaine Ramos, que me levou para conhecer o mundo. Esse trabalho é dedicado a ela, *minha música*. Ela que me faz um navegador.

Sumário

006 Resumo | Abstract

009 **Introdução: no campo ampliado**

Matéria e forma na modernidade

016 Uma inusitada ponte
023 Além do utilitário
029 Uso e contemplação
035 A poética do *homo faber*
041 Estética da formatividade
047 Espaço em obra
055 Marxismo e trabalho
062 Matéria recessiva

Dilemas da escala pública no Brasil

072 Casas como cidades
084 Sob o calçamento a praia
096 Do lixo à terra
106 Esquina para dentro
114 O museu e o mundo

Arte contra a arquitetura;

Arquitetura como arte

122 O desvio do *homo ludens*
134 *But today we collect ads*
145 Modernidade como força da
natureza
153 Uma aranha ou uma cusparada
164 Embriões em uma placenta
tecnológica
179 Superar o obstáculo da forma

Dentro do nevoeiro

198 Proximidade e nitidez excessivas
209 Escavando a superfície das coisas
217 Literal e fenomenal
228 Arquitetura como ar
236 Irrealidade verossímil
243 Epílogo: a fumaça e o anjo

249 **Referências bibliográficas**

Resumo

No “campo ampliado” da cultura contemporânea, arte e arquitetura partilham cada vez mais questões comuns. Assim, seja em relações de colaboração, ou seja em relações de afrontamento, a arquitetura e a arte hoje dissolvem suas antigas fronteiras disciplinares para compor um poderoso complexo social e midiático, cujo sentido é fundamental para a compreensão do mundo contemporâneo.

Sem isolar a problemática brasileira em relação ao conjunto da produção mundial, esse trabalho se propõe o desafio de pensar o eclipsamento da tectônica, da materialidade e da noção de trabalho em um mundo globalizado e dominado por produções imateriais de valor, como o capital financeiro.

Evitando estabelecer um juízo definitivo sobre essa questão, procura-se entender como as produções de alguns arquitetos e artistas contemporâneos lidam com a realidade de um mundo cada vez mais impalpável e convertido em imagem, isto é, consumido permanentemente. A hipótese assumida aqui é a de que, na impossibilidade de se restaurar a resistência do mundo e da matéria – que pudesse recolocar em causa a “estética da formatividade” moderna –, alguns dos melhores artistas e arquitetos contemporâneos traduzem o dilema atual na forma de uma perda de foco da imagem ou do objeto, que se traduz também em uma voluntária busca pela ausência de forma. Desse modo, a poética do informe e a nuvem são, a meu ver, expressões potentes da crise contemporânea.

Palavras-chave

Arquitetura; arte; contemporâneo; forma; informe; matéria; imagem; tectônica; capitalismo tardio; nevoeiro; campo ampliado.

Abstract

In the “expanded field” of contemporary culture, arts and architecture increasingly share common issues. Hence, whether in relations of collaboration or confrontation, arts and architecture dissolve their old disciplinary boundaries to form a powerful social and media framework, which meaning is essential for the understanding of the contemporary world.

Encompassing the Brazilian problematic in relation to the body of international production, this research attempts to undertake the challenge of reflecting about the hiding tectonic, materiality and perception of work in a globalized world dominated by the immaterial production of value, such as the financial capital.

Although this research precludes a definitive judgment about this issue, it attempts to understand how the outputs of some contemporary architects and artists deal with the reality of a world that is ever more intangible and converted in images, and in other words, permanently consumed. The hypothesis posed here is that, in the impossibility of restoring the resistance of the world and matter – which would put back in discussion the modern “formativeness of aesthetics” –, some of the most prestigious contemporary artists and architects translate the current dilemma in the loss of focus in images or objects, which also translates itself in a voluntary search for the absence of form. Hence, the poetics of formless and clouds are, from my point of view, powerful expressions of the contemporary crises.

Key words

Architecture; arts; contemporary; form, formless; matter; image; tectonics; late capitalism; mist; expanded field.

Joseph Beuys e o bloco carnavalesco *Old Ways*, Basileia (1978)

Introdução: no campo ampliado

A problemática desenvolvida nesse trabalho surgiu, para mim, como desdobramento de dois convites que recebi para discutir o tema da relação contemporânea entre artes plásticas e arquitetura: um debate no evento *Encontro com Arte: Arquitetura, Frank Stella e Nuno Ramos – afinidades e diversidades* (2004), e uma palestra sobre as obras de Gordon Matta-Clark e Rem Koolhaas no *Seminário Arquitetura* (2006), um dos encontros preparatórios para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo. A partir daí, a convicção de que a mútua problematização entre arte e arquitetura era uma questão crucial para a compreensão do mundo contemporâneo se somou à percepção de que, naquelas duas tentativas de tratar o problema, eu apenas o tangenciava. Além disso, o alheamento da produção brasileira recente à questão do cruzamento contemporâneo entre arte e arquitetura me levou a considerar a necessidade de desenvolvê-la mais detidamente, contribuindo assim para o nosso debate interno.

Quando iniciei esse estudo, em 2008, a atualidade da questão proposta já era, para mim, um fato evidente. Com efeito, as leituras cruzadas de “poéticas arquitetônicas na arte contemporânea”¹, e vice-versa, tornaram-se não apenas centrais na discussão teórica ao longo desses quatro anos de pesquisa, a ponto de terem se convertido em uma espécie de moda, como também deram o tom de boa parte das exposições nacionais e internacionais realizadas nesse período, como nos casos da 12ª Bienal de Arquitetura de Veneza, da 2ª Trienal de Arquitectura de Lisboa, da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, e da exposição *Desvíos de la deriva* no Museu Reina Sofia em Madri – da qual eu participei como consultor curatorial e palestrante –, todas elas ocorridas em 2010.² Quer

¹ Ver, por exemplo, Javier Maderuelo, *La Idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madri: Akal, 2008; Jane Rendell, *Art and architecture: a place between*. Londres: I. B. Tauris, 2008; David Moriente, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madri: Cátedra, 2010; Hal Foster, *The art-architecture complex*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2011.

² Com o tema “People meet in architecture”, a 12ª Bienal de Arquitetura de Veneza, curada por Kazuyo Sejima, combinou instalações artísticas e arquitetônicas, procurando nitidamente aproximá-las. Com o tema “Quando a arte fala arquitetura”, a 2ª Trienal de Lisboa, curada por Delsim Sardo, promoveu também essa aproximação, expondo trabalhos de arte meta-arquitetônicos. Na 29ª Bienal de São Paulo, curada por Agnaldo Farias e Moacyr dos Anjos, os “terreiros” eram espaços aglutinadores das intervenções ao redor e do conceito curatorial, tendo sido projetados, em alguns casos, por arquitetos como o UN Studio e Carlos M. Teixeira. Por fim, a exposição *Desvíos de la deriva*, curada por Lisette Lagnado, resgatava a produção experimental de Flávio de Carvalho, Lina Bo Bardi, Sérgio Bernardes, e da Escola de Arquitetura de Valparaíso, no Chile, enfocando a ideia de deriva.

dizer, a minha pesquisa teve de realizar-se como um verdadeiro *work in progress* para não sucumbir à sua atualidade extrema. E talvez por isso eu tenha precisado recuar, no primeiro capítulo, a uma investigação teórica mais longa, na qual os pressupostos conceituais dessa discussão – centrados nas ideias de forma, matéria e trabalho – são revisitados, procurando-se estabelecer nexos entre o legado moderno e a situação atual. Nesse caso, os escritos de Giulio Carlo Argan foram fundamentais, tanto porque definem uma base conceitual inescapável para a aproximação teórica entre arte e arquitetura, quanto porque constituem a referência primordial para os estudos desenvolvidos no Brasil, e consequentemente para a minha própria formação intelectual.

O ponto de partida teórico para o debate proposto aqui está no ambiente cultural norte-americano, do qual emergem o importante conceito de “campo ampliado”, definido por Rosalind Krauss no ensaio “Sculpture in the expanded field” (1978)³, e os conhecidos ataques de Richard Serra à arquitetura. Escrevendo no momento em que a Minimal e a Land Art haviam problematizado ao máximo o conceito de escultura, colocando-o em evidente crise, Krauss propõe uma nova forma de definição para esta, entendendo-a, por negação, como aquilo que não é nem arquitetura nem paisagem. Totalmente imbricada em seu entorno, a escultura se torna então um poderoso índice do “campo ampliado” da cultura no mundo contemporâneo, onde as diferentes esferas artísticas passam a partilhar questões comuns. O que levou Anthony Vidler, em um ensaio recente, a procurar traduzir o conceito de campo ampliado para a arquitetura.⁴

Ao mesmo tempo, é justamente em uma entrevista a Peter Eisenman em 1983, então a principal figura do cenário arquitetônico novaiorquino, que Richard Serra torna explícita a existência de um campo compartilhado entre arte e arquitetura. Diz ele:

“Quando a escultura adentra o campo da não-instituição, quando ela deixa a galeria ou o museu para ocupar o mesmo espaço e lugar que a arquitetura, e redefine esse espaço e lugar em termos de necessidades escultóricas, os arquitetos se aborrecem.

³ Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field” (1978), in *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1985.

⁴ Anthony Vidler, “Architecture’s expanded field”, in Anthony Vidler (org.), *Architecture: between spectacle and use*. Williamstown: Clark Art Institute, 2008. Também Stefano Boeri afirma: “Estamos perto de realmente estabelecer uma nova ‘formação discursiva’, e estamos todos envolvidos nesse processo: fragmentos de saber originários da arquitetura, do urbanismo, das artes plásticas, da geografia, das ciências sociais – todos envolvidos na formação de um novo pensamento sobre a condição urbana.” In Hans Ulrich Obrist, *Entrevistas vol. 4*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011, p. 192.

Pois o seu conceito de espaço está sendo não apenas transformado, mas na maior parte dos casos criticado.”⁵

Ao manifestar o ponto de vista essencialmente crítico da arte *site-specific* em relação à arquitetura, justamente no momento em que começava a invadir o espaço tradicional dela, não se conformando mais ao uso decorativo que os arquitetos costumavam fazer da arte⁶, Serra está assumindo claramente a ideia de um “campo ampliado”, que tomo como o ponto de partida para essa pesquisa. Pois me parece que é apenas em meio a essa campo abrangente que podemos compreender as múltiplas formas de escultura surgidas nas últimas décadas, tais como as esculturas-memorial de Maya Lin e de Peter Eisenman, a escultura-mobiliário urbano de Scott Burton e Tom Otterness, a escultura-passarela de Siah Armajani, a escultura-letreiro de Jane Holzer, a escultura-antimonumento de Jochen e Esther Gerz, ou de Rachel Whiteread, e as esculturas-praça de Richard Serra e de Vito Acconci, entre outras.

É evidente que a relação entre arte e arquitetura envolve um espectro de questões muito amplo, que é impossível de ser abordado a não ser em recortes parciais. Daí a opção por estruturar o texto na forma de um conjunto de ensaios abertos, mais do que de uma tese única e contínua. Para tanto, parti da sugestão primeira de um nexo entre Rem Koolhaas e Matta-Clark para estabelecer, a princípio, pares analógicos a partir dos quais trabalhar, tais como Herzog & de Meuron e Joseph Beuys, ou Diller + Scofidio e Olafur Eliasson, por exemplo. A esses nomes, no entanto, outros vieram se somar ao longo da pesquisa e redação da tese, tais como Robert Smithson, Dan Graham, Frank Gehry, Michael Wesely e Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa (SANAA), dissolvendo a estrutura inicial em pares, e estabelecendo conexões transversais entre essas figuras.

Após percorrer um amplo arco teórico no primeiro capítulo, em que procuro avaliar o legado da modernidade e do aporte conceitual das tradições filosóficas marxistas, formalistas e fenomenológicas para a compreensão da arte e da arquitetura, dedico-me, no segundo capítulo, a investigar o nexo entre arte e arquitetura no Brasil, tendo como foco a passagem dos anos 1960 para os 70. Partindo de uma contraposição entre as casas

⁵ Richard Serra, “Interview”, *Writings/ interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 146. Essa entrevista foi originalmente publicada na revista *Skyline*, em abril de 1983.

⁶ “Uma razão pela qual os arquitetos consomem e usam a escultura tradicional é a vontade de controlar e domesticar a arte. Os arquitetos são abertamente reacionários em suas adaptações das insossas convenções artísticas.” Richard Serra, “Interview”, in 1994, op. cit., p. 142.

brutalistas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, e as instalações ambientais de Hélio Oiticica – que se desdobram nos paradoxos criados por Cildo Meireles –, proponho uma reflexão sobre o lugar problemático da esfera pública no Brasil, lido exatamente no cruzamento inesperado entre esses trabalhos. Arma-se aí uma das questões cruciais da pesquisa, que é a tentativa de compreensão e avaliação do legado transgressivo das vanguardas da década de 1960 nos dias de hoje, tema que abordo através da aposta feita por Oiticica de que o museu transbordaria para o mundo, fecundando-o.

No terceiro e quarto capítulos procuro transpor essas questões para a produção contemporânea internacional, através, sobretudo, da análise de trabalhos dos artistas e arquitetos citados anteriormente. Se o minimalismo dos anos 1960 representa um momento de clara arquiteturização da arte, que se prolonga justamente nos trabalhos de Richard Serra – que se por um lado critica os arquitetos, por outro afirma que a sua escultura provém da engenharia e da arquitetura, e não da tradição escultórica⁷ –, a procura de uma expressão arquitetônica que pudesse superar a ênfase formal pós-moderna, em Koolhaas e Herzog & de Meuron, parte de uma evidente compreensão das noções de “informe” e de “antiforma” desenvolvidos por artistas como Joseph Beuys, Robert Morris e Matta-Clark, e por teóricos como Georges Bataille.

Na modernidade, o imbricamento entre arquitetura, pintura, design, cinema e fotomontagem, tal como se vê no Construtivismo russo e na Bauhaus, foi marcado pela ideia de uma ação direta e revolucionária sobre o mundo, isto é, sobre o espaço real. É evidente, portanto, que se existe de fato um “campo ampliado” das artes desenhado a partir dos anos 1960, ele deve muito à modernidade, que primeiro postulou um movimento de identificação entre arte e vida. Nesse sentido, se a espacialidade transparente e contínua de Le Corbusier traduz no ambiente a abolição entre figura e fundo estabelecida pelo Cubismo, a pintura de Mondrian só se realizaria plenamente, segundo o próprio artista, quando convertida em arquitetura, isto é, em espaço ambiental⁸, o que, no entanto, não chegou a acontecer. Da proposta de *síntese das artes*

⁷ “Os modelos nos quais eu me inspirei para entender a exploração do aço como material de construção foram: Eiffel, Roebling, Maillart, Mies van der Rohe. Desde que eu decidi construir com o aço se tornou necessário saber quem lidou com esse material da forma mais significativa, mais inventiva e mais econômica.” Richard Serra, citado in Hal Foster, 2011, op. cit., p. 152.

⁸ Piet Mondrian, *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 132.

à ideia de *obra aberta*, muita coisa se modificou. E é preciso pensar, agora, qual é o nosso lugar nesse longo andamento histórico.

A imagem do nevoeiro, por fim, me foi sugerida por trabalhos contemporâneos que, ao meu entender, refletem de maneira aguda o estado do mundo em que vivemos. Refiro-me às fotos de longa exposição de Michael Wesely, aos ambientes enevoados de Olafur Eliasson, à arquitetura diáfana e sem forma de Diller + Scofidio no *Blur building*, e aos espaços quase imateriais de Sejima e Nishizawa. Ainda que surjam em um momento histórico marcado pelo vazio ideológico e pelo conservadorismo político, esses trabalhos trazem à tona, de maneiras diversas porém sempre significativas, o sentido de *informidade* do mundo à nossa volta – as redes virtuais, a nuvem financeira, o deslocamento do trabalho, a diluição das antigas unidades nacionais e de classe –, e, de forma complementar e mais importante, a *informidade* ainda maior da crise desse mesmo mundo, figurada tanto em bolhas geradas pelo capital fictício, quanto por fumaças de erupções vulcânicas e ondas gigantes.

Dentro do nevoeiro nós não estamos mortos. Estamos, talvez, com um misto de temor e encantamento, tateando caminhos incertos através de outros sentidos que não a visão, já muito comprometida pela nitidez excessiva que, paradoxalmente, caracteriza o mundo atual. A propósito, e não é exatamente a nebulosidade – na mão contrária da nitidez atual – a característica determinante da paisagem moderna desde o Impressionismo, consumando a vitória do *sfumato* sobre a perspectiva?⁹

⁹ Ver Hubert Damish, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Claude Monet, *Pont de L'Europe e Gare Saint-Lazare* (1877)

Matéria e forma na modernidade

*De indescritíveis mutações provêm
tais criaturas -: Sente! E crê!
Sofremos muito: chamas viram cinza;
porém, na arte: o pó vira chama.*

*Eis a magia. No reino do encanto
a palavra vulgar brilha elevada...
Porém, é como o clamor do pombo
a chamar pela pomba que não vê.*

Rainer Maria Rilke, *Magia* [1924]

Uma inusitada ponte

Em 1981, no auge do momento pós-moderno, o escultor Richard Serra e o arquiteto Frank Gehry realizaram um projeto em parceria para a exposição *Collaborations: artists and architects*, na Architectural League of New York. O objeto não poderia ser mais metafórico: uma ponte nas alturas interligando o Chrysler Building às torres gêmeas do World Trade Center, como alegoria tanto de um processo colaborativo entre disciplinas – a ponte como conexão e veículo para um caminho comum a ser trilhado por artistas e arquitetos –, quanto de uma impossível aproximação de tempos e linguagens: a estridência figurativa do Chrysler e a abstração geométrica do WTC.

O resultado, exposto em maquete e desenhos, chama a atenção pela curiosa inversão entre o que se esperaria como formalização de um arquiteto e de um escultor. Pois, enquanto o apoio desenhado por Serra é um enorme e abstrato monolito de ferro inclinado, erguendo-se no East River, o correspondente proposto por Gehry, sobre o rio Hudson, é um grande peixe que parece fogado pela boca através dos cabos de aço que sustentam a ponte, tensionando-a. Tomo essa sintomática inversão de papéis, aqui, com índice introdutório de um processo mais amplo que pretendo discutir nesse trabalho.

Mas não é apenas a formalização que parece inverter-se no recente trânsito entre escultores e arquitetos. A partir dos anos 1960 e 70, quando a crise do paradigma moderno disparou um processo de grande expansão e esgarçamento das antigas fronteiras disciplinares na esfera cultural, tanto o resultado formal quanto a inscrição social e o processo produtivo empregado por artistas plásticos e arquitetos se confundiram, e até, em certos casos, se inverteram. Basta pensar em artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De Maria e Richard Serra, por exemplo, dobrando grossas chapas de ferro em estaleiros navais, vestindo botas e capacetes, comandando helicópteros, tratores e escavadeiras, movimentando terra e orientando o trabalho de equipes de operários.¹⁰ Enquanto que, por outro lado, vemos arquitetos como o mesmo Frank Gehry projetando edifícios singulares através de papéis amassados, que ele e seu assistente dispõem sobre a mesa, olhando-os sob diversos ângulos de modo a avaliar a harmonia visual de suas proporções, conseguidas quase que espontaneamente.¹¹

¹⁰ Robert Smithson, inclusive, veio a morrer em um acidente de avião no Texas, aos 35 anos de idade, enquanto pesquisava lugares para realizar o trabalho *Amarillo ramp*.

¹¹ Ver o filme *Esboços de Frank Gehry: um gênio da arquitetura* (2005), de Sidney Pollack.

O surgimento e afirmação da Pop, da Minimal e da Land Art nas artes plásticas coincide com o momento inicial de crítica e revisão dos princípios modernos na arquitetura, simbolizado pela publicação quase que simultânea dos livros *Complexidade e contradição em arquitetura*, de Robert Venturi, e *A arquitetura da cidade*, de Aldo Rossi, em 1966. Revisão crítica que é consumada oficialmente em 1972, com a implosão do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe, em Saint-Louis, tomada pelo historiador da arquitetura Charles Jencks como o grande funeral do Movimento Moderno.¹² A partir daí, surge uma grande pluralidade de correntes linguísticas na arquitetura – historicistas, populistas, comunicativas, desconstrutivistas, neoexpressionistas –, que vêm a tratá-la como um variado arcabouço de idiomas formais voltados para uma história disciplinar interna. Quer dizer que no exato momento em que as artes plásticas rompiam com o formalismo moderno (a abstração e a planaridade da pintura, por exemplo, como índices de um *medium-specific*), propondo o imbricamento cada vez maior entre arte e vida, a arquitetura cancelava seus laços funcionais – sua ligação umbilical com a “vida”, o usuário, isto é, com algo alheio ao seu código interno –, e mergulhava em um formalismo pós-moderno.

Assim, podemos dizer que se a crise da modernidade na arte corresponde a uma renúncia da reflexividade formalista, traduzida na explosão do suporte material em direção ao espaço do mundo – o ambiente intersubjetivo, lugar onde sempre estiveram a arquitetura, o urbanismo e o paisagismo –, no caso da arquitetura, ao contrário, a mesma crise se manifesta pela acentuação da autonomia da obra segundo valores simbólicos e plásticos – condição histórica da arte. Em outras palavras, se a emergência do pós-modernismo na arte vem associada, em linhas gerais, a uma atitude de se colocar em xeque a capacidade que a forma tem de ordenar as coisas, na arquitetura ela se manifesta predominantemente pela exacerbação da dimensão formal (escultórica, tipológica, iconográfica) de suas obras.

Assim, não me parece casual o fato de o Museu Metropolitano de Nova York ter feito recentemente uma grande exposição de esculturas do arquiteto espanhol Santiago Calatrava (*Santiago Calatrava: sculpture into architecture*, 2005-06), nem, tampouco, que as pinturas com tinta acrílica sobre tela feitas pela arquiteta anglo-iraquiana Zaha

¹² Ver Charles Jencks, *The language of postmodern architecture*. Nova York: Rizzoli, 1977, p. 9.

Hadid nos anos 1980 ocupassem um papel de destaque em sua retrospectiva no Museu Guggenheim, também de Nova York (*Zaha Hadid: thirty years in architecture*, 2006).

Ao mesmo tempo, é flagrante a presença massiva da arquitetura em grandes mostras de arte contemporânea. Em resenha à 51ª Bienal de Arte de Veneza, em 2005, Liane Lefaivre identificou ali uma série de trabalhos meta-arquitetônicos – como os de Dan Graham, Ed Ruscha, Rachel Whiteread, Hans Schabus, Mariko Mori e Olafur Eliasson, entre outros –, que não apenas ativavam o espaço do edifício no qual se instalavam, como muitas vezes o subvertiam, tal como no caso da carapaça plástica de Schabus, que criou uma espécie de montanha-ameba envolvendo o elegante pavilhão da Áustria. Considerando a meta-arquitetura um importante campo de expansão na arte contemporânea, Lefaivre se põe a refletir sobre o sentido histórico desse processo, observando o seguinte:

“Uma das razões pode ser que, apesar do seu estancamento social e ecológico, a arquitetura vive um inegável momento de esplendor formal. De todos os artistas visuais, os arquitetos são os que mais riscos assumem, e os que mais inovações aportam.”¹³

A “inveja recíproca” entre artistas e arquitetos é, aliás, um fenômeno descrito como recente por Bernard Tschumi em 1980, praticamente no mesmo momento em que Gehry e Serra ensaiavam aquela referida parceria. Para tanto, Tschumi cita o fascínio que os assuntos arquitetônicos vinham despertando no mundo das artes, aparecendo na forma de “esculturas arquitetônicas”, ao mesmo tempo que os arquitetos começavam a divulgar o seu trabalho em renomadas galerias de arte.¹⁴ Artistas plásticos invadindo o espaço de arquitetos e engenheiros, por um lado, arquitetos invadindo o espaço de artistas, por outro. Artistas trabalhando segundo critérios impessoais e objetivos, e utilizando recursos industriais de produção, e arquitetos usando a subjetividade plástica como instrumento de distinção autoral, em projetos feitos a partir de recursos manuais em seus ateliês. Eis uma caracterização não unívoca, mas razoavelmente dominante do cenário contemporâneo nas últimas décadas. Sobre isso, afirma Anthony Vidler:

¹³ Liane Lefaivre, “Arte arquitectónico: una nueva tendencia en la Bienal de Venecia”, *Arquitectura Viva* n. 102. Madri: 2005, p. 89. Apesar de discordar da ideia de que os arquitetos assumem mais riscos do que os artistas, me interessa nesse momento mais apresentar a discussão do que avaliar o seu ponto de vista.

¹⁴ Ver Bernard Tschumi, “Arquitetura e limites”, in Kate Nesbitt (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Hans Schabus, *A última terra*, Bienal de Veneza (2005)

Frank Gehry, *Guggenheim Bilbao* (1991); Richard Serra, *Torqued Ellipse* (1996)

“Quando artistas como Vito Acconci estão fazendo experiências com arquitetura, e arquitetos como Frank Gehry parecem preocupados tanto com a forma escultural do edifício quanto com a sua funcionalidade, fica nítido que aquilo que Rosalind Krauss uma vez chamou de ‘campo ampliado’ da escultura invadiu a arquitetura. Ou, como as experimentações de Dan Graham e outros demonstram, a arquitetura invadiu a escultura.”¹⁵

Porém é preciso evitar mal-entendidos. Não estou querendo insinuar que a arquitetura tenha refluído, hoje, para um estágio artesanal de produção, nem que as artes plásticas tenham se tornado um ramo da produção industrial. Muito ao contrário, os arquitetos só podem se dar ao luxo de projetar amassando papéis ou distorcendo maquetes ao infinito porque os avançados *softwares* que utilizam já permitem uma adequação plena entre a invenção artesanal e a decodificação precisa de coordenadas em três dimensões, de modo a resolver construtivamente com precisão o objeto volumétrico. Isto é, na era digital o arquiteto encontrou condições ideais para trabalhar como um artesão-escultor.

A propósito, Richard Serra só conseguiu realizar as suas *Torqued ellipses* (1996-99) – dada a particular complexidade da relação que há nessas peças entre geometria, tamanho e dobra – com a ajuda de Rick Smith, engenheiro de Frank Gehry, e seu programa de modelagem e cálculo trazido da indústria aeroespacial, o CATIA. Referindo-se a essas esculturas como “distorções topológicas”, Serra é explícito quanto ao seu objetivo de buscar uma forma escultórica que nunca apareceu na história da arquitetura ou da cerâmica. “Recipientes em geral são produzidos com uma bobina ou uma roda”, diz ele, por isso “essa forma não poderia ter surgido, porque há a curva central. Precisávamos torcer a forma enquanto ela está rodando.”¹⁶ Portanto, o CATIA tornou possível tanto a Serra quanto a Gehry – no caso deste, a partir do projeto do Museu Guggenheim Bilbao (1991-97) –, encontrar e resolver tecnicamente a forma espacial única, inédita, possibilitando à arquitetura a unicidade da arte, e dando ao artista os recursos para resolvê-la a partir de um know-how arquitetônico. Finalmente, em meados dos anos 1990 Richard Serra e Frank Gehry se encontravam no meio daquela ponte

¹⁵ Anthony Vidler, “Architecture’s expanded field”, in 2008, op. cit., p. 144.

¹⁶ “Richard Serra: entrevista”, *Inimigo rumor* n. 18. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 75.

surrealista traçada em 1981 entre o Hudson e o East River, ainda que mantendo diferenças cruciais em suas obras.¹⁷

Surge então a pergunta: em que medida a arquitetura pode ser considerada arte? Essa é, como se sabe, uma questão fundamental para a teoria arquitetônica, e levanta uma quantidade de problemas tão grande que transcende o escopo desse trabalho. Contudo, o que move minha pesquisa é a atualização dessa questão de fundo no contexto do mundo atual, constituindo aquilo que Hal Foster nomeou recentemente como o “complexo arte-arquitetura”¹⁸, um amálgama cada vez mais importante no quadro da economia cultural contemporânea.

Trata-se de um contexto extremamente paradoxal, no qual a situação de um visível afastamento da produção arquitetônica atual em relação às ambições urbanísticas e sociais estabelecidas pelo Movimento Moderno é acompanhada por uma ascensão midiática da profissão, com a construção de edifícios icônicos que não apenas ganham enorme visibilidade, mas também se tornam decisivos atores econômicos na competição entre as chamadas cidades globais. E se há nessa passagem, por um lado, um processo de fetichização formal capaz de transferir às obras de arquitetura hoje uma aura de artisticidade resgatada de tempos pré-modernos, há também, por outro lado, uma entrada real dos arquitetos no campo de discussão – formal e não formal – da arte contemporânea, revigorando a produção de uma arte (a arquitetura) na qual a moralidade técnica ou o recorrente abafamento da subjetividade têm reduzido muitas vezes o seu alcance estético, e portanto crítico.

Se olhada a questão desde um ângulo histórico, veremos que a arquitetura e as artes plásticas, ou visuais, são atividades humanas que se aproximam e se afastam entre si de forma descontínua ao longo do tempo, de acordo com o “espírito” particular de cada época. São especialmente marcantes e luminosos alguns períodos históricos em que essas artes vieram a convergir, como no caso do classicismo ateniense, do Renascimento florentino, do barroco romano, e das vanguardas construtivas do início do século xx. Por outro lado, há também notáveis conjunturas históricas em que se percebe um visível afastamento ou antagonismo entre a produção de artistas plásticos e de arquitetos, e onde

¹⁷ Apesar de ter usado o mesmo programa que Gehry, as *Torqued ellipses*, segundo Serra, “representam uma oposição total à construção do Museu Guggenheim Bilbao, feito como se fosse uma escultura tradicional do século XIX.” Michael Govan e Lynne Cook, “Interview with Richard Serra”, *Torqued ellipses*. Nova York: Dia Center for the Arts, 1997, p. 27.

¹⁸ Ver Hal Foster, 2011, op. cit.

inclusive, em alguns casos, os trabalhos de alguns artistas vêm muitas vezes denunciar aquilo que consideram ser uma excessiva positividade da arquitetura em relação à sociedade – isto é, ao *status quo*, ao *establishment*, à ideia de ordem –, dado o compromisso quase umbilical desta com a encomenda do cliente, com os altos custos envolvidos na obra, com um complexo processo de produção, e, sobretudo, com as noções de eficiência e funcionalidade. Essa é uma característica que podemos observar nas gravuras de Piranesi no século XVIII, em que as ruínas de Roma e seus cárceres fantásticos parecem ser reflexos invertidos da razão iluminista, figurando a cidade burguesa como uma “máquina absurda”.¹⁹ E que reaparece emblematicamente depois, por exemplo, nas intervenções anarquitetônicas de Gordon Matta-Clark na década de 1970, que acusam a aderência complacente da arquitetura à realidade, pretendendo literalmente arruiná-la.

Além do utilitário

A atribuição de relações de identidade ou de diferença entre a arquitetura e as artes plásticas não é algo que repouse em valores absolutos, e sim uma construção histórica que varia com o tempo. Construção que chega a nós com um aspecto bastante ambivalente, já que as vanguardas modernas da primeira metade do século XX se fizeram apóstolas tanto de um ideal ecumênico de integração ou síntese entre as diversas artes em prol de uma “obra de arte total”²⁰, quanto, no sentido inverso, da especialização e redução de cada arte ao seu próprio meio, evitando-se a contaminação de uma esfera artística pela outra em nome de uma pureza auto-referente: o chamado “formalismo” moderno. Pode-se dizer, portanto, que boa parte da complexidade moderna decorre dessa contradição interna entre expansividade e reducionismo, ou, em outras palavras, da alternância pendular entre o seu ideal de integração e o seu formalismo metalinguístico, sua autonomia. Complexidade e contradição que aparece de modo cristalino, por exemplo, na obra e no pensamento de artistas como Kandinsky, Malevitch e Mondrian nas décadas de 1910 e 20.²¹

¹⁹ Manfredo Tafuri, *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 36.

²⁰ A *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, retomada por Walter Gropius e tornada a filosofia da Bauhaus. Ver Juliet Koss, *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

²¹ “Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que

Para a teoria arquitetônica, nesse complicado ponto de chegada histórico – a modernidade –, a questão estratégica crucial era definir um lugar social para a arquitetura que escapasse da frívola decoração (a “arte pela arte”) através do seu compromisso utilitário e funcional, mas que, ao mesmo tempo, pudesse escapar também da “mera utilidade” (o artesanato, a arquitetura ordinária), dado o seu componente artístico mais elevado. É o que se verifica nas definições da atividade dadas por importantes arquitetos brasileiros, tais como Lucio Costa e Vilanova Artigas, ambos inspirados em Le Corbusier, e, em última análise, na longa persistência histórica da tríade vitruviana: a *firmitas* (estabilidade estrutural), a *utilitas* (acomodação espacial adequada) e a *venustas* (aparência atraente, beleza).²²

Retomando a noção de *Baukunst* (a “arte de construir”) proposta por Mies van der Rohe como um termo mediador entre a arquitetura erudita e a construção anônima, Kenneth Frampton defende a necessidade de se estabelecer de uma vez por todas essa diferenciação conceitual, ainda hoje objeto de muita dúvida.²³ Quando consultada no dicionário, a palavra arquitetura apresenta duas definições possíveis: a arte ou ciência da construção à serviço dos homens, por um lado, e o ato ou processo de construir, por outro.²⁴ Como se vê, aparece aqui uma conceituação ambígua da arquitetura, vista ora como arte ora como mera construção, isto é, entendida tanto como um conjunto seleto de obras marcantes e destacadas do resto por suas qualidades estéticas e históricas específicas, quanto como uma massa anônima de construções espontâneas, na qual cabem tanto as construções vernaculares quanto os edifícios feitos para a especulação imobiliária.

Contudo, a predominância da primeira interpretação, que distingue a arquitetura como algo singular em meio ao conjunto anônimo de construções, é o que leva uma teórica como Diane Ghirardo a denunciar a convivência da crítica com o mito de que a

cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Desse modo se chegará, enfim, à união das forças de todas as artes. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental. Quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu.” Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte – e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 55.

²² Ver Vitruvius, *Da arquitetura*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

²³ Ver Kenneth Frampton, “Travail, oeuvre et architecture”, in Françoise Choay et alii (ed.), *Le sens de La ville*. Paris: Éditions du seuil, 1972, p. 476.

²⁴ *The Shorter Oxford English Dictionary*, citado por Kenneth Frampton in Françoise Choay et alii (ed.), 1972, op. cit., p. 136.

arquitetura é arte, quando na verdade ela é essencialmente um serviço, segundo Ghirardo. Quer dizer, é o refugio da arquitetura na pureza da autonomia estética que faz com que ela possa parecer alheia aos problemas da indústria da construção e do mercado imobiliário, afirma a autora.²⁵

O termo latino *architectus* deriva das palavras gregas *arkhé* e *tekton*. *Tekton* designa o fabricante, ou construtor, e *arkhé* tem o significado duplo de comando e origem. Quer dizer, o arquiteto é, etimologicamente, alguém que está ao mesmo tempo no princípio e na direção da construção, isto é, no seu fundamento temporal e ontológico. Daí que Aristóteles distinga claramente o arquiteto do artífice construtor. Pois, se a experiência é o conhecimento das coisas singulares, a arte é o conhecimento das coisas universais, uma vez que ela se manifesta justamente “quando de muitas observações empíricas surge uma noção universal sobre os casos semelhantes”. Por isso, afirma Aristóteles,

“Aos que comandam as obras (*toùs arkhitéktonas*) os consideramos em cada caso mais valiosos, e pensamos que entendem mais e são mais sábios que os simples artífices (*tôn keirotekhnôn*), porque sabem as causas do que fazem.”²⁶

No tratado *Da arquitetura* de Vitrúvio, que é a base da definição ocidental da atividade, encontra-se a fonte ideal para uma defesa, com vocação atemporal, de uma prática profissional alicerçada em função social inequívoca – a utilidade, que liberta a arquitetura do perigo decorativo e alienante –, mas que pretende ao mesmo tempo situar-se claramente “além das coisas utilitárias”, na famosa expressão de Le Corbusier. Pois, como “pura criação do espírito”, diz Le Corbusier, a arquitetura existe quando há emoção poética, sendo em essência “uma questão de plástica”.²⁷

Na aula inaugural que proferiu na FAU-USP em 1967, Artigas recupera a etimologia da palavra desenho para fundar na ideia de projeto a superação da oposição novecentista entre a “mera construção”, associada à técnica da engenharia, e a

²⁵ Ver Diane Ghirardo, “A arquitetura da fraude” (1984), in Kate Nesbitt (org.), 2006, op. cit.

²⁶ Aristóteles, *Metafísica*, I, 981a 5-b 5, citado em Mário Henrique S. D’Agostino, *A beleza e o mármore: o tratado De architectura de Vitruvius e o Renascimento*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 50.

²⁷ Le Corbusier, *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 103.

“decoração”, vinculada às belas artes.²⁸ Pois a palavra desenho, lembra Artigas, tanto denota uma representação gráfica que tem por função mediar a concepção e a realização de uma obra, transmitindo informações ao construtor, quanto é a expressão criadora de uma intenção projetiva, de um desígnio criador. Linguagem da técnica e da arte simultaneamente, o *disegno* renascentista se atualiza modernamente no design, superando a divisão entre arte e técnica que imperou no século XIX. Nesse sentido, a arquitetura-design não apenas se afirma como arte, mas como síntese das artes, dando à arte uma função social no mundo industrial.

Prolongando o raciocínio de Le Corbusier, Lucio Costa dá uma definição de arquitetura que se torna muito conhecida no Brasil. Diz ele:

“Arquitetura é antes de mais nada *construção*; mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se ela se revela igualmente *arte plástica*, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites – máximo e mínimo – determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa – cabendo então ao sentimento individual do arquiteto, no que ele tem de *artista*, portanto, escolher, na escala dos valores contidos entre dois valores extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada”.²⁹

Quer dizer, é a *intenção plástica* que distingue, segundo Lucio Costa, a arquitetura da “simples construção”. Assim, o arquiteto é, por essa definição, o artista que encontra uma margem de manobra em meio às restrições e imposições técnicas e programáticas, desenhando soluções únicas (artísticas), que são ditadas por um sentimento individual. Parece claro que na atualização moderna do conceito vitruviano de arquitetura, ao menos pela via corbusiana, uma ênfase na venustas pretende compensar tanto o rebaixamento estético da beleza nos excessos decorativos do século

²⁸ Ver Vilanova Artigas, “O desenho” (1967), *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²⁹ Lucio Costa, “Considerações sobre arte contemporânea” (1952), *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 246.

xix, quanto a perda de um referencial estético seguro baseado no ideal de beleza a partir da modernidade. Ocorre que as noções de “intenção plástica” e de “pura criação do espírito” só fazem sentido no registro das transformações culturais operadas pelo Renascimento e, sobretudo, pela Ilustração do século XVIII, onde não apenas a arte e a técnica vieram a se separar, com o desenvolvimento da ciência, mas também as artes se dividiram claramente entre mecânicas e liberais, sendo estas últimas as “belas artes”.

Há portanto, em Le Corbusier, Artigas e Lucio Costa, entre muitos outros, não apenas a clara reivindicação de um lugar para a arquitetura entre as artes, mas uma postulação desta como a grande arte sintética de um tempo em que as artes voltam a se unir sob o pano de fundo da enorme expansão do conceito de arte no século XX, que tem de fato semelhanças com o mundo antigo, onde a arte era entendida, de forma muito ampla, como “um determinado hábito produtivo acompanhado de raciocínio”, segundo a definição de Aristóteles.³⁰

Na passagem do século XIX para o XX, a arquitetura encontrou uma importante referência estética e construtiva na produção dos engenheiros, técnicos-criadores que, tomando partido das conquistas técnicas disponíveis com a Revolução Industrial, passaram a realizar obras de grande escala com estruturas metálicas e de concreto armado despidas de ornamentação. É a partir desse clima de renovação estética plasmado em uma matriz construtiva, já presente nos ateliês de projeto e construção de Auguste Perret e Peter Behrens, que Le Corbusier vem a descobrir na técnica “a própria base do lirismo”³¹, entendendo que uma estética maquinista seria então a mais fiel expressão do *zeitgeist*, o “espírito da época”. A essa estética geométrica e abstrata baseada na máquina, isto é, na produção industrial, Le Corbusier associa o conceito de “beleza mecânica”, expressão em si muito sugestiva, já que nos termos das convenções acadêmicas de belas artes nenhuma arte mecânica poderia ser antes considerada “bela”.

Mas para alguém formado pela tradição clássica, como Le Corbusier, a arquitetura pensada como arte não poderia limitar-se a apenas acompanhar o *zeitgeist*. Ela teria também que almejar os valores eternos, isto é, alcançar um sentido monumental no embate com a história. Daí a sua inusitada imagem poética do

³⁰ Aristóteles, *Ética a Nicômaco*. In Antonio Cicero, “A época da crítica: Kant, Greenberg e o modernismo”, *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 180.

³¹ Ver Le Corbusier, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 47.

Parthenon como uma “máquina de comover”. Pois a máquina para Le Corbusier não é, evidentemente, uma referência literal, e sim a metáfora de um sistema de relações dotadas de grande coerência formal.

Portanto, em sua teoria a “beleza perene” surge como o complemento e também, de certa forma, a superação da “beleza mecânica”, na medida em que realiza o objetivo último da arquitetura: a emoção plástica. Algo que podemos perceber nitidamente no contraste entre a dedicação que o arquiteto devota ao projeto do Capitólio de Chandigarh – com suas massas escultóricas plasmadas contra o paredão imóvel do Himalaia –, e a pouca atenção que dedica ao traçado urbano da cidade, admitindo o seu caráter transitório. Nesse sentido, a presença filosófica dos valores artísticos absolutos e imutáveis tomados ao classicismo francês nitidamente sobrepassa, na formação de Le Corbusier, a valorização do *zeitgeist* aprendido em Hegel e na tradição do historicismo alemão.³² A máquina de emocionar não se congela no tempo presente da indústria, mas pereniza-se diante da história como forma artística.

Aqui é preciso compreender a profunda diferença que há entre a *synthèse des arts* francesa e o conceito alemão de *gesamtkunstwerk*, a obra de arte total. De raiz romântica, com origem na ópera de Wagner, a *gesamtkunstwerk* é proposta na Bauhaus como uma cooperação entre as artes realizada a partir do canteiro de obras, “onde arquitetos, escultores e pintores trabalhariam em uníssono com marceneiros, pedreiros, carpinteiros para a criação de uma obra coletiva, que toma como modelo a catedral”. Esta, segundo Fernanda Fernandes,

“aparece carregada de simbolismo, enfatizando a sua proposta transformadora e política e colocando-se como a imagem renovada de catedral do futuro, catedral do socialismo, e assim estabelecendo a pretendida união entre arte e política.”³³

Nesse contexto, a obra de arte total é o produto coletivo de um trabalho manufatureiro-industrial que se mostra como uma estética diretamente derivada da

³² Ver Alan Colquhoun, *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 102.

³³ Fernanda Fernandes, “Síntese das artes e cultura urbana: relações entre arte, arquitetura e cidade”, in Roberto Segre et alii (orgs.), *Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010, p. 180.

produção, que subsume a arte e a arquitetura no campo do design, entendido, por sua vez, como uma evolução orgânica do artesanato, isto é, das artes aplicadas.³⁴

Já no caso francês, encarnado por Le Corbusier, a síntese é inteiramente conduzida pela arquitetura, que filtra a plasticidade da escultura e da pintura em sua própria linguagem, realizando-se como um evento plástico total e autossuficiente.³⁵ É essa concepção de “síntese” que embasa a liberdade plástica da arquitetura moderna brasileira inicial, baseada no uso do concreto armado como matéria moldável, e muito distante, portanto, de uma estética da produção pensada como linha de montagem, como a da Bauhaus. Não é à toa que Lucio Costa tenha praticamente subscrito as palavras de Le Corbusier em sua comunicação no Congresso Internacional dos Artistas em Veneza (1952), organizado pela UNESCO, entendendo que os trabalhos de pintores e escultores em obras arquitetônicas são elementos acrescentados a elas na forma de uma respeitosa “integração”, mas nunca de uma “síntese”, que aludiria à ideia de uma fusão cenográfica. Para que a comunhão se estabeleça, afirma Costa, é preciso “que o arquiteto seja, ele próprio, artista”.³⁶

Uso e contemplação

Sabe-se que uma diferença crucial entre a arte da construção e as outras artes visuais é o caráter essencialmente público da primeira. Pois diferentemente da pintura e da escultura, que surgiram historicamente associadas ao valor de culto e não de exposição, a arquitetura sempre esteve vinculada a uma necessidade prática: abrigar os homens. E mesmo quando as artes plásticas passaram a existir segundo um valor de exposição na sociedade, elas continuaram permanecendo, até muito recentemente, encerradas em coleções privadas, e portanto distantes de um acesso público mais efetivo. Já os edifícios, ao contrário, materializam com sua exterioridade física a face pública do lugar no qual se implantam, que é muitas vezes urbano. E, nesse contexto, materializam também as funções sociais que representam: culto religioso, administração política, serviços

³⁴ Ver Nikolaus Pevsner, *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

³⁵ “A arquitetura é, em si mesma, um evento plástico total... autossuficiente.” Le Corbusier, “Sainte alliance des arts majeures, ou Le grand arte en gésine”, *La bête noire*, julho de 1935. Citado in Joan Ockman, “A plastic epic: the synthesis of the arts discourse in France in the mid-twentieth century”, in Eeva Liisa Pelkonen e Esa Laaksonen (ed.), *Architecture + Art: new visions, new strategies*. Helsinque: Alvar Aalto Academy, 2007, p. 33.

³⁶ Lucio Costa, “Arte, manifestação normal da vida” (1952), in 1995, op. cit., p. 267.

médicos e educacionais, moradia etc. Quer dizer que se a obra de arte está em princípio voltada para a contemplação estética do indivíduo solitário, a arquitetura está voltada para a apreensão coletiva das massas através do uso.³⁷

No entanto, uma das mais precisas definições da especificidade arquitetônica em relação às outras artes é a que foi dada por Bruno Zevi, que enfoca a ideia de espaço interno, e não a questão da publicidade exterior das fachadas. Segundo o teórico italiano, o que distingue a arquitetura das outras artes é o “fato de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem.” Assim, a arquitetura é como “uma grande escultura escavada”, em “cujo interior o homem penetra e caminha.”³⁸ Portanto, Zevi relaciona a experiência espacial da arquitetura menos ao sólido do que ao vazio, o espaço interior, aquele que não pode ser representado perfeitamente de nenhuma forma que não seja pela experiência direta do corpo no espaço. Para a arquitetura, qualquer representação é uma abstração que nunca nos reporta inteiramente a esse vazio, no qual a existência do tempo e do movimento restituem uma realidade integral ao espaço. Maior do que qualquer outra arte, diz Zevi, arquitetura é “o ambiente, a cena onde vivemos a nossa vida”.³⁹

Escrevendo sobre as virtudes espaciais da arquitetura moderna, onde as paredes se libertaram das cargas portantes, tornando-se potencialmente transparentes e abertas, Mário Pedrosa cita o teórico britânico Geoffrey Scott, que é também a grande referência para Zevi. Segundo Scott, citado por Pedrosa, o prazer da arquitetura vem do espaço, que é, por sua vez, um nada, “uma pura negação do que é sólido”, e por isso não o notamos. Dessa maneira, pergunta o crítico brasileiro, o “que é a arquitetura senão a necessidade de delimitar um espaço, fechá-lo, protegê-lo?”⁴⁰ Necessidade de delimitação espacial que remonta à origem do homem, mas que se relativiza e complexifica na

³⁷ O que não impede, ao mesmo tempo, que se considere os fatos urbanos como obras de arte, tal como propõe Aldo Rossi. Ver Aldo Rossi, *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 17-24. Por outro lado, pode-se dizer que a história da arte no século XX é a própria história de ruptura dessa relação de contemplação solitária.

³⁸ Bruno Zevi, *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 17. Zevi faz referência a *The architecture of humanism: a study in the history of taste*, de Geoffrey Scott, e *L'estetica dell'architettura*, de Salvatore Vitale.

³⁹ Bruno Zevi, 1998, op. cit., p. 28. A grande referência para Zevi é a arquitetura expansiva de Frank Lloyd Wright, cujas plantas abertas irrompem do invólucro estourando a caixa, fazendo-nos descobrir, segundo Vincent Scully, uma “nova realidade que é espaço em vez de matéria”. Ver Vincent Scully, *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 39.

⁴⁰ Mário Pedrosa, “Espaço e arquitetura”, in 1981, op. cit., p. 252.

modernidade, com sua tendência a uma integração crescente entre o interior e o exterior dos edifícios em um espaço contínuo. Portanto, a revolução arquitetônica moderna não é puramente externa, afirma Pedrosa. E completa:

“Ela se dirige para fora e para dentro do edifício, onde permite que, pela primeira vez, desde as épocas pré-históricas, quando o homem primitivo vivia no interior da terra, tenhamos consciência física do avesso do espaço, da sua existência física.”⁴¹

Pois, assim como os espaços negativos cezannianos, arremata Mário Pedrosa, na arquitetura moderna “os volumes são sentidos como unidades visuais e não como vãos deixados entre paredes”.⁴²

Mas nada impede que o espaço da arquitetura – que por ser o ambiente da nossa vida, nos propõe uma forma de apreensão distraída dada pelo uso rotineiro – seja percebido também por um ato de contemplação estética distanciada. A principal dificuldade filosófica para se compreender o objeto da arquitetura, segundo Maurício Puls, resulta da confusão entre a percepção cotidiana do edifício pelo usuário (a acolhida tátil) e a percepção estética do mesmo pelo contemplador (a acolhida visual).⁴³ Uma dicotomia na qual a dimensão do vazio aparece associada à utilidade, enquanto que a presença do volume à categoria de beleza a ser contemplada. Pois o “homem utiliza o vazio, mas contempla o volume”, afirma Puls.⁴⁴

É exatamente nesse ponto que incide a poética dos trabalhos da artista inglesa Rachel Whiteread, que se apropria de edifícios em vias de demolição, preenchendo de matéria sólida (concreto ou gesso) seus espaços vazios, de modo a inverter a relação entre uso e contemplação. Solidificado, e portanto exteriorizado, o antigo espaço de vida daqueles lugares se torna impenetrável, daí a sua conotação tumular. A escultura, nesse caso, é a própria morte da arquitetura, que nela é velada silenciosamente.

Com o desenvolvimento do capitalismo, a arte tende a deixar o espaço protegido daquela contemplação individualizada e voltar-se para as massas. Esse processo de “perda da aura” da obra de arte, tão bem descrito por Walter Benjamin, corresponde ao

⁴¹ Idem, p. 253 (grifo meu).

⁴² Ibidem, p. 254.

⁴³ Ver Maurício Puls, *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 17.

⁴⁴ Idem.

Rachel Whiteread, *House*, Londres (1993)

momento do surgimento das artes baseadas na reprodutibilidade técnica – a fotografia e o cinema –, que coincide com a proliferação dos museus. Assim, a massa passa a ser a matriz de onde emanam as novas formas de percepção estética, que remodelam a acolhida da arte ao longo do século xx em direção à percepção distraída, e não mais concentrada. Nesse processo, diz Benjamin, a fonte de ensinamento vem sobretudo da arquitetura, arte que já lida desde a sua origem com essa forma coletiva de recepção estética:

“Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas.”⁴⁵

Toda arte é, em última análise, uma forma de conhecimento do mundo na qual o homem elabora materialmente a consciência de sua condição mortal – os mistérios da vida e da morte –, visando, ainda que de forma indireta, mediada pela forma, construir uma vida melhor. O nascimento histórico da arte junto ao mito, nos rituais paleolíticos de sepultamento e nos monumentos funerários pré-urbanos, atesta essa condição primeira da arte: a formalização consciente das distinções entre vida e morte, identidade e alteridade, existência individual e coletiva, na criação de um duplo imagético que exorciza a ideia de aniquilamento, e mantém a identidade viva em meio à transformação. Essa representação mental da vida, dada pela arte e pelo mito, se instala em uma brecha simbólica entre o imaginário e o real, que constitui o humano simultaneamente como *sapiens* e *demens*, isto é, como um ser que ao organizar mentalmente a sua existência, libera ao mesmo tempo uma *hybris* dionisíaca, na qual o devaneio onírico e a violência são a contrapartida da racionalização. Daí que a arte não se deixe nunca racionalizar completamente, sob pena de perder o seu sentido maior.

Como forma de apelo ao outro, a arte é um conhecimento desejante do mundo que figura, por contraposição à realidade presente, o que nós gostaríamos de ser ou de ter sido. Nesse sentido, funda-se filosoficamente na contradição essencial entre o *ser* e o *dever-ser*. O que, no caso da arquitetura, segundo Maurício Puls, aparece no contraste entre o valor-de-uso material de um edifício (o que ele é, o seu conteúdo funcional), isto

⁴⁵ Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-36), *Walter Benjamin: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 193.

é, o seu *ser*, e o seu valor-de-uso ideal (sua forma, sua idealidade projetiva), o seu *dever-ser*. Por essa dimensão projetiva, fundada em um tensionamento da situação presente, é que a arquitetura, enquanto arte, se distingue filosoficamente da mera construção. Pois, como afirma Argan:

“Não se projeta nunca *para*, mas sempre *contra* alguém ou alguma coisa: contra a especulação imobiliária e as leis ou autoridades que a protegem, contra a exploração do homem pelo homem, contra a mecanização da existência, contra a inércia do hábito e do costume, contra os *tabus* e a superstição, contra a agressão dos violentos, contra a adversidade das forças naturais; sobretudo, projeta-se contra a resignação ao imprevisível, ao acaso, à desordem, aos golpes cegos dos acontecimentos, ao destino”.⁴⁶

Assim, não é por acaso que Argan, tendo fundado sua compreensão da arte na dimensão projetiva de um desígnio humano que se contrapõe ao destino natural e religioso, seja o pensador que melhor conseguiu formular, até hoje, uma interpenetração teórica entre arte e arquitetura. Isto é, uma teoria da arte na qual a arquitetura ocupa um papel crucial, já que lida com o universo da vida e da ação, fazendo com que o projeto incida diretamente sobre a realidade. Eis aí a grande revolução da arquitetura moderna, que, ao incorporar o urbanismo e o design no seu campo de atuação, no imediato pós-Primeira Guerra Mundial, ampliou enormemente seu raio de ação na sociedade, mudando o estatuto social da profissão. Com isso, forçou um programa de transformação social amplo e contundente, em que o arquiteto, não mais constrangido pela dicotomia entre arte decorativa e engenharia, se tornava um intelectual responsável pelo projeto da sociedade como um todo – em escala urbana, e inserido no campo da produção industrial.

Através dessa ambiciosa ação programática, a arquitetura moderna assalta a dimensão do presente utilitário através da idealidade formal, propondo uma coincidência entre estética e uso – o funcionalismo –, na qual o *dever-ser* pressiona muito de perto o *ser*. Eis aí o impulso essencialmente transformador da arquitetura moderna, no qual uma

⁴⁶ Giulio Carlo Argan, “Projeto e destino” (1964), *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001, p. 53. Note-se aqui o desenho-desígnio de Artigas.

dimensão estética revolucionária se combinou a um ideal político reformista⁴⁷, e que terminou sendo considerado por muitos, *a posteriori*, como utópico. Um impulso fundamentado na expansão do programa arquitetônico para os campos do design de objetos e urbanístico – em que se afrontava a especulação imobiliária e a propriedade privada –, mas também em uma série de transformações concretas operadas na escala do edifício, tais como o uso de materiais antiauráticos como o aço e o vidro, que passavam a expor de modo transparente a interioridade dos edifícios, destruindo o fetiche burguês da intimidade, sua agorafobia.⁴⁸

A poética do *homo faber*

O termo grego *poiesis*, do qual derivam as palavras latinas poética e poesia, significa fabricação, isto é, produção manual. Então, se para os gregos a *poiesis* é o fazer, os poemas – como todas as obras de arte, e também os muros da cidade e suas leis – são os objetos feitos.⁴⁹ Ao mesmo tempo, a palavra *tekton*, de onde vem “arquiteto”, como vimos, significa fabricante, alguém que trabalha sobre materiais duros, como pedra ou madeira. Vê-se, portanto, que para os gregos o poeta e o arquiteto estão irmanados, e remetidos em última análise à figura do artífice, o trabalhador manual. De forma coerente, o termo grego que designa o que entendemos modernamente por arte é *tékhnē*, que também significa técnica, definindo a unidade original entre ambas. Para os gregos, como vimos, a arte era entendida como o resultado genérico de um ofício manual: um “determinado hábito produtivo acompanhado de raciocínio”.

A *tékhnē*, para os gregos, está na origem da própria condição humana, seguindo uma narrativa mítica que remonta a Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*. Pois representa a capacidade dos homens de prover a sua subsistência e construir o mundo material à sua volta através de um artifício: o fogo que o titã Prometeu roubou de Zeus e lhes deu de presente, permitindo que os homens cozinhassem o próprio alimento e fabricassem peças de cerâmica nas oficinas de Hefesto. A contrapartida lógica a esse gesto

⁴⁷ Descompasso que ficou celebrizado na exortação de Le Corbusier: “Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução.” Le Corbusier, 2002, op. cit., p. 205.

⁴⁸ Ver Walter Benjamin, “Experiência e pobreza” (1933), in 1985, op. cit, p. 117.

⁴⁹ “Para os gregos, as leis, como os muros em redor da cidade, não eram produto da ação, mas da fabricação. Antes que os homens comessem a agir, era necessário assegurar um lugar definido e nele erguer uma estrutura dentro da qual se pudessem exercer todas as ações subseqüentes; o espaço era a esfera pública da *polis* e a estrutura era a sua lei; legislador e arquitetos pertenciam à mesma categoria.” Hannah Arendt, *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 207.

transgressivo é o aparecimento de Pandora, a primeira mulher, com a qual Zeus presenteia e ao mesmo tempo castiga os homens, para que passem a reproduzir-se entre si. Assim, a dor do parto e a perecibilidade do alimento representam a condição humana, desde então separada da condição divina.

Pandora, que significa “todos os dons”, é segundo Hesíodo o “belo mal”, pois quando abre a sua caixa de maravilhas espalha dores e males incontáveis pelo mundo.⁵⁰ Desse modo, como observa Jean-Pierre Vernant, a constituição simbólica dos homens na Grécia Antiga possui um caráter duplo, em que a fecundidade e o trabalho aparecem como funções opostas e complementares. “Toda vantagem tem sua contrapartida, todo bem seu mal. A riqueza implica o trabalho, o nascimento, a morte”. Portanto, é “em meio a esse caráter ambivalente da simbologia mítica arcaica que técnica e arte fundem-se na constituição do gênero humano.”⁵¹

Prometeu e Pandora estão, portanto, na origem simbólica do desenvolvimento das forças produtivas humanas que chegam ao ápice histórico com a Revolução Industrial, encarnando desde o princípio da civilização ocidental a “tragédia do desenvolvimento” que Marshall Berman lê na ação destrutivamente criativa do Fausto de Goethe. E que também aparece, sobretudo, na percepção de Marx e Engels da ambivalência do impulso produtivo liberado pela Revolução Industrial, que desacorrenta Prometeu e destapa mais uma vez a caixa de Pandora. Em suas palavras:

“A moderna sociedade burguesa, uma sociedade que desenvolveu gigantescos meios de troca e produção, é como o feiticeiro incapaz de controlar os poderes ocultos que desencadeou com suas fórmulas mágicas”.⁵²

Com efeito, os conceitos de *poiesis* e de *tékhnē* percorrem um amplo arco histórico na cultura ocidental, acompanhando a oscilante avaliação que se fez, ao longo do tempo, do papel atribuído à cultura material na sociedade. No contexto das artes, que nos importa aqui, eles têm presença marcante na compreensão marxista da forma, e, de modo correlato, na tradição do movimento inglês do Arts and Crafts, de John Ruskin e

⁵⁰ Ver Richard Sennett, *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 12.

⁵¹ Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel, 1973, p. 210 (grifo meu).

⁵² Karl Marx e Friedrich Engels, *Manifesto do partido comunista* (1848), citado em Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 41.

William Morris, que se atualiza na Bauhaus alemã, com larga influência na modernidade plástica e arquitetônica. Além disso, a herança dessa valorização fabril como forma de conhecimento e transformação do mundo é também a base para as várias tradições empiristas da arte, e em especial para o pragmatismo americano dos séculos XIX e XX, que, no entanto, lhe subtrai o sentido edificante.

Sabe-se que Platão valorizava a arquitetura, dentre todas as artes, por seu caráter utilitário, isto é, por sua qualidade de produzir coisas ao invés de simplesmente imitá-las, aproximando-se mais do verdadeiro do que do verossímil. Pois, na moralidade política da república platônica, que visava regenerar uma sociedade corrompida, desenha-se uma clara contraposição entre as dimensões do necessário e do supérfluo, ou do adequado e do excessivo, associando este último ao desperdício. Equação que, em termos estéticos – embora o conceito de estética não se aplique aos gregos –, corresponde a uma valorização da qualidade de solidez da construção, que encarna formalmente a sua aspiração à eternidade, remetida ao mundo verdadeiro das ideias. Daí, também, que o mais belo edifício seja aquele no qual o trabalho de produzi-lo desaparece ao máximo possível na obra feita, remetendo-o à idealidade universal.

Na Roma do século I a. C., Vitrúvio formalizou a tradição construtiva greco-romana no tratado *Da arquitetura*, que serviu como documento fundamental na recuperação renascentista dos cânones da antiguidade. Ali, Vitrúvio desenvolve longamente os parâmetros arquitetônicos que circunscrevem a ideia de que a beleza (*venustas*) é o resultado de uma justa adequação entre os materiais e as formas com vistas a um sentido de harmonia universal. Refiro-me aos princípios do *decor* (decoro, costume, conveniência, parcimônia), da *utilitas* (acomodação espacial adequada) e da *distributio* (correta distribuição dos elementos), que fazem com que o ofício do arquiteto seja regrado, segundo a ótica vitruviana, não por arbitrariedades formais, mas “pela transposição em pedra de elementos necessários”.⁵³

Em Vitrúvio, a moralidade que rege o conceito de beleza – que, assim como no caso de Platão, se contrapõe ao fausto luxuoso – é a base do intento de requalificação cultural da *téchne*, isto é, de redignificação da arte edificatória em Roma, objetivo que fundamenta o seu tratado. Tal noção de uma relação justa e necessária entre materiais e formas tem larga influência na história posterior das artes fabris, ganhando centralidade

⁵³ Mário Henrique S. D’Agostino, 2010, op. cit., p. 112.

na perspectiva do materialismo histórico, no qual vem a assumir muitas vezes, no entanto, o sentido de uma moralidade técnica. No *ethos* ao mesmo tempo artesanal e moderno de Ruskin e Morris, por exemplo, o processo de fabricação é desrecalcado como elemento expressivo, em oposição à tradição do idealismo platônico que chega em Hegel, aparecendo então como um importante momento de significação da arte. Segundo a conhecida expressão de William Morris: “arte é a expressão humana da alegria no trabalho”. Daí que o trabalho deva aparecer na arte.

Responsável não só pela arte da construção, mas também pela fabricação de máquinas e clepsidras, o arquiteto é para Vitruvius, como já assinalou Kenneth Frampton, o *homo faber* universal.⁵⁴ Isto é, o grande construtor, no sentido prático, da durabilidade do artifício humano, segundo a definição de Hannah Arendt. No livro *A condição humana*, Arendt postula haver três atividades principais da vida em sociedade: o labor, o trabalho e a ação. O centro da sua discussão, nesse livro, é uma reflexão sobre a erosão da esfera pública no mundo contemporâneo, correspondente à elevação social do âmbito doméstico, com a proliferação da chamada sociedade de consumo. Nesse sentido, se o seu modelo da ação política é fundamentalmente grego, e portanto talvez distante demais do nosso mundo, sua caracterização do labor e do trabalho permanece muito viva para se pensar o mundo contemporâneo.⁵⁵

Segundo o modelo teórico de Hannah Arendt, a ação (práxis) é o domínio da política: o lugar da liberdade, do discurso e do conflito de ideias que constituem a esfera pública. No pólo oposto, isto é, na dimensão privada, está o labor, a atividade que corresponde ao processo biológico da vida humana, a produção e o consumo de alimentos para a subsistência. Entre eles está o trabalho, a produção de objetos feitos para durar: os artefatos, que constituem o artificialismo da existência humana. O sujeito que constrói simbolicamente esse mundo artificial – representado pela transgressão de Prometeu – é o *homo faber*, que trabalha sobre os materiais duros, em oposição ao *animal laborans*, que se mistura com eles. E se o labor assegura a sobrevivência do indivíduo e da espécie, o trabalho e seu produto, o artefato, emprestam permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal, ligando-as a uma consciência histórica.

⁵⁴ Kenneth Frampton in Françoise Choay (ed.), 1972, op. cit., p. 138.

⁵⁵ Não estou de acordo com Richard Sennett em sua afirmação de que Hannah Arendt menospreza o papel da cultura material em detrimento da ação política. Não há dúvida, para mim, de que o papel reservado ao *homo faber* em *A condição humana* é da mais alta importância.

O labor é um processo ininterrupto, em que toda a produção é imediatamente consumida. Já o trabalho, ao contrário, se orienta por uma finalidade clara: acrescentar objetos duráveis ao mundo humano, que embora possam ser desgastados pelo uso, não são nunca consumidos. Esses objetos, que incluem os edifícios e a própria cidade, constituem a materialidade das relações em sociedade, e não apenas impedem que colidamos uns com os outros, escreve Arendt, mas também impõem uma objetividade à nossa subjetividade instável. Tal esquema teórico, como notou Frampton, encontra uma tradução quase literal nas duas definições de arquitetura a que nos referimos anteriormente: como “processo de construir”, que corresponde ao labor, ou como “a arte ou ciência da construção à serviço dos homens”, que corresponde ao trabalho.⁵⁶

Mas entre as coisas que emprestam estabilidade ao artifício humano há também os objetos sem utilidade, que, por serem únicos, não são intercambiáveis no mercado senão através de uma atribuição arbitrária de valor. Esses objetos tangíveis produzidos pela *poiesis*, a que chamamos obras de arte, são os mais permanentes que existem, pois não sofrem o desgaste material do uso. Daí que a arte nos transmita, segundo Hannah Arendt, um “certo pressentimento de imortalidade”⁵⁷, em que a reificação é mais que uma simples transformação da natureza em artefato, mas uma transfiguração da ordem natural que transcende a filosofia utilitária do *homo faber*. Onde, tomando a imagem poética da *Magia* de Rainer Maria Rilke, citada como epígrafe a esse capítulo, as cinzas podem irromper em chamas.

Na sociedade de consumo, contudo, toda essa categorização entra em crise à medida que o labor é alvo de uma promoção social inédita – o que se percebe na própria palavra “consumo”, ligada ao labor –, e a esfera privada tende a eclipsar a esfera pública. Desse modo, segundo Arendt, promovido a sujeito social aquele que é, por definição, alienado do mundo, o *animal laborans* mina pelo consumo a durabilidade do artefato humano à sua volta, transformando objetos duráveis em mercadorias expostas a taxas de obsolescência simbólica cada vez mais altas. Marxista e heideggeriano, Kenneth Frampton encontra em Hannah Arendt uma referência teórica importante para fundar na arquitetura uma defesa da fabricação como garantia de resguardo de uma instância pública nos dias de hoje. Pois se Habermas defende o projeto moderno desdobrando a

⁵⁶ Kenneth Frampton in Françoise Choay (ed.), 1972, op. cit., p. 136.

⁵⁷ Hannah Arendt, 1995, op. cit., p. 181.

ação (práxis) de Arendt na ideia de “ação comunicativa”, Frampton procura atualizar a dimensão pública inerente ao artefato humano através da noção de tectônica.

Seguindo o Heidegger de *Construir, habitar, pensar*, Kenneth Frampton confere ao ato de construir uma dimensão ontológica: construir equivale a ser. Desse modo, concebe a atividade de construção como o oposto da cenografia pós-moderna, a tendência a “empacotar o abrigo como uma mercadoria gigante”.⁵⁸ Sendo o edifício uma coisa, um fato material que se toma por sua presença física, ele não pode ser reduzido, segundo Frampton, a um signo, isto é, à representação de uma ausência. Vem daí o conceito de tectônica: a manifestação poética do construído, ou seja, dos materiais e da sua unidade estrutural expressa na forma, revelando através de juntas claramente demarcadas as articulações entre vãos e suportes, bem como entre materiais distintos.

Na visão de um arquiteto como Peter Zumthor, afinado a essa questão, “não existe nenhuma ideia, exceto nas coisas”. Isto é, “a realidade da arquitetura é o concreto, o que se tornou forma, massa e espaço, o seu corpo.”⁵⁹ Essa determinação material da arquitetura, remonta em grande medida aos aforismas de Louis Kahn, tais como aquele em que se imagina dialogando com o tijolo, e lhe pergunta o que ele deseja ser. Ao que ouve então em resposta: “eu quero ser um arco”. Pois o tijolo, segundo Kahn, é um ser, e o “o ser do tijolo é um arco”.⁶⁰ Fica claro que, segundo esse raciocínio, os materiais pedem determinadas soluções formais. E que, portanto, cabe ao arquiteto “ouvir a voz dos materiais” para reconhecer tais soluções, respeitando-as.

A defesa da tectônica se coloca, portanto, como uma prática de retaguarda em tempos pós-modernos: a acentuação autorreferente da construção como forma de resistir à dissolução das referências estáveis no mundo contemporâneo, à erosão da durabilidade do mundo pelo labor e pelo consumo. Nesse sentido, é uma atitude semelhante à busca de autonomia formal da arte na modernidade: uma volta à própria essência material, como modo de evitar sua assimilação ao universo do puro entretenimento na sociedade de massas.⁶¹ Note-se que o vínculo artesanal do materialismo existencialista de Frampton

⁵⁸ Kenneth Frampton, “*Rappel à l’ordre*, argumentos em favor da tectônica” (1990), in Kate Nesbitt (org.), 2006, op. cit. Note-se o acento heideggeriano na referência ao abrigo, reportando-se à ideia de construção primordial.

⁵⁹ Peter Zumthor, “O núcleo duro da beleza”, *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

⁶⁰ Louis Kahn, in Ana C. Barone, *Team X: arquitetura como crítica*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 83.

⁶¹ Segundo Clement Greenberg, a autonomia é uma forma de autodefesa da arte diante da crise do seu papel social na modernidade. Pois, diante da racionalização da vida, as artes poderiam estar na mesma

o leva a definir a arquitetura pela questão construtiva – sua unidade estrutural –, mais do que pela percepção do espaço. Sua posição está, nesse sentido, distante não apenas da figuração pop de Robert Venturi e das teorias estruturalistas da linguagem e do signo, com as quais antagoniza, mas também de Zevi e Pedrosa, e portanto da fenomenologia.

Estética da formatividade

Talvez a ruptura filosófica mais expressiva da modernidade, no campo da estética, tenha sido a quebra da concepção dualista do mundo, baseada em um sistema de oposições binárias entre realidade e representação. Assim, ao abandono progressivo das interpretações que remetiam a criação artística a modelos formais pré-existentes tanto no mundo suprassensível quanto na natureza, corresponde o desenvolvimento de uma arte abstrata, relacional e imanente. Na arte moderna, diz Argan, o antigo sistema dualista dá lugar a uma pintura que não quer mais ser representação, e sim “apenas pintura ou ato pictórico”, bem como “a uma escultura que quer ser puro ato plástico”, e “a uma arquitetura que quer ser mera estruturalidade”.⁶²

Essa condição de reflexividade da arte moderna está baseada no seu sentido de incompletude, ou seja, no seu “não poder ser senão como ser-no-mundo”⁶³, na sua existência condicionada à experiência que determina. Daí que, com a perda de modelos e referentes externos, a arte moderna se volte cada vez mais para a explicitação material do seu próprio ato de formalização, ao que corresponde no caso da arquitetura, segundo Argan, uma progressiva substituição das perspectivas externas e desenhos de fachadas pela planta, como elemento determinante não apenas da funcionalidade, mas também do valor estético do edifício. Pois enquanto a fachada, na tradição das belas artes, era representativa, monumental e mimética – e portanto dualista –, a planta moderna é imanente, colocando, através de um movimento interno, tudo em função recíproca (o funcionalismo como um conceito matemático), isto é, em relação horizontal, ou, em

situação da religião, que perdeu a sua fundamentação na sociedade, correndo assim o risco de serem assimiladas ao entretenimento puro. Daí que, segundo Greenberg: “As artes só podiam se preservar desse nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade. (...) O que precisava ser mostrado era o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular.” Vê-se, portanto, que restringir a sua área de competência foi nada mais do que uma forma de defesa e resistência. Ver Clement Greenberg in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 102.

⁶² Giulio Carlo Argan, “Arquitetura e arte não figurativa” (1958), in 2001, op. cit., p. 138.

⁶³ Idem, p. 140.

outras palavras, em relação contínua com o tempo. Assim, se o antigo objeto volumétrico na arquitetura era representativo e estático, o espaço moderno é relacional, instável e tenso, porque entendido como possibilidade de movimento.

É nesse mesmo sentido que um quadro de Mondrian, para Argan, “é antes de mais nada uma planta ou, se se quiser, o projeto de uma função”. Pois o seu esquema distributivo está organizado em função de campos de cor, não se constituindo como um fato puramente gráfico ou geométrico. Em outros termos, remata Argan, “um quadro de Mondrian não é uma imagem de ordem, mas um ‘pôr ordem’ – o que pressupõe uma condição de desordem, de turvação sensorial e passional”.⁶⁴

O plano moderno, portanto, ataca tanto a hierarquia entre figura e fundo da superfície pictórica naturalista, quanto a hierarquia composicional das fachadas e plantas neoclássicas, inaugurando um campo relacional de tensões formais, que é de certa forma correspondente ao estabelecimento de uma sociedade menos hierarquizada, que baseia todas as suas relações na intercambialidade, isto é, num sistema de equivalência de valores dado pelo dinheiro e pelo mercado.

Esse rompimento moderno do dualismo entre realidade e representação também corresponde, em grande medida, à perda da aura da obra de arte, aura esta que antes destacava a arte da realidade mundana, situando-a em um plano quase sagrado, hierarquicamente separado da vida.⁶⁵ Assim, na aproximação moderna entre arte e vida, em que está suposta – ainda que tensionada – a sua franca inserção no mercado, a obra de arte passa a ser entendida como um campo imanente e relacional, onde os conteúdos são mostrados em sua superfície, sem deixar resíduos simbólicos alheios ao domínio visual. Portanto, no interior de cada obra moderna, essa realidade dessubstancializada e avessa a dimensões metafísicas é permanentemente atualizada em um campo de tensões formais, como elementos de um jogo visível, e de certa forma análogo à existência de uma sociedade convulsionada por guerras e revoluções. Quer dizer, na arte moderna a realidade parece estar sempre acessível à manipulação e à transformação, daí sua enorme vitalidade.

Na antípoda da concepção platônica, em que a formalização artística correspondia ao ato de informar a matéria, isto é, de conformar o mundo material (*hylé*),

⁶⁴ Ibidem, p. 142.

⁶⁵ Ver Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-36), in 1985, op. cit., PP. 169-170.

sempre amorfo, segundo as leis eternas e imutáveis das formas ideais (*morphé*)⁶⁶, a prática moderna se orienta, em grande medida, por uma “estética da formatividade”, na expressão de Luigi Pareyson, em que a criação, invenção ou ideação não se separam do processo concreto de formalização. Trata-se, portanto, de um fazer que não copia nem executa algum modelo ou projeto anteriormente idealizado, mas que, “enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”.⁶⁷ Quer dizer que a dimensão significativa da arte moderna, sendo interna ao seu processo de formalização, não pode ser inteiramente traduzida em categorias analíticas exteriores a essa forma.

Ao mesmo tempo, compreende-se a partir de então o largo desenvolvimento, no campo da estética, das filosofias ligadas tanto à experiência intersubjetiva como elemento determinante no processo de significação artística (fenomenologia), quanto à análise dialética da constituição material das formas, na sua necessária relação com o processo histórico e com a noção de trabalho (marxismo). Filosofias que formaram o arsenal teórico de Giulio Carlo Argan, um pensador crucial para a reflexão sobre a relação entre arte e arquitetura moderna (embora não apenas moderna), como já dissemos. E que, não por acaso, formaram também o pensamento da figura mais importante para esse mesmo debate no Brasil: Mário Pedrosa. Dois críticos que souberam articular de maneira sutil e complexa as determinações históricas da luta de classes à aposta no papel libertador da forma artística.

Para pensadores como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Giulio Carlo Argan, Manfredo Tafuri e Mário Pedrosa, vinculados à tradição crítica do materialismo dialético, o processo de formalização é sempre histórico, o que quer dizer que implica uma negociação entre a subjetividade criadora do artista e as contingências materiais envolvidas na consecução da obra, incorporando formalmente nas obras os conflitos inscritos nesse embate. Significa que a criação artística, por essa via, não é compreendida nem como a realização passiva de uma forma (*eidos*, *idea*) dada *a priori*, nem como a livre e onipotente ação expressiva do espírito sobre uma matéria inerte. Pois a formalização é, antes de mais nada, um processo ativo e conflituoso de negociação com a resistência do mundo, na qual se inscreve também o travo da história. Daí que a arte, para Argan, seja entendida como um fazer carregado de exemplaridade. Um fazer no qual, segundo Rodrigo Naves, “a resistência do mundo é parte integrante de seu

⁶⁶ Ver Vilém Flusser, “Forma e material”, *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁶⁷ Luigi Pareyson, *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 26.

movimento”, e para o qual “a reflexividade precisa incorporar um momento de opacidade, quando o travo das coisas coloca limites à transparência dos atos reflexivos.”⁶⁸ Aqui é preciso lembrar também que a partilha do ato criativo com a resistência do mundo, à contrapelo da genialidade romântica e da tradição idealista, está afinada à poética do anonimato e da coletividade que acompanha a arte e a arquitetura modernas, em suas tentativas de responder aos anseios de uma sociedade de massas no mundo industrial.

A noção de formalização como rendição à resistência do meio artístico, que ganha importância em Marx, é, no entanto, oposta ao idealismo platônico que chega em Hegel. Na teoria estética, ela está mais próxima da linhagem kantiana, que informa teóricos da arte como Clement Greenberg, constituindo a própria chave do seu pensamento. Segundo Greenberg, “a história da pintura de vanguarda é a história de uma progressiva rendição à resistência de seu meio”, consistindo na negativa que o plano-suporte impõe “aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista.”⁶⁹ Os efeitos mais evidentes desse processo, na pintura, são a ausência de profundidade do campo pictórico (remetendo-se à planaridade da tela), a evidenciação da pincelada, e a abolição tanto dos temas narrativos quanto dos efeitos expressivos de representação, como claro-escuro, linhas de contorno etc.

Se, na escultura, Richard Serra é alguém que traduz de modo poderoso a dificuldade de dobrar chapas enormes e espessas em um permanente desequilíbrio formal, na pintura a mesma questão aparece, por exemplo, na obra de Jackson Pollock. Pois ao estender suas grandes telas no chão, pintando-a através de um movimento corporal, mais do que por decisões mentais, Pollock instaura uma “horizontalidade movediça” na qual reduz em muito o caráter projetivo do sujeito sobre o suporte. Nessa altura da arte moderna, afirma Rodrigo Naves,

“era preciso alcançar uma materialidade que, como tal, se opusesse radicalmente à aparência dissolvente e meio amorfa da sociedade contemporânea. E para conquistá-la

⁶⁸ Rodrigo Naves, “Prefácio”, in Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. XVIII.

⁶⁹ Clement Greenberg, “Rumo a um mais novo Laocoonte” [1940], in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), 1997, op. cit., p. 55.

Pollock opôs uma resistência ao próprio ato de expressão, ainda que esta inflexão se desse no limite de um gesto expressivo.”⁷⁰

Na bela introdução ao livro *Arte moderna*, de Argan, Rodrigo Naves explica como essa concepção da arte pensada como um fazer estruturante e exemplar dialoga com a “atividade intencional” de Edmund Husserl, ao mesmo tempo que prolonga conquistas da teoria puro visibilista de Conrad Fiedler, em contraposição à estética idealista de Benedetto Croce. Nesse sentido, a relação instaurada por um objeto de arte é sempre singular, dada pelas contingências de uma percepção ativa – por oposição à idealidade contemplativa –, e, ao mesmo tempo, histórica e material – por oposição à abstração da mercadoria, que dissolve o valor da coisa em si na relatividade do valor de troca, acelerando a sua taxa de obsolescência. Reside aí a ideia de exemplaridade da arte, isto é, da arte como modelo da produção na sociedade, uma vez que concentra uma concepção total do mundo em objetos únicos e irrepetíveis, nos quais “o máximo de qualidade” coincide com “o mínimo de quantidade.”⁷¹ Lugar da diferenciação radical, a arte se opõe portanto, como forma de exemplaridade, à ciência, que se baseia no princípio de semelhança.

Umbilicalmente ligada ao artesanato, na concepção de Argan, a arte entra em crise no mundo industrial, que desloca o valor para a ideia de série, por oposição à de exemplaridade. E, por extensão, para a ideia de massa por oposição à de indivíduo, assim como para a noção de quantidade em detrimento da qualidade. Mas a crise do modelo arganiano é também a crise da própria arte segundo esse mesmo modelo, o que ele denomina de “a crise da arte como ciência europeia”, em referência a Husserl. E a arte moderna vem a ser exatamente a expressão dessa crise, que Argan sabe captar com a grandeza de um crítico que enxerga expressões agônicas de vida na proximidade da morte. Morte esta que pode significar também a abertura para uma direção ainda desconhecida.

Sua análise da obra de Van Gogh, por exemplo, explicita essa condição dilemática de uma arte em processo de isolamento, à medida que se afasta da sua matriz artesanal de base, mas que por isso mesmo “recusa a submeter violentamente a matéria

⁷⁰ Rodrigo Naves, *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 257.

⁷¹ Giulio Carlo Argan, 2001, op. cit., p. 20.

sobre a qual age”⁷², deixando formalmente impressos nas obras os rastros das decisões tomadas, como cores que ganham corpo na tela ao serem excessivamente trabalhadas pelas mãos do artista. Tal excesso de cores e de matéria, que corresponde a um excesso de trabalho, é a própria explicitação artística da crise de uma arte já incapaz de se mostrar exemplar, isto é, de se afirmar como modelo da produção para toda a sociedade. Quer dizer, essa estética da formatividade moderna – que inventa à medida que formaliza, deixando rastros desse fazer impressos na obra feita –, incide bem no ponto de crise da noção de exemplaridade da arte para Argan, funcionando como uma espécie de compensação possível, e aguda, para tal perda.

Esse ponto é um nó dificilmente precisável, e que contém a chave de toda a complexidade da arte e da arquitetura modernas. Pois se por um lado o espaço moderno da arte é horizontal e imanente, porque baseado em um sistema de equivalências não hierárquico, por outro, a condição artística exige a singularidade, isto é, a verticalidade subjetiva, a afirmação de uma originalidade e autonomia em meio à sociedade de massas. E se para a arquitetura a questão da subjetividade criadora é muitas vezes um problema escamoteado por trás das noções de utilidade e funcionalidade – sobretudo na modernidade –, para a arte ela é uma condição de existência crucial, pelo menos até um período muito recente.

Argan sabe muito bem que o artista não quer nem pode submergir na massa, daí que acabe remetendo-se ao modelo já um tanto anacrônico do artesão, aquele que conseguiria manter uma última autonomia no processo de trabalho, por possuir um controle total sobre ele. Assim, perguntando-se sobre o lugar da arte em tal contexto de crise, Argan se irmana de certa forma ao pensamento de William Morris, afirmando o seguinte:

“Com o advento da indústria e a crise do artesanato, o trabalhador perdeu qualquer autonomia de iniciativa e decisão: o trabalho repetitivo da indústria não é livre, portanto não é criativo, não depende de uma experiência da realidade”.

Portanto, prossegue,

⁷² Rodrigo Naves in Giulio Carlo Argan, 1995, op. cit., p. XXI.

“como último herdeiro do espírito criativo do trabalho artesanal, o artista tende a fornecer um modelo de trabalho criativo, que implica a experiência da realidade e a renova”.

Assim, contrapondo-se à alienação geral, o artista “se põe assim no próprio centro da problemática do mundo moderno.”⁷³

Prolongando essa questão, devemos lembrar que o principal herdeiro filosófico do mundo ético do *homo faber* é o pragmatismo americano. Para o pragmatismo, como mostra Richard Sennett, o ofício manual é ainda o modelo de cognição na relação com o mundo, uma vez que mantém o claro vínculo entre meios e fins, ancorado na ideia de enfrentamento da resistência da matéria, com seus limites e de dificuldades, como matriz de um aprendizado social maior: o trato com as diferenças interpessoais. Pois, de acordo com Sennett,

“desafios materiais como enfrentar uma resistência ou gerir ambiguidades contribuem para o entendimento das resistências que as pessoas enfrentam na relação com as outras ou dos limites incertos entre as pessoas”.⁷⁴

Da relação com a matéria se extrai, portanto, todo um modelo ético e comportamental, fundado na cooperação e na experiência compartilhada. O que, desde o final do século XIX, significa uma oposição ao darwinismo social da competição individual, e ao tecnicismo iluminista da indústria, que figurou o avanço da civilização como um contínuo processo de submissão da natureza aos seus desígnios: o “pacto fáustico” moderno, a *tabula rasa*. Nesse sentido, o pragmatismo ganha hoje uma atualidade ambiental diante da crise ecológica, extrapolando a dimensão artesanal.

Espaço em obra

Essa concepção da arte como um fazer que se estrutura na relação entre matéria e forma, pois que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer, torna-se problemática quando pensada em pelo menos dois casos: o da arquitetura – onde os momentos de projeto e construção estão separados –, e o dos trabalhos de arte não

⁷³ Giulio Carlo Argan, 1995, op. cit., p. 301.

⁷⁴ Richard Sennett, *O artifice*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 323.

manuais, isto é, industriais, performáticos ou discursivos, onde não ocorre uma transformação direta ou expressiva da matéria em obra pelas mãos do artista. Temos, portanto, um paradoxo, no qual a arquitetura ocupa um lugar importante.

Trata-se de um paradoxo aparente, no entanto, pois essa arte que não quer mais ser representativa e sim “puro ato plástico”, na expressão de Argan, ou “mera estruturalidade”, no caso da arquitetura, já é em essência uma arte descolada ou em processo de descolamento do fazer artesanal. Daí a necessidade de imprimir o fazer como linguagem visual na obra, isto é, de transformar as operações construtivas envolvidas nesse fazer em uma questão formal, explicitando-o. Separando-se do fazer concreto, o processo de criação artística faz dele o centro da sua discussão formal, como um fazer que se inscreve internamente na concepção, e que se torna expressivo à medida que é explicitado no feito, chegando como índice visual ao receptor (público ou ao usuário). Eis aí uma das maiores crenças modernas, de fundo claramente fenomenológico: a ideia de que a nudez estrutural, ou a verdade dos materiais, seriam signos autoevidentes de valores sociais de outra ordem, como educação, racionalidade e coletivismo.

Uma arquitetura que quer ser “mera estruturalidade” é uma arquitetura que se evidencia como um arcabouço formalmente abstrato de operações construtivas lógicas, isto é, como uma clara montagem de peças e componentes, sem receber o encobrimento de adornos e revestimentos. E que inclusive distingue, enquanto arcabouço, os elementos portantes das superfícies de vedação, ao mesmo tempo que busca uma continuidade fundamental entre os espaços internos e externos. Tais características são essenciais na produção de muitos arquitetos modernos e contemporâneos que são herdeiros da tradição artesanal, como Carlo Scarpa, Álvaro Siza, Louis Kahn e Vittorio Gregotti, para quem o detalhe é o grande momento significativo da arquitetura, tornando inteligíveis as decisões de projeto à medida que esclarecem as conexões entre as partes e o todo.

Essa vontade de distinção tectônica se adensa – e ganha um acento quase expressionista – com a produção do chamado brutalismo na Inglaterra e, sobretudo, na obra de Le Corbusier, desdobrado em seguida em muitos lugares do mundo, como o Japão, a Índia e os países da América Latina. Com o brutalismo, as instalações hidráulicas e elétricas também são trazidas à luz, assim como as marcas das fôrmas de madeira são deixadas expostas nas amplas superfícies de concreto aparente, fazendo da revelação do

processo construtivo uma verdadeira poética plástica, como um elogio da manufatura em contraposição à utopia maquinista anterior.

Na arquitetura moderna brasileira, essa questão da “mera estruturalidade” foi elevada à condição de problema central, tornando-se uma poética. Consequentemente, o partido estrutural foi ganhando tal proeminência e poder de síntese como elemento formal, que dessa tradição surgiram edifícios emblemáticos como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953), de Affonso Eduardo Reidy, onde os pórticos seriais de concreto armado e aparente são, ao mesmo tempo, tanto pilares quanto vigas de sustentação, vigas pendurais, beirais para as águas pluviais e quebra-sóis. Essa tradição se desenvolveu largamente em São Paulo nos anos e décadas seguintes, onde sobretudo através da obra de Vilanova Artigas o desenho das grandes peças estruturais passou a expressar também a ação física das cargas e empuxos a que estavam submetidas, formalizando uma verdadeira didática estrutural. Deriva dessa compreensão particular do brutalismo em São Paulo – sobre o pano de fundo de uma tradição arquitetônica já antes baseada na exploração formal do partido estrutural, no Rio de Janeiro –, uma preocupação também particular com a questão do canteiro de obras, e portanto do lugar do trabalho na construção civil, com a atuação teórica e prática de Sérgio Ferro.

Mas seria essa pedagogia formal moderna uma reação compensatória ao afastamento crescente, na modernidade, entre criação artística e manipulação da matéria? A pergunta é válida porque não se resume apenas à prática dos arquitetos, já desde antes separados da construção material dos edifícios, mas estende-se também à prática dos inúmeros artistas plásticos que passaram a trabalhar a partir de técnicas e procedimentos industriais. Não me inclino a responder afirmativamente a essa questão, embora a objeção talvez proceda em certa medida. Ocorre que a acusação de tal artifício, que tenderia a enxergar uma decadência no momento em que a arte adentra a “era de sua reprodutibilidade técnica”, só poderia ser levado a termo por quem está disposto a considerar a maior parte da arte produzida no século xx como diluição.

O profundo nublamento da fronteira entre arte e vida ocorrido ao longo do século xx – e que se prolonga agora no século xxi – foi acompanhado, como seria de se esperar, por um decréscimo de importância da dimensão formal como valor definidor de qualidade da obra, ou da própria artisticidade. O que recoloca em pauta uma velha questão ontológica: o que define a arte afinal? Em tentativa de resposta a essa complicada

questão, ressurgida em um momento de grande relativização dos valores, Alberto Tassinari propõe o estimulante conceito de “espaço em obra”.

Tassinari não entende o chamado pós-modernismo como um momento de ruptura em relação ao modernismo, e sim, ao contrário, como uma fase de desdobramento da espacialidade moderna – o que supõe o modernismo como uma fase de formação dessa mesma espacialidade, no qual, no entanto, elementos espaciais pré-modernos ainda estariam presentes. Mas no que consiste então esse espaço moderno, que dá título ao seu livro? Uma premissa define seu ponto de partida: ele nasce pela destruição do espaço perspectivo do naturalismo, de matriz renascentista. Mas sendo essa destruição criativa moderna um conceito que funciona por negação, trata-se ainda de pensar o que seria tal espaço efetivamente. Ou melhor, de compreender o que ainda singulariza o espaço moderno na arte em relação ao mundo em comum, onde vivemos.

A grande ruptura com o naturalismo ocorreu claramente no cubismo, tendo sido preparada antes pelos pintores impressionistas e, sobretudo, por Cézanne. Pois, no contorno interrompido das telas de Picasso e Braque, e sobretudo em suas esculturas e colagens, onde o espaço já é quase um anteparo pronto a receber os objetos do mundo, Picasso põe a arte como que fazendo-se continuamente à nossa frente. Ali, diz Tassinari, o espaço pictórico está disponível para o “teatro de operações que se exhibe na obra”. Daí que, segundo o autor, possamos pensar que o espaço moderno, a partir da colagem, já revele uma diferença positiva em relação ao naturalismo. “É um espaço disponível para a exposição de determinadas operações, e que o espectador pode *perceber* ao olhar a obra”.⁷⁵ Abarcando desde o plano pictórico fendido internamente por pinceladas e espaços brancos de Cézanne, até as telas saturadas de objetos e de matéria, de artistas como Jasper Johns e Robert Rauschenberg, o espaço moderno surge essencialmente, segundo Alberto Tassinari, “como um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo”.⁷⁶ Característica que fica explícita, por exemplo, em um trabalho como *Box with the sound of its own making* (1963), de Robert Morris, composto por uma simples caixa de madeira acompanhada do som do serrote e do martelo que a construíram.

Para melhor definir esse espaço artístico em relação à indeterminação do mundo em comum, Tassinari recorre ao conceito de imitação (*mimese*), clássico na história da

⁷⁵ Alberto Tassinari, *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 43.

⁷⁶ Idem, p. 44 (grifo meu).

arte. Portanto o espaço em obra, conceito que circunscreve o lugar da arte desde o modernismo, segundo Tassinari, se diferencia do mundo em comum porque é – ainda e sempre – o lugar de uma imitação. Mas não de uma imitação de coisas ou de formas de visão (perspectiva), e sim de modos de se fazer coisas. O espaço em obra imita o fazer da obra, isto é, explicita esse fazer, ao contrário da arte naturalista, que o oculta. É o que se vê nas telas de Rauschenberg e Johns, onde a massa pastosa de tinta vai agregando objetos do mundo comum, tais como vassouras, escadas, garrafas de vidro e pássaros empalhados. Analisando essas pinturas americanas de meados do século xx, Tassinari observa que o “espaço em obra é um exterior num exterior”.⁷⁷

Definir a artisticidade de um trabalho a partir dos anos 1960 se tornou algo realmente complicado, levando-se em conta o movimento de radical indistinção dos objetos de arte em relação ao mundo em comum, operado pelos artistas pop, minimalistas e pós-minimalistas. Não é à toa que boa parte dos trabalhos ambientais realizados na esteira dessa tradição tenham passado a depender de uma moldura institucional para serem reconhecidos como arte, como mostra Robert Kudielka⁷⁸, revelando a contradição própria ao movimento inicial de fuga das instituições e do mercado realizado pelos artistas de Land Art.

Ao formular o conceito de espaço em obra para analisar os trabalhos de arte tidos como pós-modernos, mas segundo uma matriz que permanece moderna, Alberto Tassinari refuta a vinculação necessária, proposta por Clement Greenberg, entre expressão e meio plástico, ou entre forma e técnica – a chamada mídia específica, que remonta à tradição filosófica kantiana. Por outro lado, mantém a análise centrada na

⁷⁷ Ibidem, p. 59.

⁷⁸ Como observa Robert Kudielka, o movimento de ruptura da arte em relação à sua própria espacialidade interna, e de consequente fuga em direção ao “espaço real”, gerou, depois da radicalidade da primeira *Land Art* americana, um significativo impasse, dado o fato de que esses trabalhos ambientais baseados na experiência das pessoas passaram a depender de uma certa moldura institucional para que pudessem ser reconhecidos como tal. Kudielka cita, em apoio a essa tese, as instalações “Toilette” (1992), de Ilya Kabakov, “Creation myth” (1998), de Jason Rhoades, e o “Weather project” (2003), de Olafur Eliasson. E, considerando as notáveis diferenças formais e discursivas dessas três instalações, pondera serem elas, no entanto, concordes na aceitação de uma premissa fundamental: “elas precisam, cada uma, de um invólucro ou recipiente, nos quais elas se organizam e dentro dos quais elas podem lograr um efeito”. E prossegue: “Nenhuma providência artística parece ser tão importante quanto essa decisão a priori, pois apenas o apoio de uma moldura preexistente permite manter a organização de um modo tão aberto, que um espaço de vivência autêntico, experimentável ao se transitar dentro dele, passa a existir. Dentro desse espaço o observador pode dispor, sem instrução prévia e até certo ponto, de um olhar contemplativo.” Robert Kudielka, “Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX”, *Novos Estudos n. 82*. São Paulo: Cebrap, 2008, p. 174.

questão metalinguística da arte moderna, essencialmente formal, tributária do formalismo. Por essas duas razões, se aproxima da abordagem de pensadores vinculados à revista *October*, e em especial de Leo Steinberg.

Steinberg se distanciou de Greenberg propondo aquilo que chamou de “outros critérios” para se pensar a arte contemporânea. Para tanto, deslocou o exame estético da coerência formal interna de um quadro ou escultura, isto é, da sua mídia específica, para a relação que os trabalhos estabelecem com o espectador, notando a progressiva conversão do plano pictórico em um anteparo opaco, um espaço prático de afazeres relacionado menos à postura contemplativa e vertical da visão – espaço tradicional da arte – do que a de um plano horizontal de trabalho. Tal compreensão de uma mudança estrutural na espacialidade da arte é deduzida por ele a partir dos já referidos trabalhos de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que tratam a superfície plana da tela não mais como um campo de explicitação de sua autonomia formal interna, mas, ao contrário, como uma superfície onde qualquer coisa pudesse aderir.

Essa superfície, que o autor chama de “o plano *flatbed* da pintura”, aparece claramente na obra *Cama* (1955), na qual Rauschenberg besunta de tinta o travesseiro, o lençol e a colcha de sua cama, e a levanta, encostando-a de pé contra a parede, na posição vertical “da arte”. Quer dizer, a obra, aqui, é um utensílio da vida diária relacionado ao repouso e ao “fazer”, isto é, à ação cotidiana, por oposição ao plano vertical da pintura, que pelo menos desde o Renascimento está relacionado ao “ver” e à contemplação. Nessa mudança da verticalidade para a horizontalidade como suporte da arte, que corresponde a uma passagem da natureza para a cultura, segundo Steinberg, cria-se uma superfície pictórica novamente aberta ao mundo, isto é, à presença do espectador. Mas de um mundo que já não é o do homem do Renascimento, que olhava os fenômenos atmosféricos pela janela, e sim o do homem que gira botões para receber mensagens meteorológicas eletrônicas dentro de uma cabine sem janelas, diz Steinberg. “O plano do quadro de Rauschenberg vis à consciência imersa no cérebro da cidade”⁷⁹.

Mas voltando à armação conceitual de Tassinari, que dialoga com Steinberg, como poderíamos definir a artisticidade de uma obra de arquitetura? Afinal, separar um edifício do mundo em comum é muito mais difícil do que isolar uma tela, uma escultura, ou mesmo uma instalação ambiental. Uma obra de arquitetura, como já

⁷⁹ Leo Steinberg, “Outros critérios” (1972), *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 122.

dissemos, encerra ambientes em que vivemos diretamente a nossa vida. Contudo, mesmo fazendo parte do mundo em comum, será que um edifício não é capaz de, ao mesmo tempo, destacar-se dele de alguma forma? Como se vê, aqui voltamos à dialética do uso e da contemplação. A indicação feita por Tassinari a esse respeito foca a relação entre o interior e o exterior de uma construção.⁸⁰

Se antes da modernidade, no período correspondente à arte naturalista, um edifício era percebido segundo suas diferentes vistas externas, a arquitetura moderna procurou abolir essa diferenciação hierárquica entre as fachadas, propondo criar uma relação de continuidade entre o edifício e a cidade, o mundo em comum por excelência. Mas na prática essa almejada fusão do edifício na cidade nunca chega a ocorrer plenamente, o que faz com que essa prometida relação de identidade termine sempre truncada. Daí que a fachada-anteparo da arquitetura pós-moderna – seja ela historicista, neovernacular, iconográfica ou mais abstrata –, que em geral rompe a transparência ideal da pele de vidro moderna, assuma essa condição de isolamento do edifício em relação ao entorno, isto é, assuma sua condição tópica, claramente irreduzível à generalidade da cidade. O que, repondo a unicidade do edifício, lhe dá evidentemente maior destaque, acentuando sua artisticidade, uma vez que essa fachada-anteparo se mostra, nitidamente, como um sinal do seu fazer, tornando o edifício um espaço em obra. Assim, situadas em meio ao ambiente sempre externo da cidade, essas fachadas são, ainda mais do que os anteparos pictóricos, “um exterior num exterior”.

Se a proclamada “síntese das artes” nas vanguardas modernas se desdobra em uma procurada diluição da artisticidade da arquitetura no todo orgânico da cidade – a arquitetura como design e urbanismo –, a regressão dessa ideia de síntese a partir dos anos 1970 aponta uma restituição das singularidades contextuais. O interessante é notar que se a transparência moderna talvez guardasse um resquício naturalista – a janela renascentista elevada à sua máxima potência –, as fachadas-invólucro pós-modernas são planos opacos que claramente obstaculizam a relação entre o interior e o exterior do edifício, revelando o artificialismo da obra como quebra definitiva da visão naturalista – o “galpão decorado” de Venturi. Nitidamente postas na frente dos prédios, essas fachadas aparecem como sinais do seu fazer, mesmo que sejam visualmente classicizantes ou iconográficas. Afinal, trata-se aqui de uma imitação do fazer da obra, isto é, de uma

⁸⁰ As indicações que se seguem foram feitas em conversa.

René Magritte, *Les idées claires* (1955); Paulo Mendes da Rocha, *MuBE* (1986)

explicitação da sua condição de coisa feita, e não de uma tectônica que deveria coincidir tecnicamente com o fazer em si. A grande viga destituída de função, que sobrevoa e demarca o terreno no Museu Brasileiro da Escultura (1986), de Paulo Mendes da Rocha, por exemplo, só pode ser compreendida dessa maneira. Assim como os trechos de edifício em que a estrutura metálica é mantida à vista, propositadamente sem revestimento de titânio ou pedra, no Guggenheim Bilbao, são também uma explicitação da mesma questão.

Como se vê, a oposição entre cenografia e tectônica, tal como feita por Frampton, perde aqui boa parte da sua sustentação. E um arquiteto como Frank Gehry pode aparecer, por essa via, como alguém que trabalha essencialmente explicitando o aspecto construtivo da arquitetura a partir da sua superfície, assim como defende Richard Sennett no livro que dedicou recentemente ao artífice, o *homo faber*.⁸¹

Marxismo e trabalho

O nexos que se estabelece entre o marxismo e a noção de forma passa, a meu ver, pelo conceito de trabalho. E não deixa de ser sintomático, nesse sentido, que o declínio da ideia de arte como um fazer no mundo contemporâneo seja acompanhado pelo declínio histórico da noção de trabalho na sociedade, cada vez mais flexibilizado e precarizado no *capitalismo tardio*.

Em *O capital*, Marx define o capitalismo como o processo de universalização da forma mercadoria e do valor de troca. Mercadoria que, embora sendo uma abstração fria, se alimenta do trabalho humano, cuja apropriação produz lucro. Sua análise, portanto, se estrutura no sentido inverso ao do funcionamento do sistema: vai do valor abstrato ao objeto real, e daí ao trabalho nas fábricas, denunciando tanto a sua alienação quanto o fetiche da mercadoria: a adoração de valores abstratos que apagam e recalcam a coisa concreta, assim como o trabalho implicado na sua fabricação. O materialismo dialético significa exatamente a reposição em questão dessa materialidade ocultada pela abstração da mercadoria, enxergando a história como conflito.

Tal ocultamento da produção na sociedade burguesa deixa necessariamente suas marcas na obra de arte, segundo Adorno. Em suas palavras, “as obras de arte devem sua

⁸¹ Ver Richard Sennett, 2009, op. cit.

existência à divisão social do trabalho, à separação entre o trabalho mental e o trabalho físico”. Entretanto, prossegue,

“elas aparecem sob o disfarce da existência independente; pois seu *medium* não é aquele do espírito puro e autônomo, mas o de um espírito que tendo se tornado objeto afirma agora ter superado a oposição entre os dois.”⁸²

A separação entre o produtor e o produto, no capitalismo, é o que fundamenta o conceito de fetiche: uma relação que parece dar-se diretamente entre objetos autônomos, sendo portanto externa aos produtores, num deslocamento que apaga as contradições do processo produtivo na imobilidade da forma reificada. Tal deslocamento é o que embasa também a noção de “*sociedade do espetáculo*”: um agrupamento passivo de pessoas que consomem objetos e valores sem lastro material, e que portanto estão alienados e distantes de qualquer horizonte de emancipação social. Na sociedade do espetáculo, que emerge com a indústria cultural, a arte, cooptada pelo entretenimento, segundo Adorno e Horkheimer, perde progressivamente a distância crítica em relação a uma vida já rotinizada e administrada, tornando-se puro de valor-de-troca. Quer dizer, perde o seu valor-de-uso – que sempre foi, paradoxalmente, o resguardo da existência do inútil numa sociedade antagônica⁸³ –, e passa a servir como puro meio de troca: recorre-se à arte não mais em busca de uma experiência transformadora, mas de uma atualização cultural, que permita ao consumidor manter-se informado e obter prestígio. Isto é, o trato com a mercadoria tornou-se o núcleo do processo de subjetivação.

Essa perda de distância crítica da arte em relação à uma vida rotinizada se espelha na perda correlata de materialidade da arte, materialidade entendida como um limite imposto à ação transformadora do artista, ou, em outros termos, como sinal de resistência do mundo a deixar-se domesticar pelo ato criador. Daí que, em trabalhos de arte destituídos dessa materialidade traduzida em forma, tenda a desaparecer o trabalho que, em seu momento, deu origem àquela organização formal. Quem teorizou mais a fundo a questão do papel social do trabalho na arquitetura foi Sérgio Ferro, partindo do

⁸² Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, citado em Fredric Jameson, *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985, pp. 309-310.

⁸³ Ver Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 148.

conceito de material em Adorno, segundo o qual a matéria não é algo amorfo a ser moldado por uma forma pré-existente no mundo suprasensível ou na cabeça do artista/arquiteto (a *hylé* platônica), mas uma substância sujeita a determinações sociais e históricas. “O material é a matéria mais os homens que a trabalham”, afirma Ferro prolongando o raciocínio de Adorno.⁸⁴ Sérgio Ferro, no entanto, não deixa de criticar o fato de Adorno não analisar as particularidades produtivas de cada arte ao comparar música e arquitetura, por exemplo, abraçando facilmente a ideia vasariana de uma afinidade transparente entre as artes. Pois “o artesanato da pintura não é equivalente à prática manufatureira da arquitetura nem à industrialização do design”, contesta.⁸⁵

A grande contribuição teórica de Sérgio Ferro é, certamente, a inserção da arquitetura – normalmente tida como a “arte da construção”, como vimos – no contexto mais amplo da economia política. Quer dizer, é a análise do caráter de mercadoria do objeto arquitetônico, que decorre de um deslocamento da ênfase analítica das qualidades estéticas do edifício para a consideração das relações de trabalho envolvidas na sua construção, assim como para a compreensão da importância da extração de mais-valia na construção civil no contexto maior da economia, algo muito relevante no caso de um país como o Brasil nos anos 1960 e 70, quando escreveu *O canteiro e o desenho*⁸⁶, e que permanece vivamente atual ainda hoje.

Portanto, a visão de Sérgio Ferro parte de uma desconfiança em relação à análise da arquitetura centrada no objeto, guiada predominantemente por critérios estéticos. Desse modo, tal como Diane Ghirardo, denuncia a inflação da *venustas* (beleza) na abordagem dominante na crítica arquitetônica, reivindicando um novo acento na *firmitas* (estabilidade estrutural), atributo que nos reporta à construção propriamente dita. Ferro entende a arquitetura e a arte como *poiesis*, isto é, como expressões de um fazer, e elege como lema a já citada frase de William Morris, segundo a qual a arte – e também a

⁸⁴ “A nossa crítica à organização do trabalho é daqui, não existia fora. Em maio de 1968, inicia-se a discussão do projeto a partir do usuário. Nesse período desenvolvem-se trabalhos sobre o canteiro como o lugar da exploração. Mas uma crítica que pretenda informar o projeto e transformar a técnica de projeção é rara. Quando acontece, é mais sobre a divisão do projeto em etapas, onde cada equipe realiza sua parte sem interferência das demais, para diminuir a confusão no canteiro. Mas a recolocação do operário enquanto capacidade de trabalho, de saber fazer e de técnica é pouco estudada.” Sérgio Ferro, “Reflexões sobre o brutalismo caboco” (1986), *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: 2006, pp. 257-258.

⁸⁵ Sérgio Ferro, “O ‘material’ em Le Corbusier” (1997), in 2006, op. cit., p. 241.

⁸⁶ Ver Sérgio Ferro, *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1976.

arquitetura, que é, nesse sentido, uma arte – “é a expressão humana da alegria no trabalho”.

Valorizando a dimensão do trabalho, Ferro lança luz sobre a realidade do canteiro de obras na construção civil, propondo uma poética construtiva que emane do canteiro e das “necessidades” dos materiais e das técnicas empregadas, por oposição ao formalismo estético que, segundo Ferro, costuma caracterizar o gesto autoral do arquiteto, como um *coup de pinceau* que submete a realidade material aos seus desígnios egóicos. Em termos brasileiros – e mais especificamente paulistas –, Sérgio Ferro parece não apenas radicalizar aqui as posições de Artigas, em sua oposição nem sempre explícita ao formalismo de Niemeyer, mas também prolongar – a partir da moralidade construtiva de Max Bill – o conceito de “atitude estética” de Mário de Andrade, que pensou no final dos anos 1930 uma identidade entre o artista e o artesão, propondo uma correção ao “desvio individualista” da arte através da obediência às suas exigências técnicas e materiais. “Se o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura”, escreveu Mário.⁸⁷ Pois o “material constrange o homem no que este tem justamente de mais íntimo e pessoal, o desbasta desta intimidade individualista e o generaliza”.⁸⁸

Com esse foco de atenção, Sérgio Ferro retira o canteiro de obras da “zona de sombra”⁸⁹ à qual ele tem sido normalmente relegado pela crítica, propondo uma criação a partir daí: de um canteiro autônomo, no qual a participação criativa dos trabalhadores, não submetidos ao “desenho separado” do arquiteto, gerasse não apenas uma bela construção, mas também cidadãos emancipados, livres da condição de alienação e exploração imposta pela forma mercadoria. Exploração que, no caso da construção civil, afirma decorrer da imposição aurática do desenho sobre o trabalho, que reforça a extração de mais-valia inerente à lógica econômica do capitalismo, num processo que é ainda mais selvagem na periferia do sistema.

A produção arquitetônica de Sérgio Ferro restringe-se a um período curto, entre 1963 e 69, em que compartilhou posições ideológicas e autorias criativas com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império. E desdobra-se posteriormente nas atividades do canteiro experimental que criou na Escola de Arquitetura de Grenoble, na França. Discípulo

⁸⁷ Mário de Andrade, “O artista e o artesão”, citado em Eduardo Jardim de Moraes, *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 91.

⁸⁸ Mário de Andrade, “Curso de Filosofia e História da Arte”, in Eduardo Jardim de Moraes, 1999, op. cit., p. 91.

⁸⁹ Ver a apresentação de Pedro Fiori Arantes a Sérgio Ferro, 2006, op. cit., p. 13.

dissidente de Vilanova Artigas, Ferro buscou respostas aos problemas que colocou partindo das qualidades do próprio brutalismo paulista, chamado por ele de “brutalismo caboclo”, e desdobrando-se em uma poética construtiva própria. Poética que privilegiou o uso de abóbadas cerâmicas como solução para as coberturas de suas obras – em geral casas de classe média pensadas como protótipos para a casa popular –, e apostou em uma racionalização manufatureira da construção, por oposição ao discurso em favor da industrialização, que via de regra esbarrava nos constrangimentos da realidade atrasada da construção no Brasil. Na versão cabocla – isto é, paulista e caipira – do brutalismo, Ferro enxerga uma superação do esteticismo europeu, dotado de um certo “tique popular”, em prol de uma maior sinceridade construtiva, visível na explicitação formal da estrutura nas obras de Artigas, que revela o comportamento real dos materiais.

É por essa via que ele chega ao conceito de *trace* (rastro), presente na semiótica de Charles Sanders Peirce. O *trace* é um índice, o rastro do trabalho no objeto feito, a memória do fazer conservada e poetizada na matéria, mantendo um inacabamento estrutural em sua formalização, que dificulta a sua transformação em fetiche. No entanto, a diferença principal do “rastro” de Ferro em relação à tectônica de Artigas e de Frampton, ou ao espaço em obra de Tassinari, é que ele deve resultar não de um projeto autoral, mas de uma criação participativa, no qual o saber empírico coletivo se manifesta com alegria e independência, como dissemos.

Tal questão é de suma importância para o meu trabalho, não apenas pela originalidade e pertinência da crítica de Ferro à produção e à apreciação teórica da arquitetura, mas também porque Sérgio Ferro deixou a profissão de arquiteto para dedicar-se à pintura, declarando ser a arte a última “sombriinha de liberdade e autonomia” na sociedade atual, que ainda escapa de certa forma ao capital.⁹⁰ Quer dizer, diferentemente do que ocorre no campo da arquitetura – onde o trabalho é predominantemente alienado e explorado –, a arte ainda é, segundo Ferro, o último reduto do trabalho livre. Sérgio Ferro, como se vê, está em grande medida próximo da vinculação feita por Argan entre arte, artesanato e trabalho livre, de fundo claramente morrisiano. Mas, por outro lado, está distante do mesmo Argan no que concerne à avaliação do papel do projeto autoral na criação artística e arquitetônica, e sua importância no andamento histórico da cultura.

⁹⁰ Sérgio Ferro, “Depoimento a um pesquisador” (2000), in 2006, op. cit., p. 293.

Tal diferença se explicita na interpretação que ambos fazem do projeto de Brunelleschi para a cúpula da basílica de Santa Maria del Fiore (1402-34), em Florença, que submete a mão-de-obra dos trabalhadores aos seus desígnios acarretando toda uma reconfiguração da estrutura produtiva na construção, da qual emergem o arquiteto-artista como profissional liberal, de um lado, e o mestre-de-obra como um proto-operário, de outro. Se Sérgio Ferro vê nessa crucial passagem histórica, ocorrida no início do século xv, o pecado original da arquitetura – que rompe talvez definitivamente a unidade poética e social da *poiesis* –, Argan, por sua vez, entende a história, através da arte, como uma dialética entre especificidade e generalização, ou, em outras palavras, entre soluções individuais e produção coletiva de sistemas simbólicos. Por isso sabe que a solução única dada por Brunelleschi aos impasses técnicos e formais para a construção da cúpula não poderia provir do saber reiterativo e conservador da mão-de-obra artesanal, e sim de uma visão mais totalizante e abstrata, capaz de impulsionar um salto cultural revolucionário.⁹¹

Apesar de detectar e denunciar o impacto social dessa mudança histórica, que é operada a partir de um registro técnico e estético, Argan não se detém diante desse evento como um pecado original, não pretendendo, como Ferro, frear a marcha da história com a própria mão. Com efeito, tal afastamento de perspectivas remonta a uma importante diferença conceitual de base entre ambos os autores: a questão central da arte, para Ferro, está posta no trabalho, na produção, no processo, muito mais do que na obra feita. Assim, o que mais conta no objeto feito são justamente os vestígios do processo ali contidos, como índices de um trabalho livre. Com isso, retira da obra acabada qualquer papel crítico relevante de tensionamento do mundo real, pois, reduzida à condição de mero artesanato, a arte é entendida como uma atividade libertadora sobretudo para aquele que a produz, no momento do trabalho, e não tanto para a experiência do receptor diante de uma obra. Sintomaticamente, ao ser perguntado sobre o seu interesse em relação a uma análise estética da arquitetura, Sérgio Ferro responde:

⁹¹ “A invenção das duas cúpulas – uma dentro da outra, a interior esférica, a exterior ogival – resolve o problema formal e, ao mesmo tempo, graças à sustentação recíproca das duas estruturas, soluciona o impasse técnico, dispensando as vigas. Ora, por ser uma solução específica, que une indissoluvelmente o aspecto formal com o técnico, este último já não pode ser entregue ao conhecimento empírico do mestre-de-obra medieval. Há de ser resolvido no projeto, que o mestre-de-obra se limitará a executar.” Lorenzo Mammi, “Prefácio à edição brasileira”, in Giulio Carlo Argan, *História da arte italiana: da antiguidade a Duccio*, vol. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 12.

“nunca consegui ter a menor emoção diante de uma pirâmide egípcia: há sangue ali embaixo, morte, violência, não me interessa”.⁹² Essa é, certamente, uma posição que Argan nunca aceitaria.

Portador de um *ethos* artesanal que remonta à *poiesis*, Sérgio Ferro dá ao trabalho um sentido congregacional, de uma coletividade heterogênea irmanada pelo fazer criativo conjunto, donde a sua condição de cidadãos não alienados. Nota-se que há aí uma transferência simbólica da operatividade manual para valores ligados às esferas social e política, já que a transformação da matéria é entendida como instrumento de cognição por excelência, isto é, modo de conhecimento do mundo e de si mesmo, e como prática de socialização. Vem daí a crítica de Ferro à visão de trabalho em Marx, para quem o comunismo representaria a liberação do trabalho, numa espécie de lazer definitivo, onde as atividades práticas se assemelhariam a *hobbies*. Longe de Marx nesse ponto, Sérgio Ferro está novamente mais próximo de William Morris.

Aqui, a distinção proposta por Hannah Arendt entre trabalho e labor é muito elucidativa, pois o que Sérgio Ferro parece realmente valorizar é o labor, mais do que o trabalho. Quer dizer, valoriza o processo produtivo, o meio, mais do que a sua cristalização final, os objetos de uso e as obras de arte produzidos pelo *homo faber*, que são a garantia da durabilidade do artifício humano. Com a diferença fundamental, no caso, de que o labor para Arendt, como produção da subsistência e consumo permanente, é uma atividade por definição avessa à esfera pública, enquanto que para Ferro é um modo de desalienação social, e de formação de uma consciência cidadã voltada ao coletivo. Com efeito, o limite do modelo de Ferro no contexto do mundo contemporâneo reside, a meu ver, nesse ponto: será possível apostar no labor como forma de desalienação?

Incidindo em um ponto cego da crítica arquitetônica – o canteiro de obras e sua inserção na economia política –, a análise de Ferro mostra o que tem de mais relevante e original. Seu fundamento teórico, no entanto, se ampara nas artes plásticas – pela noção de trabalho livre –, onde, no entanto, sua posição se mostra insustentável, revelando sua fragilidade. Assim, sua condenação do “desenho separado” do arquiteto e da ausência de trabalho livre nesses canteiros de obras termina por isolar as obras projetadas pelos arquitetos, como se essas fossem mais alienantes e violentas do que outras feitas sem um

⁹² Sérgio Ferro, “Depoimento a um pesquisador” (2000), in 2006, op. cit., p. 282.

desenho autoral, como as grandes obras de engenharia, por exemplo. De forma complementar, é preciso admitir que a "mão feliz" que, num canteiro livre e autônomo, pode vir a construir casas com abóbodas – assim como pintar quadros realistas –, talvez não seja o paradigma mais indicado para uma sociedade complexa que também tem que construir indústrias, estradas e aeroportos.

Matéria recessiva

Quando se tornou um arquiteto global, na passagem dos anos 1980 para os 90, Álvaro Siza experimentou na pele aquilo que o poeta Alberto Caeiro tanto procurou evitar: o exílio da sua aldeia. Até então, a arquitetura de Siza mantinha a fidelidade tectônica herdada da rudeza vernacular do seu país, bem como da modéstia dos programas ao seu alcance. Mas quando se lança ao mundo – naquele momento ainda apenas a Holanda e a Alemanha –, Siza sente perder a referência, isto é, as balizas de restrição e limite impostas pela técnica, pelos custos e pelos materiais, não sabendo mais onde se apoiar para criar um projeto em situações onde a dimensão prática do fazer já não contava. Em um belo depoimento sobre essa questão, escreve o seguinte:

“Lembro-me dos carpinteiros das minhas primeiras obras. Ensinavam que as dobradiças são colocadas de tal maneira no norte, de tal maneira no sul. Agora que trabalho na Holanda, tais dúvidas são irrelevantes; isto custa x e aquilo custa y, z é o limite. Todas as variedades de materiais são possíveis apenas na minha imaginação, não importando seu custo. Aprendi na Holanda e na Alemanha a apreciar minhas dúvidas portuguesas a respeito dos materiais; em Portugal a tradição do artesanato está moribunda e a contemporaneidade é o futuro.”⁹³

O seu diagnóstico é de um realismo melancólico: não haverá volta para o artesanato, perdido no fundo recôndito do medievo salazarista. Com esse pequeno texto, Álvaro Siza antecipa de certa forma a derrocada tectônica da sua arquitetura futura, muito menos essencialista e fiel às verdades construtivas do que antes.

Na série de textos “Arquitetura e limites”, feitos para a revista *Artforum*, Bernard Tschumi observa sem nenhuma nostalgia que a evolução técnica e formal da

⁹³ Álvaro Siza, “Sobre materiais”, *Caramelo n. 5*. São Paulo: GFAU, 1992.

arquitetura ao longo do século xx tem reduzido progressivamente a substância material das construções, colocando sob suspeita a defesa teórica e prática da tectônica. “Hoje em dia”, diz Tschumi, “a matéria dificilmente entra na substância das paredes, que foram reduzidas a placas de gesso ou de vidro.” E completa:

“Esse fenômeno provavelmente não se inverterá, e as razões dos que pregam o retorno à ‘honestidade dos materiais’, ou às paredes maciças em *poché*, geralmente são mais ideológicas do que práticas.”⁹⁴

No campo da arte, essa constatação é ainda muito anterior. Pois, com a sociedade industrial e moderna, o velho paradigma artesanal da escultura foi abolido cedo e de forma irreversível. Segundo Benjamin Buchloh, tal ruptura pode ser identificada já no ano de 1913, com os primeiros *readymades* de Marcel Duchamp e relevos de canto de Vladimir Tatlin. Paradigmas que reposicionaram a escultura em termos de pesquisa epistemológica e de intervenção arquitetônica, respectivamente, rompendo com o modelo da escultura como matéria moldada, esculpida, talhada ou fundida.⁹⁵ A esses dois novos paradigmas poderíamos acrescentar a escultura cubista, que também no início da década de 1910 passou a agenciar diferentes materiais e objetos, rompendo radicalmente com a ideia de modelagem máterica de um monólito, e apontando para uma ambiguidade fundamental entre matéria e forma. Provenientes da colagem, isto é do plano bidimensional, essas esculturas são “esculturas-construção”, na expressão de Clement Greenberg. Pois, recortando e dobrando uma folha de papel na forma de um violão, e depois colando e ajustando a ela outros pedaços de papel e quatro cordas tensionadas, ainda na descrição de Greenberg, Picasso “criou uma sequência de superfícies rasas em diferentes planos no espaço real, a que aderiu apenas a sugestão de uma superfície pictórica”. Assim, prossegue,

“os elementos originalmente afixados de uma colagem haviam, de fato, sido expulsos do plano pictórico – a folha de papel de desenho ou a tela – para formar um

⁹⁴ Bernard Tschumi in Kate Nesbitt (org.), 1995, op. cit.

⁹⁵ Ver Benjamin Buchloh, “Michael Asher and the conclusion of sculpture”, in Chantal Pontbriand (org.), *Performances, text(e)s & documents*. Montreal: Parachute, 1981, p. 55.

baixo-relevo. Mas tratava-se de um baixo-relevo ‘construído’, não esculpido, e Picasso criou um novo gênero de escultura.”⁹⁶

Voltando à análise crítica de Argan, fica claro que depois da Segunda Guerra Mundial já não se podia mais supor que uma ordem formal nítida e sóbria, inscrita no uso dos objetos, pudesse trazer diretamente o homem de volta ao domínio de uma razão construtiva e humanista. Fora um erro pensar que “uma metodologia da produção fosse também uma ideologia política”, escreve Argan em tom de *mea culpa*. Daquele momento em diante, observa, o que se viu foi a renúncia progressiva à ética reformista e pedagógica do design construtivista em prol de objetos mais icônicos e empáticos. Nessa passagem, a relação passou a não ser mais normativa, “como se o objeto trouxesse em si as instruções para o seu uso”, mas de “empatia e simpatia”, diz o pensador italiano.⁹⁷

Em um de seus últimos textos, publicado em 1982, Argan faz uma admirável revisão dos pressupostos construtivistas que orientaram toda a sua visão de arte, e também toda a sua militância intelectual. Nesse artigo, feito como crítica de uma exposição de design italiano do pós-guerra, revê a sua condenação da transformação dos objetos em imagens, elogiando a alegria colorida e leve que passou a emanar da chamada cultura de consumo. A filosofia do design construtivista, diz Argan, fundava-se no estabelecimento de uma relação proporcionada de equilíbrio entre necessidade e produção, algo impossível de manter na espiral do consumismo acelerado e infinito, onde a produção suplanta em muito as necessidades reais criando outras fictícias. Mas a experiência espaço-temporal das novas tecnologias de comunicação naquele momento, como a televisão, o rádio e o cinema – antecipando a internet –, mudava completamente a relação de consciência do estar no mundo, e com ela as noções de fragmentação e continuidade na vida cotidiana.

“O velho artesanato mitificava as coisas, e essa mitologia determinava as regras do seu emprego”, escreve Argan. Quer dizer, “o design construtivista mitificava os projetos, e a ritualidade de emprego era a repetição da ordem do projeto”⁹⁸, prossegue. Mas o estatuto de imagem criado pelos meios de comunicação de massa veio a mudar

⁹⁶ Clement Greenberg, “A revolução da colagem” (1958), in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), 1997, op. cit., p. 98.

⁹⁷ Giulio Carlo Argan, “O design dos italianos”, 1982, *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 272.

⁹⁸ Idem.

radicalmente essa mitologia dos objetos, admite ele, transformando nossa percepção espacial, assim como nossas cidades, em densas retículas de signos sem pontos de partida ou de chegada, constelações de pontos infinitamente intensos e coloridos sem uma organização estrutural, como numa tela de Pollock.

Assim, no contexto mental do pós-Segunda Guerra Mundial, afirma Argan, o modelo teleológico de se projetar o futuro a partir das lições da história, defendido por ele até então, se tornara deslocado e inoperante. Desse modo, observa:

“Destruída a perspectiva da história, não mais mestra, fechada a perspectiva do futuro, não mais convidativa, o presente que, para Bergson, não era mais do que uma fugidia linha de demarcação entre futuro e passado, torna-se a única dimensão praticável da existência”.⁹⁹

Portanto, se não era possível evitar a permanente ameaça escatológica do Armageddon, restava viver intensamente o presente, desfrutando as vantagens cotidianas que a tecnologia e a prosperidade econômica passavam a oferecer.

Ao final, descrevendo a profunda transformação da cultura material ocorrida nos anos 1960 e 70, o último Argan constrói uma belíssima imagem da flutuação como libertação de uma normatividade que já se havia tornado opressora. Em suas palavras:

“Náilons, plásticos, resinas, acrílicos, envolveram nossos contemporâneos em um turbilhão coloridíssimo e alegre de coisas que se pegam, se usam e se jogam fora sem pensar. E não apenas animaram nossas cinzentas paisagens habituais como um revoar de pássaros ou de borboletas, mas também mudaram uma quantidade de ideias e de noções que julgávamos certas e definitivas. Mudaram as cores dos objetos, suas formas: o que era cinzento, desbotado, monótono, vulgar, insignificante, tornou-se colorido, ágil, flexível. Mudaram, com todas essas matérias levíssimas, a relação, que nos era habitual, entre volume e peso: tudo flutua como se nos encontrássemos na estratosfera, fora da lei da gravidade. O polietileno transformou todos em astronautas.”¹⁰⁰

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Idem, p. 275.

E com as imagens do seu texto já quase levitando, como o próprio astronauta metafórico a que se refere, Argan arremata:

“A experiência que se tinha do mundo, quando cada coisa tinha um peso, uma consistência, uma duração, um valor, quando, em suma, as coisas formavam riqueza, parece-nos hoje infinitamente mais pobre do que a que temos do mundo atual, onde nada tem valor, nada tem duração e o bem-estar, quando existe, não se projeta, se desfruta.”¹⁰¹

Quando um teórico como Fredric Jameson cria uma oposição simbólica entre o tijolo e o balão¹⁰², como metáforas materiais do mundo tectônico do trabalho e do mundo desmaterializado e sem trabalho do capital financeiro respectivamente – onde o balão pode inclusive ser associado literalmente à bolha especulativa –, acaba por realizar uma leitura unívoca entre matéria e forma, que é incapaz de descrever de modo satisfatório o andamento da arte e da arquitetura ao longo do século xx.

Em 1988, o jovem e até então pouco conhecido Jacques Herzog, declarava que a relação que mantinha com os objetos de uso cotidiano, como televisão, geladeira e computador, por exemplo, não era a de uma compreensão transparente de sua estrutura e funcionamento. Ao contrário disso, observa Herzog,

“todos esses objetos me parecem um tipo de conglomerado sintético... Eles são, de certa forma, feitos de uma tal mistura de materiais que a sua decomposição lógica em direção à forma original não é mais possível.”¹⁰³

Essa derrocada da tectônica na era dos plásticos, dos detergentes e da eletrônica, tem consequências evidentes na arquitetura. Um edifício, afinal, é por sua escala e complexidade muito menos legível, enquanto organismo, do que um eletrodoméstico. E se Argan, no final da vida, percebeu consequências possivelmente libertadoras nessa mudança de paradigma, Roland Barthes foi outro pensador que se debruçou com

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ver Fredric Jameson, “O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária”, *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

¹⁰³ Jacques Herzog, “Essays and lectures”, in Hal Foster, 2011, op. cit., p. 125.

Alison e Peter Smithson, *House of the future*, Londres (1956)

Comparação entre o design dos produtos Braun (1960-70's) e Apple (2000's)

Braun Atelier TV and latest iMac 24

Braun LE1 speaker and Apple iMac

Braun T1000 radio and PowerMac G5/Mac Pro

Detail of the radio perforated aluminum surface

Braun T3 pocket radio and Apple iPod

Braun L60 sound system and Apple iPod Hi-Fi

agudeza sobre as mitologias da sociedade de consumo. Em especial no artigo em que analisa o plástico, discorre sobre o grande mistério prosaico dessa substância alquímica, que no final dos anos 1950 passava a inundar a vida cotidiana da classe média, sem que, no entanto, fosse fácil compreender o seu processo de formação material. Nesse sentido, é muito bela a descrição que Barthes faz do espanto das pessoas, que esperavam em longas filas em uma feira científica para assistir a operação mágica porém banal de formação das substâncias plásticas. Diz ele:

“uma máquina ideal, tubulada e oblonga (forma apropriada para manifestar o segredo de um itinerário) transforma sem esforço um monte de cristais esverdeados em potes brilhantes e canelados. De um lado, a matéria bruta, telúrica, e, de outro, o objeto perfeito, humano; e, entre esses dois extremos, nada; apenas um trajeto, vigiado por um empregado de boné, meio deus, meio autômato.”¹⁰⁴

Reyner Banham, por sua vez, revela a mesma percepção de uma quebra essencial de paradigmas nesse momento histórico em que a economia se tornava pós-industrial, porém o faz em tom melancólico. Em 1980, quando escreve a introdução à segunda edição de *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, nada mais parece restar daquela aposta em um futuro promissor conduzido pela tecnologia, que dá o tom do seu livro, lançado vinte anos antes. Tanto nesse caso, quanto no seu epílogo a *Megaestruturas: o futuro urbano do passado recente*, escrito em 1976, tudo aquilo que havia aparecido como progressista e libertário nos *fabulous sixties* se revelara uma utopia autodestrutiva.¹⁰⁵ Como se vê, o tom de profundo desencanto com aquelas promessas não bloqueia o juízo autocrítico de Banham, que percebe uma “contradição interna irresolúvel” entre a proposta de flexibilidade dos projetos megaestruturalistas, guiadas pelos ideais de efemeridade e invenção lúdica, e a estaticidade real dessas carcaças sólidas, quando de fato construídas. Em síntese, percebe quanta energia a sua geração havia gastado em vão procurando renovar o *hardware* arquitetônico – tornando-o portátil e comutável –, enquanto que a verdadeira revolução viria a ocorrer no plano dos *softwares*.

¹⁰⁴ Roland Barthes, “O plástico”, *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 173.

¹⁰⁵ Ver Felicity Scott, *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2007.

Dáí a imagem dos dinossauros usada por ele quando, ao admitir o esgotamento do conceito de megaestrutura, lança a pergunta:

“Porque retrocedeu tão rápido aquela corrente de opinião, deixando a aproximada dezena de megaestruturas dignas desse nome perdidas como dinossauros em um deserto de erros e desconfianças?”¹⁰⁶

Significativamente, esse diagnóstico se parece com o que é traçado por Hobsbawm para explicar o declínio da União Soviética, no mesmo período, com a seguinte indagação:

“Mas de que adiantava à URSS o fato de que em meados da década de 1980 ela produzia 80% mais aço, duas vezes mais ferro gusa e cinco vezes mais tratores que os EUA, quando não se adaptara a uma economia que dependia de silício e *software*”?¹⁰⁷

¹⁰⁶ Reyner Banham, *Megaestructuras, futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 217, grifo meu.

¹⁰⁷ Eric Hobsbawm, *Era dos extremos: o breve século XX; 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 244.

Dilemas da escala pública no Brasil

*Vamos passear na floresta escondida, meu amor
Vamos passear na avenida
Vamos passear nas veredas, no alto meu amor
Há uma cordilheira sob o asfalto
A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas
Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas
Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas...*

*Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos
Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou
Vamos por debaixo das ruas
Debaixo das bombas, das bandeiras
Debaixo das botas
Debaixo das rosas, dos jardins
Debaixo da lama
Debaixo da cama*

Caetano Veloso, *Enquanto seu lobo não vem* [1968]

Casas como cidades

No final dos anos 1960, a arquitetura brasileira atinge certamente um dos seus momentos de maior radicalidade. Quase uma década depois da inauguração de Brasília, o centro de gravidade da produção arquitetônica nacional já se havia deslocado do Rio de Janeiro para São Paulo, o pólo industrial e financeiro do país. Surgido no interior da Escola Politécnica, e não da Escola de Belas Artes – como no caso do Rio –, o ensino de arquitetura em São Paulo ganhou um acento mais técnico. Paralelamente, seus edifícios trataram de incorporar a opacidade e a aspereza de uma cidade que cresceu de modo muito rápido e caótico, sob o impulso predatório da especulação imobiliária. Assim, diferentemente do que aconteceu na capital fluminense, a arquitetura paulista não desenvolveu uma relação franca e transparente entre o interior e o exterior, que no caso do Rio se baseava na leveza formal e na integração hedonista com a natureza tropical. Com isso, distanciou-se das imagens que deram a marca daquilo que ficou conhecido no exterior como “brazilian style”, desenhando um outro paradigma.

Se a arquitetura moderna carioca surgiu, nos anos 1930, sob os auspícios do primeiro Le Corbusier, o purista, a arquitetura paulista dos anos 1960 foi, por sua vez, fortemente influenciada pelo último Le Corbusier, o brutalista.¹⁰⁸ Vilanova Artigas, o líder desse grupo, chamado de “Escola Paulista”, combinou o aspecto crítico daquela revisão da utopia maquinista, feita pelo mestre franco-suíço no contexto amargo do pós-Segunda Guerra Mundial, a uma visão claramente marxista, através da qual a exposição das marcas das fôrmas de madeira no concreto armado apareciam como sinais do trabalho na obra feita, impedindo a reificação fetichista da construção acabada. Membro atuante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Artigas empregou as enormes massas de concreto como explicitação agônica de conflitos sociais através da forma. O seu brutalismo é, portanto, a expressão quase literal de um materialismo dialético interpretado arquitetonicamente.

Já em 1950, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, então recém chegada ao Brasil, observara premonitivamente que as casas de Vilanova Artigas não seguiam “as leis ditadas pela vida de rotina do homem”, mas, ao contrário, lhe impunham uma lei vital,

¹⁰⁸ Artigas, no entanto, nunca aceitou de bom grado o qualificativo de “brutalista” para a sua arquitetura, chegando a ironizar a designação de sua obra como uma *ricerca brutalista* pelo crítico italiano Bruno Alfieri nas páginas da revista *Zodiac* (nº 6, 1960), e a censurar a carga de “irracionalismo” do brutalismo europeu, cujo conteúdo ideológico era, segundo ele, “bem outro”. Ver Vilanova Artigas, “Em branco e preto”, *Arquitetura e Urbanismo – AU* nº 17, 1988, p. 78.

Vilanova Artigas, *Casa Telmo Porto* (1968); e *Casa Martirani* (1969)

Vilanova Artigas, *Casa Baeta* (1956); e *Casa Martirani* (1969)

“uma moral que é sempre severa, quase puritana.”¹⁰⁹ E de fato, quase vinte anos depois, entre 1968 e 69, Artigas viria dar total razão a ela, projetando e construindo aquelas que são as duas casas mais radicalmente negativas de sua carreira: as residências Telmo Porto e Martirani. São, ambas, caixas de concreto armado e aparente, quase que inteiramente cegas e voltadas para os seus próprios interiores, e com uma estrutura que alude mais a uma obra de grande porte (laje nervurada, grandes vãos) do que à imagem de uma casa. Tratar as casas como cidades era um objetivo explícito de Artigas, que gostava de se referir à célebre imagem de Leon Battista Alberti: as cidades como as casas; as casas como as cidades.¹¹⁰

Preparados intelectualmente para construir um novo país, após as décadas de otimismo e progressos que culminaram na construção de Brasília, os arquitetos de uma geração abaixo daquela de Warchavchik, Lucio Costa e Oscar Niemeyer encontraram uma outra realidade pela frente: o violento corte de perspectivas após o golpe militar de 64, e o paradoxo de ter que apostar no desenvolvimento infraestrutural do país – o avanço das forças produtivas – sob um regime repressivo, com o qual os arquitetos ideologicamente antagonizavam, e que em muitos os casos os perseguiu diretamente. Em São Paulo, sobretudo, onde a renovação arquitetônica dependeu sempre mais da iniciativa privada do que do patrocínio estatal, os arquitetos de vanguarda se viram reduzidos, durante muito tempo, a encomendas de residências unifamiliares. Daí que essas casas tenham encarnado simbolicamente, de certa forma, uma ideia abrangente de país. Ideia que, em torno de 1968, já não podia ser muito amistosa, o que explica de certa maneira a heróica didática estrutural de seus edifícios, cujas “proezas e audácias”, nas palavras de Artigas, expressavam o seu caráter “impaciente”¹¹¹, antecipatório. Tratava-se de um evidente *tour de force*.

Na residência Martirani, a caixa externa de concreto aparente envelopa o volume da casa, gerando situações de explícito contraste entre a domesticidade da janela de um quarto, por exemplo, e o bloqueio visual advindo dessa dura cortina cinza situada

¹⁰⁹ Lina Bo Bardi, “Casas de Vilanova Artigas”, *Habitat n° 1*, outubro-dezembro de 1950.

¹¹⁰ Vilanova Artigas, “Arquitetura e construção” [1969], in Álvaro Puntoni et alii (org.), *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p 166. Embora não faça referência a Alberti, é evidentemente ele quem Artigas está citando, apesar de seu texto ser estruturado a partir de uma referência a Heidegger, em *Construir, habitar, pensar*. O texto de Artigas, datado de 1969, é ilustrado por um corte da casa Martirani, e defende a ideia de que as casas são obras de suma importância na história da arquitetura, e de que seria preciso, naquele momento, pensar a “casa da nova sociedade”.

¹¹¹ Ver Vilanova Artigas, “Sobre escolas”, *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 131.

cinquenta centímetros à frente dela, que veda a visão da paisagem como o opressivo muro de Bartleby, o escrivão.¹¹² Na residência Telmo Porto, os quartos são celas monásticas sem janelas, e um jogo de planos opacos e lances de rampas estrutura a espacialidade da casa em torno a um vazio central com pé-direito duplo, que se assemelha ao *salão caramelo* da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1961), projetada por Artigas. E, tanto em um caso como em outro, a dominância do concreto como material de acabamento para pisos, parapeitos e mobiliário em geral lhes confere uma aspereza ímpar.

Esse processo culmina na residência Fernando Millan (1970), de Paulo Mendes da Rocha, na qual o arquiteto optou por usar asfalto no piso da sala de estar, prolongando o ambiente da garagem no interior da casa. Também ali, os quartos não se abrem para o exterior, mas se debruçam como varandas internas sobre uma inusitada paisagem interior: a cozinha. E, assim como na casa que Mendes da Rocha construiu para si próprio em 1964, as paredes dos cômodos não chegam a tocar a laje de cobertura, fazendo do espaço interno da residência um ambiente único e contínuo do ponto de vista dos sons e dos odores. Trata-se portanto, diz o professor Flávio Motta, de um espaço cujo despojamento supõe um “relacionamento do viver *meio favela racionalizada*”, onde “cada um aceita o convívio com os demais, sem muradas sólidas, mas dentro de novas e procuradas condições de respeito humano”. E completa: “É proposta que pede resposta, porque é trabalho criador com sua implícita responsabilidade social.”¹¹³

Como fica claro através desses exemplos, o que arquitetos como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha estavam procurando, naquele momento, era urbanizar a vida doméstica, isto é, abolir ao máximo possível a intimidade, extirpando as marcas idiossincráticas pessoais ligadas à ideia romântica e burguesa de lar – realizando, por exemplo, uma fusão entre arquitetura e mobiliário em peças contínuas. O que desejavam, assim, era abolir os segredos e confortos do espaço privado familiar em prol de uma ideia cívica de vida inteiramente pública: a casa como um fórum da vida coletiva da

¹¹² Bartleby é o famoso personagem de Herman Melville que trabalha diante de uma desoladora empena-cega de Wall Street, tornando-se uma figura renitentemente negativa, e que recusa inexplicavelmente qualquer pedido que lhe é feito.

¹¹³ Flávio Motta, “Paulo Mendes da Rocha”, *Acrópole* n° 343, setembro de 1967 (grifo meu).

Paulo Mendes da Rocha, *Casa Mendes da Rocha* (1964); e *Casa Millan* (1970)

Vilanova Artigas, *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP* (1961)

cidade, onde cada um tem a sua liberdade pautada pela liberdade do outro¹¹⁴, pois as regras da ordem social controlam o arbítrio da subjetividade pessoal – daí a observação de Motta, de que suas formas pedem resposta, instigam a reação. São, portanto, casas inteiramente exteriorizadas, ainda que espacialmente introvertidas.¹¹⁵

Na mesma época, pode-se dizer que a arte brasileira também atinge um dos seus pontos mais agudos. Um bom índice disso é a grande mostra de Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery, em Londres, ocorrida entre fevereiro e abril de 1969. Naquele momento, Hélio já se encontra em um ponto bastante avançado da sua procura em romper com a arte objetual da representação e da contemplação, transformando o espectador em participante, e incluindo o corpo de uma forma cada vez mais ativa na experiência da obra, o que chama de “antiarte ambiental”. Trata-se, afinal, da ideia de embaçar – e, no limite, eliminar – a fronteira entre arte e vida, desdobrando um projeto vanguardista que remonta a artistas construtivos como Mondrian e Malevitch. Projeto que levará o artista brasileiro a “duplicar a vida em interiores cada vez mais poderosos”, mas, por isso mesmo, “cada vez mais preservados do contágio do mundo”, como bem observou o também artista plástico Nuno Ramos. Esse “pequeno paradoxo”, que é o “caroço poético” da obra de Hélio, segundo Nuno, dá o tom de boa parte da arte contemporânea brasileira. A saber: o ato de “materializar a obra no mundo acaba por criar um refúgio dentro dele”.¹¹⁶

Mais até do que uma grande retrospectiva de sua carreira, a *Whitechapel Experience* realizou pela primeira vez o projeto *Éden* – a reunião de tendas, camas, ninhos e penetráveis entremeados por caminhos sinuosos com piso de areia e pedra –, uma estruturação ambiental que procurou refundar o espaço da galeria como “recinto-participação”, promovendo, nas palavras do artista, a “criação de liberdade no espaço dentro-determinado”.¹¹⁷ Essas instalações vivenciais, assemelhadas a tabas indígenas, deveriam ser usadas e até “habitadas” pelos visitantes-participantes da mostra, logrando

¹¹⁴ A propósito do edifício da FAU, Artigas escreve: “Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de ter interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe.” In Álvaro Puntoni et alii (org.), 1997, op. cit., p. 101.

¹¹⁵ Descrevendo a casa Millan, Sophia Telles observa que “o espaço interno é, na verdade, virtualmente um exterior.” Sophia S. Telles, “Museu da Escultura”, *Arquitetura e Urbanismo – AU n° 32*, 1990, p. 48.

¹¹⁶ Nuno Ramos, “À espera de um sol interno”, *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Editora Globo, 2007, pp. 121-123.

¹¹⁷ Hélio Oiticica, citado por David Sperling, “Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark”, in Paula Braga (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 122.

subjetivar o espaço público – no caso, a galeria de arte. Ali, as camas-bólide e os penetráveis com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon, criavam o espaço onde se podia deitar após pisar descalço campos de areia, feno e água, e assim posicionar-se relaxadamente “à espera do sol interno, do lazer não-repressivo”.¹¹⁸ Tais ambientes serviam como módulos experimentais para a construção de “espaços-casa”, como afirma Hélio, figurando a ideia de um “novo mundo-lazer”, isto é, do “Crelazer”: a promessa de um mundo onde “eu, você, nós”, prossegue Oiticica, “cada qual é a célula-mater”.¹¹⁹ Em resumo, Hélio Oiticica procurou criar, na sua *Whitechapel Experience*, um espaço “útero”, onde a alegria de se deixar absorver no seu “calor infantil” proporcionasse um novo comportamento para as pessoas que chegassem do “frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais”.¹²⁰ Isto é: o aconchego do útero se coloca como a antítese do espaço frio e impessoal da cidade, e define o próprio *locus* da ação criativa do artista, do *Crelazer*.

No filme *Héliophonia* (2002), de Marcos Bonisson, o artista plástico norte-americano Vito Acconci dá um depoimento em que declara a grande influência de Oiticica em sua trajetória artística, assimilada a partir da exposição coletiva *Information*, ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York em julho de 1970, da qual ambos participaram. Acconci se refere sobretudo ao curto-circuito criado por Hélio entre as esferas pública e privada naquela ocasião, ao estimular o público, em sua célula *Barracão nº 2*, formada por uma série de *Ninhos*, a “habitar” as suas obras – e portanto o espaço do museu – de maneira lúdica, transformando o lugar de passagem em espaço de permanência. Para Acconci, essas cápsulas de estar postas no meio do museu revelaram uma concepção nova de espaço público, onde se pode, ao mesmo tempo, “estar em privacidade e ter uma relação com outras pessoas”.¹²¹ Não se trata, portanto, de um espaço público genericamente aberto a todos, como um parque ou uma praça, mas de um composto heterogêneo formado por unidades privadas.

Vale lembrar que o trabalho de Acconci em *Information (Service area)*, consistia em desviar a sua caixa de correio pessoal para o espaço expositivo, fazendo com que ele

¹¹⁸ Hélio Oiticica, “As possibilidades do Crelazer”, *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 136.

¹¹⁹ Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 115-116.

¹²⁰ Idem, p. 130.

¹²¹ Depoimento de Vito Acconci citado em Paula Braga, “Conceitualismo e vivência”, in Paula Braga (org.), 2008, op. cit., p. 268.

Hélio Oiticica, *Whitechapel Experience*, Londres (1969)

Hélio Oiticica, *Projeto Éden*, Londres (1969)

precisasse se deslocar cotidianamente para o museu com o objetivo de checar suas correspondências. Na mesma época, Acconci realizava também o trabalho *Room piece*, em que transferia objetos pessoais de diferentes cômodos do seu apartamento para o interior da galeria Gain Ground, também em Nova York, transformando a distância de 80 quadras entre a galeria e o seu apartamento em um espaço de habitação expandida. Assim essa “exposição”, diz Acconci, se definia como “a atividade de ponto a ponto”, sendo que o que se expunha, na verdade, era a própria atividade.¹²² Está aí a matriz de um percurso que Vito Acconci viria a radicalizar nos anos seguintes: o choque brusco entre o segredo íntimo e a exposição pública.

Retomando o fio inicial, é interessante perceber, no caso brasileiro, que se as casas brutalistas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha procuravam urbanizar a vida doméstica, os *Núcleos* e *Penetráveis* no *Éden* de Hélio Oiticica, inversamente, pretendiam domesticizar a vida pública. De um lado a exteriorização, do outro a interiorização. E se o projeto dos arquitetos se orientava por categorias como a coletividade e a indústria, lançando mão do peso, e de uma aspereza material austera e algo puritana, a proposta do artista visava alcançar a intimidade, o lazer e o acolhimento, guiados por uma artesanidade formalmente leve e hedonista. Nota-se, portanto, uma significativa contraposição.

Mas não se pense, por isso, que seria correto posicionarmos os arquitetos e os artistas brasileiros da virada dos anos 1960 em pólos esquematicamente opostos. Pois, apesar dessas cruciais diferenças, o que ambos estavam fazendo, naquele momento, era problematizar a fronteira entre as esferas pública e privada de modo a transgredí-las, inventando assim formas novas e exigentes do viver coletivo. Aliás, a aguda caracterização de Flávio Motta dessas casas paulistas como “favelas racionalizadas” indica exatamente essa qualidade de indeterminação espacial que elas têm, uma vez que recusam os limites e convenções *a priori* de um dado ambiente, e se abrem ao condicionamento intersubjetivo dos seus usuários como ação e reação.

Assim, não é por acaso que se olharmos para os amplos espaços internos do edifício da FAUUSP – projetado por Artigas em 1961, mas inaugurado exatamente em 69 –, com seu jogo ativo e fluido de planos soltos e defasados, cinzas e ocre, opacos e transparentes, poderemos facilmente associá-los aos *Núcleos* de Oiticica: ambientes

¹²² Vito Acconci, “Room piece”, *Vito Hannibal Acconci Studio*. Barcelona: MACBA/Actar, 2005, p. 205.

formados pela explosão do suporte bidimensional, e pela autonomia dos planos cromáticos tonais, suspensos no ar de forma contínua e não hierárquica.

Como bem observou Ana Maria Belluzzo a propósito disso, a espacialidade aberta e flexível da arquitetura moderna brasileira – nesse caso, em sua fase carioca – foi uma influência claramente introjetada, embora não propriamente nomeada, pelos artistas plásticos de orientação construtiva, sobretudo no Rio de Janeiro. Quer dizer que a explosão da caixa volumétrica encampada pelos arquitetos desde os anos 1930, e seu particular trato com a ideia de vazio, estão certamente na base das experiências de *abertura da obra* ocorridas nos anos 1960, tais como no neoconcretismo e nos teatros de Arena e Oficina, com a dissolução do espaço cênico frontal.¹²³

Voltando à arquitetura paulista da década de 60, Sophia Telles demonstrou a afinidade existente entre a sua negação do volume clássico, dada pela filiação dessa arquitetura à matriz politécnica do cálculo estrutural, e a espacialidade neoconcreta do “não-objeto”. Assim, tomando o exemplo da casa de Paulo Mendes da Rocha, nota que os dois planos suspensos (piso e cobertura) estão levemente defasados entre si por frestas de luz. “Superfícies sombrias com um perímetro iluminado”, é a imagem feita por Sophia Telles. E completa: “Lygia Clark teria entendido.”¹²⁴

Ocorre que, nos termos da relação proposta aqui, se Artigas e Mendes da Rocha estavam forçando a criação de um comportamento mais responsavelmente civil em um país de tradição patrimonialista, Oiticica, por sua vez, afirmava a subjetividade como antídoto irredutível à instrumentalização das relações sociais, através de experiências de explícita e provocativa improdutividade pública. Extremos que se tocam.

Sob o calçamento a praia

O trânsito do plano para o espaço realizado por alguns artistas brasileiros do grupo neoconcreto, na passagem dos anos 1950 para os 60, é contemporâneo ao realizado pelos artistas da Minimal Art nos Estados Unidos. Em ambos os casos, instalações ambientais egressas da pintura, e não da escultura, vieram a colocar em causa a relação entre os trabalhos – definidos como “não-objetos” e como “objetos específicos”,

¹²³ Ver Ana Maria Belluzzo, “Indagações sobre a subjetividade contemporânea”, in Marília Andrés Ribeiro et alii (org.), *Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Tiradentes: Editora C/Arte, 2005.

¹²⁴ Sophia S. Telles, “Arquitetura como ação”, *Folha de S. Paulo*, Jornal de Resenhas, 09/05/1998.

respectivamente – e o espaço envoltório, em um processo no qual a idealidade da forma passou a ser tensionada pela contingência da percepção. Assim, tanto lá quanto cá o observador se tornou central no processo de significação da obra.

No caso do minimalismo, essa transformação significou uma ativação do espaço físico da galeria. O que podemos ver nos trabalhos feitos apenas com luzes fluorescentes por Dan Flavin, ou no estabelecimento de uma relação corporal com o público, em trabalhos de Robert Morris e Walter De Maria, entre outros. Refiro-me a trabalhos como *Vigas em L* (1965), de Morris, onde o observador sente o quanto a sua posição específica, na relação física que o seu corpo estabelece com as três peças idênticas dispostas em posições diversas, o leva a percebê-las como sendo diferentes. Ou então, a outros trabalhos como *The New York earth room* (1977), de De Maria, onde a sala da galeria é inteiramente preenchida por terra até a altura de meio metro, redimensionando toda a percepção que o visitante tinha daquele espaço.

Como argumentou Rosalind Krauss, o sentido de vacuidade niilista expresso nos trabalhos da Minimal – por sua exterioridade radical que recusa qualquer significação – é contraposto e tensionado por um sentido oposto, também contido neles, que Krauss chama de “positivo”: o deslocamento do lugar de significação de uma esfera privada e singular (a subjetividade do criador) para um âmbito público, no qual o sentido se completa na interação com o espectador, isto é, na relação perceptiva de escala entre a peça, o espaço circundante e o corpo de quem a observa. Em suas palavras,

“A ambição do minimalismo, portanto, era relocar as origens do significado de uma escultura para o *exterior*, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, *pública*, do que poderíamos denominar *espaço cultural*.”¹²⁵

No caso brasileiro, a espacialização da arte também é acompanhada por uma abertura essencial do seu campo de significação, criando *obras abertas* que só se definem na contingência de relações interpessoais, e portanto não de forma unidirecional e assertiva, mas apenas no frágil *horizonte do provável*. Porém, diferentemente do que ocorreu no caso americano, no Brasil essa abertura não buscou

¹²⁵ Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 323, grifo meu.

exatamente a afirmação de um espaço cultural público, e sim, ao contrário, uma subjetivação radical dada pela noção de participação, ausente na Minimal. Nesse sentido, tanto a antiarte ambiental de Hélio Oiticica quanto as práticas vivenciais de Lygia Clark têm proximidade muito maior com as questões suscitadas por movimentos europeus, como o situacionismo, do que pelo minimalismo americano.

Procurando superar a arte da representação e da contemplação, como vimos, Hélio passou a propor experiências centradas no corpo, com estruturas fisicamente abertas para a participação. Sua ideia era de que módulos ambientais constituídos pela alternância entre elementos fixos e móveis (manipuláveis e transformáveis) contribuiriam para desprogramar os sujeitos que deles se apropriassem, potencializando-lhes o sentido de um viver não-programado suposto no conceito de *Crelazer*. Entende-se aí o *Parangolé*, um programa ambiental que se define pela experiência da temporalidade e pela noção de abrigo, em uma fusão de cor, estrutura, dança, palavra e fotografia, que figura a livre expressão da subjetividade corporal em meio ao espaço aberto da cidade.

Mas de que maneira a dimensão ambiental dos trabalhos de Oiticica vem a tocar a dimensão arquitetural que os concerne? Sua compreensão da arquitetura, como afirma David Sperling, não é a de algo que *está* no espaço, mas sim a de alguma coisa que *é* no espaço, e que portanto o conforma. Assim, ao espaço geometrizado e limitado por barreiras, próprio da arquitetura, ele contrapõe um espaço topológico contínuo e aberto à manipulação do participante. Segundo Sperling,

“A arquitetura como *manifestação ambiental*, no sentido de Oiticica, é, pois, estruturação de um campo e não formatação de uma forma; é abertura à construção pela experiência vivencial e não definição por completo em uma abstração projetual.”¹²⁶

Hélio, nesse ponto, está tocando em uma questão crucial não apenas para a arte, como também para a arquitetura. Pois o trânsito do espaço ao ambiente é central na discussão arquitetônica e urbanística naquele momento, como mostra Argan ao comentar as críticas de Kevin Lynch e Christopher Alexander ao planejamento urbano moderno. Superando a divisão racionalista da cidade em funções, baseada na relação binária entre ego e natureza, a concepção ambiental se baseia em uma trama de

¹²⁶ David Sperling, in Paulo Braga (org.), 2008, op. cit., p. 126.

Hélio Oiticica, *Ready Constructible n. 1* (1969)

Hélio Oiticica, *Parangolé* (1964); e *Tropicália* (1967)

relações intersubjetivas mais aberta, onde o papel antes preponderante da questão formal decresce em importância. Assim, se o espaço é sempre projetável, diz Argan, “o ambiente pode ser condicionado, mas não estruturado ou projetado”.¹²⁷

Sabe-se o quanto a experiência de Oiticica na favela do morro da Mangueira, a partir de 1964, alterou a sua visão de mundo, e consequentemente a sua arte. Em linhas gerais, veio tanto a aprofundar o sentido corporal dos seus trabalhos – com a inclusão da música, da dança e dos paramentos extáticos do carnaval –, quanto a levá-lo a questionar a idealidade geométrica formal em favor de uma materialidade precária e indeterminada, que se espelha na arquitetura orgânica das favelas e na trama improvisadamente labiríntica de suas vielas e “quebradas”. Assim, as cortinas que separam internamente os ambientes domésticos, no espaço unitário de uma casa na favela, reaparecem expostas externamente na trama de capas do *Parangolé*, como um abrigo que dança. Igualmente, a ideia de labirinto que já o obsessionava desde o *Projeto cães de caça*, de 1961, torna-se mais real e contundente, rebatendo-se na criação de percursos e encasulamentos cada vez mais fortes, como em *Tropicália*, nos *Ninhos*, e em todo o conjunto do *Éden*, por exemplo. Sobretudo, o ato de entrar na favela e explorar sua urbanidade e sua sociabilidade comunitária ganha para Oiticica um sentido não apenas estético, mas existencial: o de estar pisando outra vez a terra.¹²⁸

É evidente, nesse ponto, que as questões artísticas levantadas por Hélio se tornam antagônicas em relação ao lugar simbólico da arquitetura no Brasil, que desde o edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936) até Brasília (1957) não deixou de encarnar uma imagem de oficialidade, apesar do seu despojamento formal. Pois se a arquitetura moderna brasileira havia sido, ainda que não diretamente, a grande referência legitimadora de uma “vontade construtiva” nas artes plásticas dos anos 1950 e início dos 60, o seu lugar simbólico muda de sinal na virada histórica da segunda metade dos anos 60. Assim, na antípoda daquela aura de modernização que havia se revelado ilusória após o golpe militar de 64, assumindo então um sentido conservador, Oiticica vê o Brasil, no raiar dos anos 70, como uma “diarreia” cujas tripas deviam ser dissecadas, e não mais como civilização moderna. Daí, também, a aparição alegórica de Brasília (“o

¹²⁷ Giulio Carlo Argan, “Urbanismo, espaço e ambiente” [1969], 1993, op. cit., p. 216.

¹²⁸ Hélio se refere a uma frase dita por sua amiga Ilíria, ao saltar do ônibus no pé do Morro da Mangueira. A respeito disso, observou que esta seria uma conclusão fundamental para “os que desejarem um ‘descondicionamento’ social.” Citado em Paola Berenstein Jacques, *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 78.

Monumento no Planalto Central do país”) como o centro da “canção aberrante” de Caetano Veloso, que dá título ao movimento tropicalista.¹²⁹

Do encontro com a favela, Hélio extrai não apenas um interesse pelas construções improvisadas e espontâneas, mas também pela “arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios”¹³⁰, como signos de manifestações mais vitais do que aquelas encontradas na arte e na arquitetura eruditas e oficiais. Nessa linha abertamente marginal, valoriza os terrenos baldios por oposição aos parques e jardins modernos, como o Aterro do Flamengo, que chama acintosamente de “parcote”.¹³¹

“Sob o calçamento a praia” (*sous les pavés la plage*), dizia um dos mais belos lemas situacionistas pixados nos muros de Paris durante as revoltas do Maio de 68. Nota-se aqui uma clara referência ao uso dos paralelepípedos de piso, arrancados do chão, como armas na guerrilha de barricadas. No entanto, a frase também dá a entender, metaforicamente, que por debaixo da opressão da civilização moderna, do mundo urbano-industrial, pulsa a liberdade original, o princípio do prazer, que ameaça reaparecer a todo momento como uma revelação epifânica desrecalcada. Esse é o sentido que está na implícito na ideia de estar pisando outra vez a terra, disparada pelo encontro existencial de Hélio com a favela, e que se desenvolve depois nas suas deambulações urbanas do final dos anos 70, quando volta ao Rio de Janeiro após ter morado por oito anos em Nova York. Me refiro especialmente às suas ações de deriva e arqueologia urbana ocorridas nas dobras marginais da cidade do Rio, situadas entre a modernização e a informalidade, tais como a área da Avenida Presidente Vargas, que liga o centro à chamada Cidade Nova, e o bairro suburbano do Caju, onde um aterro de lixo contrasta com resquícios do passado imperial da cidade, como a casa de D. João VI. Uma alusão a essa epifania aparece, muito a propósito, na canção *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano Veloso, em que um desfile carnavalesco-militar subterrâneo visita o *locus* do nascimento do samba soterrado sob a Avenida Presidente Vargas, citando a melodia da Internacional Comunista. Tal desfile, no entanto, não parece desrecalcar o samba soterrado, nem despertar a Sierra Maestra sugerida no verso “há uma cordilheira sob o asfalto”. Ao contrário, o desfile subterrâneo da canção é, afinal, um passeio escondido, que termina “debaixo da cama”.

¹²⁹ Ver Caetano Veloso, *Verdade tropical*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997, p. 185.

¹³⁰ Hélio Oiticica, in Paola Berenstein Jacques, 2003, op. cit., p. 78.

¹³¹ Hélio Oiticica, “Programa ambiental” [1966], in 1996, op.cit., p. 103.

A partir de 1968, Robert Smithson realizou importantes trabalhos em que criava uma relação dialética entre “lugar” (*site*) e “não-lugar” (*nonsite*), relativizando a importância do trabalho enquanto objeto, em favor da ideia mais abstrata de trajeto, absolutamente nova naquele momento. Com isso, adentrou o instrumental técnico e ideativo mais comum a profissionais como arquitetos, topógrafos ou geólogos, realizando croquis, mapas de localização, fotografias e filmagens de suas viagens de exploração, de modo a registrar o seu deslocamento como um contraponto à noção mais fixa e essencialista de lugar, sem, no entanto, recair numa representação mimética. Construindo os seus Earthworks em meio à paisagem como ação física (*site*), ele transportava elementos recolhidos ali, como pedras e porções de terra, junto com mapas e desenhos, para o interior de museus ou galerias (*nonsites*), numa atitude de caráter cultural, complementar à primeira. Ao mesmo tempo, demarcava a ausência desses elementos no lugar de origem como rastro negativo da ação, esta também documentada e presente no *nonsite*. Com isso, definia seu trabalho como um perpétuo ir e vir dialético entre essas instâncias tanto materiais (*site* e *nonsite*) quanto simbólicas (as instâncias física e cultural). Daí que possamos caracterizar esses trabalhos de Smithson como trajetos de mediação entre lugares e representações em direção a uma terceira coisa. Nesse trânsito, o *site* (natureza) se torna coextensivo à galeria (cultura), já que o trabalho não possui um centro hierárquico.

Na sua expedição de reconhecimento à sua terra natal (Passaic, Nova Jersey), em 30 de setembro de 1967, Smithson encontra um cenário industrial abandonado, ao qual atribui, no entanto, uma grande carga simbólica. Dessa maneira, tratores, pontes, bombas d’água e tubulações de esgoto, por exemplo, são considerados por ele “monumentos” da paisagem, como se fossem fósseis de animais pré-históricos cuja existência independesse da ação humana. Segundo o seu relato, o primeiro monumento encontrado na viagem foi uma ponte sobre o rio, que conectava o condado de Passaic ao de Bergen. Assim, diz ele:

“O sol do meio dia dava um caráter cinematográfico ao lugar, convertendo a ponte e o rio em uma imagem super exposta. Fotografá-los com a minha Instamatic 400 foi como fotografar uma fotografia. O sol se converteu em uma monstruosa lâmpada que projetava um série de ‘fotogramas’ nos meus olhos através de minha Instamatic. Quando atravessei a ponte, era como se caminhasse sobre uma fotografia enorme, feita de

madeira e aço, e debaixo, o rio existia como um enorme filme que não mostrava mais que uma imagem contínua em branco.”¹³²

A volta de Smithson a Passaic, naquele caso, é uma viagem tanto no espaço quanto no tempo, com um poder evocativo que parece desrealizar o lugar enquanto materialidade, criando um inusitado sistema de equivalência simbólica no qual mapa e lugar se confundem, na extraordinária imagem de alguém que caminha sobre uma enorme fotografia, que é um mapa. Uma posição simetricamente oposta a essa aparece, ao meu ver, em muitos dos trabalhos e textos de Hélio Oiticica, como, por exemplo, em *Tropicália*, que Hélio descreve da seguinte maneira:

“Antes de fazer estas novas cabines, eu tive a ideia de me ‘apropriar’ de lugares que eu gostava, lugares reais, onde eu me senti vivo. De fato, o penetrável *Tropicália*, com sua multidão de imagens tropicais, é uma espécie de condensação de lugares reais. *Tropicália* é um tipo de mapa. É um mapa do Rio, e é um mapa da minha imaginação. É um mapa no qual você entra.”¹³³

Hélio, como se vê, também opera com o trânsito entre *site* e *nonsite*, digamos assim, mas sempre no sentido de promover a experiência física do trabalho, trazendo o resultado da sua deambulação pela cidade e pelas vielas da imaginação, com seu mapeamento subjetivo, para a concretude de instalações espaciais, nas quais aquela cidade-mapa pode ser experimentada de uma outra forma: “um mapa no qual você entra”, toca, manipula, deita, dorme, devaneia.

Um outro exemplo interessante dessa mesma situação aparece no seu trabalho *Manhattan brutalista*, de 1978. Naquele ano, em que Hélio voltou de Nova York para o Rio de Janeiro, as obras de construção do metrô sob a Avenida Presidente Vargas geraram uma enorme quantidade de entulho na região. Ali, Oiticica encontrou um pedaço de asfalto com a forma da ilha de Manhattan, um objeto “*semi-trouvée*” do qual se apropriou, e depois usou como parte da instalação *Kyoto-Gaudí* feita no banheiro do seu

¹³² Robert Smithson, “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey”, in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 70.

¹³³ Hélio Oiticica, “Sobre a retrospectiva na Whitechapel Gallery – Entrevista a Guy Brett, 1960”, in César Oiticica Filho et alii (org.), *Encontros / Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 60.

Robert Smithson, *Nonsite*, Obserhausen (1968)

Hélio Oiticica, *Manhattan brutalista* (1978); e *Devolver a terra à terra* (1979)

apartamento, com escombros da reurbanização do Rio de Janeiro – evitando mais uma vez a abstração cartográfica em favor da materialidade. Nesse caso, a arbitrariedade da associação formal entre o pedaço de asfalto carioca e o contorno de Manhattan ampara uma reflexão sobre a arqueologia urbana, investindo esse dejetos arrancado do subsolo – a cota da antiga avenida onde passavam os desfiles das primeiras escolas de samba do Rio, junto à Praça Onze e a casa da Tia Ciata – de um significado metafórico sobre a arte errática do deambular, por oposição à “internação do museu”, ou à “fixidez do mapa”. Isto é, tomando-o como um elogio da experiência urbana soterrada, por oposição ao olhar abarcador e dominador da vista aérea, do controle panóptico da visão e da representação em “vão de pássaro”. Como bem pergunta Paula Braga a propósito desse trabalho, “Manhattan brutalista é afinal um mapa da ilha de Manhattan ou do Rio de Janeiro? Ou é possível sobrepor todos os mapas formando uma geografia própria?”¹³⁴

Devolver a terra à terra, de 1979, é o trabalho que Oiticica faz a partir do acontecimento poético-urbano *Caju-Klemania*, no bairro do Caju, fundando aquilo que chamou de *Contra-bólido*. O trabalho consiste em se retirar um quadrado de terra de um determinado lugar, no caso do bairro de Jacarepaguá, e transportá-lo em uma caixa de madeira para outro lugar: o aterro de lixo do Caju. Parece ecoar um inesperado Malevitch nesse quadrado de terra sobre fundo de terra, como sugere Lisette Lagnado. Mas haveria algum sentido de fecundação simbólica nessa deposição de terra boa sobre um aterro de lixo? Ou será que, ao contrário, tratar-se-ia de uma cova? Um enterro simbólico da esfera pública no Brasil, ao mesmo tempo que uma busca da praia e do samba soterrados sob o asfalto? Aqui, através de um trajeto a um tempo físico e conceitual, Oiticica dá uma volta na ideia smithsoniana de *nonsite*, realizando um trabalho que vai de *site* a *site*, sem exposição (*nonsite*), ativando a circularidade infinita que está suposta na ideia de que o *museu é o mundo*.¹³⁵ Nesse momento, observa Lisette Lagnado, Oiticica descobre que “os lugares mudam de lugar”. E sua ação de transportar a terra de um lugar para o outro “contribui na reconfiguração da utopia em heterotopia”.¹³⁶

¹³⁴ Paula Braga, *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2007, p. 140.

¹³⁵ Essa expressão, celebrizada por Hélio Oiticica (1966), também foi usada por Robert Smithson em um simpósio na Universidade de Cornell, Ithaca, em 1970, a propósito da exposição *Earth Art*.

¹³⁶ Zizette Lagnado Dwek, *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003, p. 186.

Do lixo à terra

Em 13 de dezembro de 1968 a ditadura militar brasileira, que havia tomado o poder quatro anos antes, criou o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decreto que dissolveu o Congresso Nacional, impôs censura aos meios de comunicação, restringiu enormemente os direitos civis, e assumiu a tortura como prática de repressão. O endurecimento do regime respondia então a uma inédita fermentação política e cultural ocorrida no país desde 1967, com a radicalização do movimento estudantil, e o surgimento de grupos ou movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo, entre outros.¹³⁷ Após o AI-5 – e sobretudo até o final do governo Médici, em 1974, durante os chamados “anos de chumbo” do regime militar brasileiro –, muitos artistas, estudantes e intelectuais foram presos, torturados, exilados ou mortos, e os movimentos artísticos vieram a sofrer restrições ou entraram na clandestinidade. Para me restringir à biografia das personalidades escolhidas para guiar essa narrativa, em 1969 Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha são desligados da Universidade de São Paulo, e impedidos de trabalhar. Artigas, aliás, já havia sido preso em 1964, e passado quase um ano exilado no Uruguai. Hélio Oiticica, como vimos, permanece oito anos em Nova York em uma espécie de exílio voluntário, após ter recebido uma bolsa da Fundação Guggenheim em 1970. Afora isso, as manifestações artísticas que persistiram no país trilharam caminhos mais subterrâneos e, muitas vezes, radicalizaram ainda mais a sua negatividade experimental, combinando a guerrilha política a uma espécie de guerrilha artística.

Em 1970, o governo militar inaugurou em São Paulo a obra que viria a se tornar o seu grande marco ideológico: o Elevado Presidente Costa e Silva, conhecido como Minhocão. Era o tempo ufanista do chamado “milagre econômico”, do Brasil de usinas hidrelétricas e estradas cortando a Amazônia, prolongando com um acento mais tecnocrático e grandiloquente o “desenvolvimentismo” dos tempos de Juscelino

¹³⁷ Dentre os marcos artísticos ocorridos em 1967, podem ser citadas a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, que integrava a mostra Nova Objetividade Brasileira, inaugurada no Rio em abril de 1967; o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, que estreou em maio; a própria canção “Tropicália”, composta por Caetano entre agosto e setembro; a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada pelo grupo Oficina a partir de setembro; a apresentação de “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” (de Caetano e Gil, respectivamente) no III Festival da MPB, em outubro; e o romance *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, também lançado naquele ano. Ver Flora Süssekind, “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”, in Carlos Basualdo (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira, 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Kubitschek, que construiu Brasília e incentivou o desenvolvimento da indústria automobilística nacional. Com aproximadamente quatro quilômetros e meio de extensão, esse sistema de vias expressas elevadas cortou a área central da cidade, bem como alguns de seus bairros históricos, populares e com intensa vida cultural, como o Bexiga. Nesse bairro de imigração italiana, violentamente cindido por essa bruta cicatriz viária, situa-se o Teatro Oficina, distante apenas vinte metros do Minhocão.

Ali, em 1969, o grupo dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa encenou *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. A peça do jovem Brecht, que narra a luta entre dois homens na Chicago de 1912, foi tomada então pelo Oficina como mote de uma revolução cênica capaz de “quebrar tudo, virar a mesa”, nas palavras de Zé Celso, afastando definitivamente o grupo do “teatro engajado” de esquerda, que havia marcado o seu início. Chamada a conceber o cenário e os figurinos da peça, Lina Bo Bardi transformou o palco em um ringue de box, que ia sendo destruído pelos atores e pela platéia ao longo da encenação, até converter-se ao final em carcaça nua, ruína. O cenário era descartável, e a matéria-prima para a sua confecção foi encontrada por Lina nos próprios escombros do bairro, isto é, no misto indistinto de entulhos de demolição e materiais de construção, que se acumulavam nas ruas durante as obras do Minhocão, naquele ano. Sobre isso, conta Zé Celso:

“[o Bexiga] era um bairro fantástico, marginal. Tinha milhões de bocas, uma marginália incrível! Um mundo de cortiços, rasgados de repente por esse Minhocão, esse viaduto que partiu as ruas ao meio e devastou tudo... Me dava a sensação de que o que acontecia com o mundo, com a gente, acontecia também naquele bairro lá, que estava sendo entulhado de lixo. (...) Então tinha aquele lixo lá no Bexiga sendo removido, e aliás sendo substituído por um outro: o Minhocão, que passa hoje em frente à porta do teatro. E tinha o lixo de dentro do teatro também: a Lina Bardi, que fazia a cenografia da *Selva*, pegava o lixo do Bexiga e trazia para o palco. Tanto que a gente não pagou quase nada para o cenário. Ela saía feito uma doida no meio da rua: ‘Que bonito! Que maravilha!’ Os maquinistas pensavam que a mulher estava maluca; ela catava o que havia de mais sórdido, triava e botava no cenário.”¹³⁸

¹³⁸ Zé Celso Martinez Corrêa, “Don José de la Mancha”, entrevista a Hamilton Almeida Filho, in *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 168.

Ao analisar a vocação parricida do tropicalismo, que para existir precisou matar simbolicamente a sua amada bossa nova, Caetano Veloso retoma a afirmação de Zé Celso acerca do caráter masoquista da estética tropicalista, “com sua reprodução paródica do olhar estrangeiro sobre o Brasil”, e o seu elogio de tudo o que lhes parecesse à princípio insuportável.¹³⁹ Com efeito, é interessante perceber como essa essência sacrificial do tropicalismo explica de certa forma a história de transformação do próprio espaço do Teatro Oficina, após a experiência catártica de *Na selva das cidades*. Porque depois de destruir seguidamente aquele ringue de box – metáfora das antiquadas estruturas sociais, assim como do “velho” teatro do protagonista, que então dava passagem para o novo teatro do côro dionisíaco –, e chegar à terra original do solo do bairro do Bexiga, existente por debaixo do piso, Zé Celso e Lina sentiram a necessidade de demolir o próprio Teatro Oficina para construir um novo edifício, pensado então como um palco-pista, um teatro-sambódromo, sem a tradicional “quarta parede”, e protagonizado pelo côro de ditirambos, como um grupo de Escola de Samba.¹⁴⁰ Assim, a experiência de *Na selva das cidades*, replicando ao avesso a obra do Minhocão, acabou levando o grupo a um processo de autodestruição criativa, que, no entanto, se iniciou apenas depois do exílio de Zé Celso na Europa e na África (1974-78), e terminou com a inauguração do novo teatro já no raiar dos anos 1990, depois de um penoso processo de obras e paralisações por falta de verbas, em que o Oficina se converteu de fato em um amontoado de escombros.

Em abril de 1970, o crítico de arte Frederico Moraes curou o evento *Do corpo à terra*, em Belo Horizonte, que reuniu ações artísticas em áreas externas ao Palácio das Artes: no caso, o Parque Municipal da cidade e seus arredores. Tratava-se de uma das primeiras manifestações organizadas de arte pública no país – imediatamente antecedida por algumas ações pioneiras promovidas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como o evento *Arte no Aterro*, em 1968 –, e que acontecia no contexto de forte

¹³⁹ Ver Caetano Veloso, “Diferentemente dos americanos do norte”, in Eucanaã Ferraz (org.), *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 51.

¹⁴⁰ “*Na selva das cidades* é uma das encenações mais lindas que eu já fiz, e é a origem deste espaço, o Teatro Oficina como está hoje. Foi muito importante porque me pôs em contato com a Lina Bo Bardi, e a Lina já começou no teatro com o ringue de box e a demolição. A peça tem 11 rounds. Em cada round ela destrói uma instituição, até destruir o próprio ringue. No final, os atores estão tirando o chão do teatro e chegando na terra.” Zé Celso Martinez Corrêa, “O decano do gozo – entrevista a Otávio Frias Filho e Nelson de Sá”, in Karina Lopes e Sérgio Cohn (org.), *Encontros Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, pp. 206-207.

Lina Bo Bardi, *Na selva das cidades* (1969); e *Teatro Oficina* (com Edson Elito, 1984)

Artur Barrio, *Situação T/T, 1* (1970)

resistência e denúncia à repressão política, daí a denominação de “geração tranca-ruas” dada a uma parte dos artistas ali presentes.

Em seu discurso curatorial, Morais associava a conquista do espaço externo a um signo de vitalidade artística, que possibilitaria engendrar trabalhos mais ativamente críticos, em oposição à estaticidade “expositiva” dos museus e galerias.¹⁴¹ Assim, nesse processo de desinstitucionalização e crítica à mercantilização da arte, ainda segundo Morais, os artistas encontrariam “a terra”, isto é, “o corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida”.¹⁴² Note-se, aqui, que a referência redentora – a exemplo do que aconteceu no cenário de Lina Bo Bardi e no acontecimento poético-urbano de Hélio no Caju – recai sobre o elemento natural e essencialista, a terra, e não exatamente sobre um signo urbano. Símbolo da vida, essa “terra-mãe” aparece como antípoda das espessas capas institucionais e urbanas que pareciam impedir, naquele momento, um encontro mais fraterno entre arte e vida no Brasil: uma via de acesso à desrepressão do corpo individual e social.

Foi em *Do corpo à terra*, no entanto, que dois jovens artistas realizaram trabalhos efêmeros que se tornaram marcantes na história da arte brasileira. Refiro-me às ações *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, em que Cildo Meireles ateou fogo a dez galinhas vivas, e *Situação T/T, I*, em que Artur Barrio enrolou pedaços de barro, carne, ossos e sangue em trouxas de pano, conhecidas como *Trouxas ensanguentadas*, e as despejou nas águas poluídas do Ribeirão Arrudas, fazendo-as aparecer anonimamente como objetos mórbidos boiando no cotidiano da cidade, e que não deixavam de evocar a desova de corpos dos desaparecidos políticos pela ditadura militar.

É evidente que trabalhos como esses cruzaram a fronteira da autonomia estética, e se chocaram de frente com as regras sociais, encarnadas nesse caso por policiais, políticos e funcionários do parque, que os condenaram publicamente ou simplesmente os retiraram de cena. A propósito disso, Frederico Morais citou com humor a declaração do chefe dos lixeiros do Palácio de Buckingham, em justificativa à greve de cinco semanas dos lixeiros de Londres naquele momento: “O lixo da rainha é igual ao de todo

¹⁴¹ Ver Frederico Morais, “Do corpo à terra”, in Marconi Drummond (org.), *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008, p. 31.

¹⁴² Frederico Morais, “Manifesto do corpo à terra” [1970], in Marconi Drummond (org.), 2008, op. cit., p. 51.

mundo: se não for recolhido logo, começará a cheirar muito mal.” Pois, completa Morais agora com as suas próprias palavras:

“Situar o objeto de arte fora do museu, questionando sua aura, é subverter a linguagem – e a ordem. Fazer arte à margem do sistema, invendável e irrecuperável, pode ser considerado uma provocação. A repressão não tardará. Ela terá por perto, sempre, a polícia. Ou o lixeiro.”¹⁴³

A crítica de Frederico Morais em 1970 à estaticidade do conceito de “exposição”, e à institucionalização mercantilista da arte quando encerrada em museus e galerias, segue quase *ipsis litteris* a argumentação de Hélio Oiticica em seu “programa ambiental”, de 1966. Ali, dois anos após a criação do *Parangolé*, o artista declara que o “museu é o mundo”, isto é, “a experiência cotidiana”, e propõe que os trabalhos de arte realmente vitais sejam colocados em terrenos baldios da cidade, como “uma obra perdida, solta displicentemente, para ser ‘achada’ pelos passantes, ficantes e descuidistas”.¹⁴⁴ A materialização dessa proposta é o seu *Bólido Lata-fogo*, que Hélio descreve da seguinte maneira:

“É a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma ‘apropriação geral’: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.”¹⁴⁵

Como fica evidente, portanto, é notável a grande resistência dos artistas brasileiros em aderir a uma dimensão mais edificante de espaço público naquele momento. O que se explica, a meu ver, tanto por questões conjunturais, relativas à associação, inevitável naquela situação, entre a instância pública e a oficialidade repressora encarnada pelo

¹⁴³ Frederico Morais, “Do corpo à terra”, in Marconi Drummond (org.), 2008, op. cit., p. 35.

¹⁴⁴ Hélio Oiticica, “Programa ambiental” [1966], in 1996, op. cit., p. 104.

¹⁴⁵ Idem.

regime militar, quanto pela marca estrutural de uma carga histórica: o passado colonial e escravocrata do país, não inteiramente rompido com a declaração da Independência e a criação da República, e por isso desdobrado modernamente na debilidade das suas instituições civis, tratadas via de regra segundo interesses pessoais. Essa prática “patrimonialista” marca fortemente a experiência de modernização brasileira, como mostram pensadores da nossa formação histórica e cultural, tais como Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.

Ao analisar o significado da obsessão de Oiticica pela metáfora do labirinto como mergulho em uma interioridade infinita, Nuno Ramos lembra de um conto de Jorge Luis Borges que descreve o deserto como o maior dos labirintos: o “labirinto da pura exterioridade”. Dessa imagem, retira um importante termo de comparação entre as artes brasileira e norte-americana dos anos 1960. Diz ele:

“É curioso que a arte norte-americana contemporânea a HO tenha elegido o deserto, o labirinto extremo da narrativa de Borges, como espaço operativo, traçando uma linha no seu solo seco, cavando um duplo negativo no *canyon* ou construindo uma espiral na superfície de um lago salgado.”¹⁴⁶

Além disso, a própria relação que os trabalhos lá e cá estabelecem com o corpo é muito indicativa de suas diferenças culturais, pois como mostra também Nuno Ramos, as instalações de Bruce Nauman podem muito bem ser vistas como “penetráveis” que têm por horizonte o corpo como centro de estímulos e respostas. Porém, ao contrário de Oiticica, “Nauman trata o eu como um autômato, um rato de Pavlov paralisado por estímulos contraditórios.”¹⁴⁷

Se fôssemos comparar os trabalhos americanos de Land Art com referências brasileiras em termos de escala e de poética intrínseca, teríamos que evocar necessariamente a experiência da construção de Brasília (1956-60), no interior despovoado do Planalto Central do país. Contudo, é muito significativo, a respeito disso, o fato de que se a fuga para o deserto, nos Estados Unidos, representou um movimento radical de desinstitucionalização e desmercantilização da arte, seguindo o mito

¹⁴⁶ Nuno Ramos, 2007, op. cit., p. 126. O referido conto de Jorge Luis Borges é “Los dos reyes y los dos laberintos”, *El aleph* (1949).

¹⁴⁷ Idem.

americano da “estrada aberta”¹⁴⁸, aqui, ao contrário, ela significou o exílio do próprio Estado, como que explicitando e consagrando a eterna ausência de lugar da dimensão pública no Brasil.¹⁴⁹

Não por acaso, a arte pública é um tema de intensa discussão nos Estados Unidos desde os anos 1960. Lá, esculturas como o *Picasso de Chicago* (1967), ou as peça de Alexander Calder em Grand Rapids e também em Chicago (*La grande vitesse*, 1969, e *Flamingo*, 1973), se tornaram referências de sucesso no sentido de serem imediatamente reconhecidas como valores públicos nos lugares em que se implantaram. Não importa aqui discutir a diferença entre o “nomadismo” autorreferente da escultura moderna e a unicidade crítica dos trabalhos do tipo *site-specific*, mas sim o quanto as peças de Picasso, Calder, Moore e Noguchi, assim como as de Richard Serra, implantadas em importantes *plazas* de centros urbanos americanos, estão distantes das *Latas-fogo* de Oiticica, colocadas anonimamente em terrenos baldios à noite, e consumidas por si próprias. Positivos ou negativos em sua inserção física, os trabalhos de arte americanos lidam com um sentido de valor público muito concreto, porque assumido de forma geral pela sociedade, o que se rebate inclusive na regulamentação de incentivos estatais, como os programas *Percent for Art*, *Art in Architecture* e *Art in Public Places*, existente em muitas cidades do país – assim como, também, nas intensas batalhas judiciais que envolveram alguns desses trabalhos, como o *Tilted arc* (1981-89), de Richard Serra, o mais famoso deles.

Tendo em mente essa diferença abissal entre o Brasil e os Estados Unidos, o escultor José Resende contesta a ideia de que uma peça colocada em espaço urbano possa ser diretamente considerada como obra de arte pública. Diz ele:

“Acho que o conceito de coisa pública não pode se definir através da simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública é preciso que culturalmente também assim ela se efetive.”

¹⁴⁸ “É evidente que o europeu na América nunca se sentiu fixado no continente. Ele tinha deixado o jardim fechado da paisagem europeia e o seu novo ambiente natural era maior, mais hostil e, acima de tudo, menos confinado do que tudo que conhecera até então. O americano foi, portanto, o primeiro europeu a experimentar o fluxo contínuo dos tempos modernos, e a sua literatura mais característica, de Cooper e Melville a Whitman e Twain, celebrava imagens de desabrigo, movimento e fluxo contínuo.” Vincent Scully Jr., 2002, op. cit., p. 31.

¹⁴⁹ Reproduzo aqui uma observação feita por Nuno Ramos no seminário de arte pública *As cidades e suas margens*, coordenado por mim e por Lígia Nobre, no Itaú Cultural, em setembro de 2009.

E completa:

“É difícil definir o que seria realmente um trabalho de arte pública no Brasil. A música, por exemplo, sim, tem aqui esse caráter de domínio público. Para que a arte ganhe essa condição mais concreta de existência no Brasil, as instituições terão que se estruturar melhor.”¹⁵⁰

Quer dizer, tanto lá quanto cá, o caráter público de um trabalho de arte depende menos de sua condição espacial – o fato de instalar-se em um espaço externo ou interno –, e mais de um valor social. Pois quem negaria o atributo de “público” a trabalhos como *The New York earth room* e *Broken kilometer* (1979), de Walter De Maria, instalados no interior de galerias?

No catálogo do evento *Fronteiras*, projeto de arte pública realizado pelo Itaú Cultural entre 1998 e 2001 em lugares diversos do sul do país, Sônia Salzstein faz um breve balanço do significado da “escala pública” na arte brasileira, à luz dos resultados obtidos ali. Sua avaliação, que subscrevo aqui, me permite estender até os dias de hoje, ainda que com certo grau de generalização, as questões identificadas no ponto fulcral da passagem dos anos 1960 para os 70. Assim, diz Salzstein, se há uma peculiaridade brasileira no campo da arte pública, é “o fato de que a abordagem do território em escala geográfica não carrega o lastro de racionalidade de uma cultura urbana e tecnológica, e tampouco a adesão à moral de um espaço público nela pressuposta”.¹⁵¹

Seria preciso lembrar, em apoio a essa constatação, que a própria formação histórica das cidades brasileiras, através da colonização portuguesa, não seguiu planos abstratos que impusessem uma ordem pública como desenho regulador do conjunto. Ao contrário da grelha cartesiana que organiza as cidades de colonização espanhola em torno de uma *plaza mayor*, no Brasil as cidades se organizaram mais a partir do protagonismo de certos edifícios, e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que de um princípio regulador geral. Igualmente, suas praças raramente foram elementos geradores do conjunto, e sim, ao contrário, espaços sobrantes na

¹⁵⁰ In Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, *José Resende*. Rio de Janeiro: Larceda Editores, 1999, pp. 11-12.

¹⁵¹ Sônia Salzstein, “Notas sobre a escala pública na escultura brasileira”, in Sônia Salzstein (org.), *Fronteiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, p. 13.

configuração irregular dos lotes – como os “largos”, por exemplo –, ou então evoluções posteriores dos adros, pátios e terreiros das igrejas.¹⁵² São, portanto, espaços que não nasceram públicos, e que uma vez tornados públicos, apenas precariamente conseguem se manter como tal. Ao lado disso, e não por acaso, podemos identificar um histórico alheamento das cidades brasileiras em relação à presença da arte, que se espelha também em uma tímida cultura pública do meio artístico em questão.

Assim, é interessante notar que mesmo na produção de artistas pertencentes a uma vanguarda construtiva brasileira, como o neoconcretismo, e que se propuseram a realizar o próprio espaço como obra de arte, essa questão se mantém. Pois, como observa novamente Sônia Salzstein:

“Não deixava de ser uma peculiaridade cultural o fato de que a arte construtiva brasileira, uma vez emancipada da moldura e da base, e confrontada à experiência imediata do espaço, aludisse de modo esquivo ou no mínimo reticente à questão da cidade; esta, em todo caso, quase sempre era percebida como espaço ‘externo’.”¹⁵³

Pois, prossegue a autora:

“Mesmo no trabalho de Hélio Oiticica, que parecia aspirar a uma sociabilidade urbana, a cidade assomava, pode-se dizer, em sua forma negativa (como o ‘lugar’ que resistia à subjetividade), lugar, enfim, antagonista à experiência de individuação e subjetivação pressuposta na esfera da arte. É significativo, a esse respeito, o interesse do artista pelo ambiente da favela, esse espaço de descompressão brotando à contrapelo da cidade e vivificado por rituais comunitários de vida.”¹⁵⁴

Esquina para dentro

Sem procurar resolver esse impasse, a obra de Cildo Meireles propõe, no entanto, uma rota de escape para ele. Com apenas 22 anos de idade, Cildo também participou da exposição coletiva *Information*, no MOMA. Ali, apresentou um dos trabalhos mais

¹⁵² Ver Manuel C. Teixeira e Margarida Valla, *O urbanismo português: séculos XIII-XVIII, Portugal-Brasil*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, p. 218.

¹⁵³ Sônia Salzstein, 2005, op. cit., p. 23.

¹⁵⁴ Idem.

importantes de sua carreira: *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), constituído pelo *Projeto Coca-cola* e pelo *Projeto cédula*. Trabalho no qual o artista substitui inteligentemente a noção de público pela de circuito, parasitando amplos sistemas de circulação de mercadorias e de valor (o produto de mercado capitalista e o próprio dinheiro, emitido pelo Estado), e inserindo-lhes uma contra-informação subversiva.

Em *Inserções*, Cildo Meireles faz um *readymade* às avessas: ao invés de se apropriar do objeto industrial e colocá-lo no lugar da obra de arte, tal como Duchamp, faz a ação artística atuar no universo industrial pelo seu sistema de circulação, como uma espécie de *grafitti* móvel. Assim, insere mensagens críticas em vasilhames vazios de Coca-cola e notas de dinheiro, através de decalque e carimbo, devolvendo esses objetos à circulação normal, como uma garrafa de naufrago urbana e mais sistemática. Trata-se, evidentemente, de um trabalho muito contundente, ainda que sutil. Cildo, aliás, opera constantemente essa inversão paradoxal de escalas, fazendo objetos pequenos e discretos ressoarem em uma espacialidade enormemente alargada – como no caso de *Cruzeiro do Sul* (1969) e do próprio *Inserções*, por exemplo –, e, por outro lado, realizando trabalhos ambientais maiores que, no entanto, devem ser fruídos de maneira solitária, como *Através* (1983-89) e *Fontes* (1992), entre outros.

Em *Inserções*, Cildo escapa magistralmente da armadilha da questão pública no Brasil, deslocando-a para a ideia de circuito, de meio circulante, no qual a produção de valor se torna, ela mesma, um valor paradoxal. Assim, ao invés de almejar a constituição de uma esfera pública através da arte – com trabalhos de grande escala implantados em espaços amplos e vazios –, Cildo percebe o quanto a antiga noção de público, “ampla e generosa”, vinha sendo substituída, “por deformação”, pela “noção de consumidor”.¹⁵⁵ Tal questão se desdobra posteriormente em novos trabalhos com dinheiro (*Zero cruzeiro*, 1974, e *Zero dólar*, 1978), nos quais o artista fabrica notas inúteis e também as coloca anonimamente em circulação. Afinal, o que é um valor? O que é esse valor sem lastro, e cada vez mais abstrato e arbitrário, que flutua soberano por sobre a ausência de valores e espaços públicos que pudessem delimitá-lo de alguma forma? Essas são questões penetrantes e cada vez mais atuais, colocadas por Cildo Meireles nesses trabalhos, nos quais a marca do artista restitui o valor obliterado no “zero” da nota, confrontando o valor

¹⁵⁵ Cildo Meireles, “Inserções em circuitos ideológicos 1970-75”, in Paulo Herkenhoff et alii (org.), *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 110.

Cildo Meireles, *Espaços virtuais: cantos* (1967-68)

Cildo Meireles, *Através* (1983-89)

do valor (o papel moeda), supostamente amparado em reservas de riqueza do Estado, com o valor da produção simbólica de valores (o sistema da arte).

Quando encontram a esfera pública, os trabalhos de Cildo Meireles em geral se desviam para um lugar estranho, algo solipsista, em que a produção de afirmações é constantemente anulada por algum veneno interno. É o que também ocorre em *Elemento desaparecendo/ elemento desaparecido* (2002, feito para a XI Documenta de Kassel), em que todo um sistema de produção e venda de produto é mobilizado – o desenho e fabricação de picolés, embalagens, carrinhos de sorveteiro, a contratação dos próprios vendedores ambulantes – para, ao final, oferecer às pessoas apenas picolés de água, sem sabor algum.

Esse “lugar estranho”, algo desviante, a que me referi, já está presente nos primeiros trabalhos de Cildo, feitos ainda como desenhos sobre papel milimetrado. Me refiro a *Espaços virtuais: cantos* (1967-68), em que figura o espaço de uma sala na qual o canto, o encontro entre duas paredes, é suprimido por uma fenda que avança para uma interioridade impossível. Inspirado em um verso de *Morte e vida severina* que se refere a uma “sala negativa”, *Espaços virtuais* se realizou também como uma escultura ambiental, com piso de taco, rodapé, uma vassoura encostada na parede, e duas paredes que não se tocam, parecendo serem tragadas pela fresta que se abre entre elas, e nos sugere uma saída inesperada: a passagem para uma espécie de labirinto interior.

Curiosamente, Cildo relaciona essa pequena cena doméstica ao espaço urbano, pois o canto de uma casa pode ser pensado como o lado de dentro de uma esquina. E a esquina, por sua vez, como o lugar da ação por excelência em uma cidade, a encruzilhada, um ponto de convergência. Incide exatamente nesse ponto a poética de um outro trabalho de Cildo Meireles, também muito arquitetônico: *Casa sem casa* (2003), feito para a Bienal de Istambul, e apenas parcialmente realizado. *Casa sem casa* é um trabalho urbano que consiste na apropriação dos quatro terrenos térreos que definem uma esquina, adaptando-os para as funções de cômodos domésticos: um equipado como banheiro, outro como cozinha, outro como sala de estar, e outro ainda como dormitório. Isto é, uma casa explodida, com seus cômodos todos equipados e abertos para o uso coletivo. Uma casa urbana, portanto, na qual a passagem de um ambiente ao outro suporia a travessia de pelo menos uma rua e duas calçadas. Trata-se, como se vê, de um trabalho que toma a situação do cruzamento urbano para tensionar a relação – sempre problemática, e recorrente nos exemplos citados nesse capítulo – entre

interioridade e exterioridade, compartimentação e transparência, privacidade e publicidade.

Desdobrando a questão simbólica do labirinto, que como vimos é determinante na obra de Hélio Oiticica, Cildo Meireles parece levá-la para uma situação de impasse na instalação *Através*. Pois se no caso de Hélio o labirinto era um percurso de subjetivação, uma duplicação do mundo como refúgio dentro dele – a criação de “liberdade no espaço dentro-determinado”, a possibilidade do *Crelazer* –, o labirinto de *Através* figura a ideia de interdição: o espaço urbano como uma sequência vertiginosa de proibições. Ali, caminhando sobre um piso de placas de vidro que estouram à medida que as pisamos, vamos trilhando um percurso solitário, em espiral, que é delimitado por uma imensa variedade de cercas e obstáculos: vidros blindados, arames farpados, treliças de madeira, grades de prisão, voal, redes de pesca, correntes, cordões, aquários etc.

Na experiência desse inquietante espaço imersivo, a violência da ideia de proibição e de vigiamento é contraposta à fragilidade dos vidros que se estilhaçam, que dão o peso literal da ação de cada um. E a ideia de imposição autoritária e individualista, suposta nessa alucinação de segurança – que nos reporta à privatização e ao encarceramento dos espaços públicos –, é também contrabalançada pela beleza ao mesmo tempo sensual e quase sacra do trabalho. Portanto, se atravessamos um labirinto de interdições para chegar a lugar nenhum, entrevemos de novo algo daquela esquina que se dobra para dentro, ou do canto que escapa para fora. Afinal, a arte pública, afinal, não se define por sua implantação exterior ou por sua escala. Ela é, antes, um valor, que depende de uma atribuição social complexa e sempre em movimento, quando tensionada por artistas, e por arquitetos que são artistas.

Assim, em vista das questões levantadas aqui, me parece que a arte pública brasileira alcançou resultados mais contundentes subvertendo o espaço de frequência pública de museus e galerias através de uma invasão transgressora da esfera privada, ou substituindo a noção de público pela de circuito, do que realizando trabalhos significativos em espaço urbano, que lograssem desse modo ressignificar a dimensão da esfera pública em si mesma – algo permanentemente problemático no Brasil. Essa problemática chega viva até os dias de hoje, tal como podemos ver no filme *Iluminai os terreiros* (2007), de Nuno Ramos¹⁵⁶, em que uma estrutura itinerante postes e luzes é

¹⁵⁶ Em parceria com Eduardo Klimaschuska e Gustavo Rosa de Moura, com distribuição da Mirafilmes.

Nuno Ramos, *Iluminai os terreiros* (2006)

Vilanova Artigas, *FAUUSP* (1961)

montada em diversos lugares do interior do Brasil, e a equipe passa as noites velando esses lugares vazios e iluminados que ela mesma monta.

Nesse sentido, talvez se passe com as artes plásticas algo semelhante ao que se vê na música popular brasileira, onde a bossa nova criou uma dicção intimista e algo amadorística – embora nunca tímida, nem muito menos regressiva –, que parecia levar a público um canto sussurrado entre amigos numa pequena sala de estar.¹⁵⁷

Voltando ao exemplo das casas e escolas brutalistas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, é preciso notar que, apesar do discurso urbano que carregam, elas demonstram uma posição claramente defensiva em relação à cidade. Quer dizer, também não estão, à exemplo das artes plásticas, atuando na arena conflituosa do espaço urbano de modo a transformá-lo, ou a se deixar transformar por ele. Ao contrário, parecem ser fruto de uma desistência da atitude de insistir na transformação daquele tecido caótico e decaído, compensada, no entanto, por uma aposta utópica na criação de protegidos laboratórios de uma sociabilidade nova, mais franca e generosa, no interior dos edifícios. Daí que as suas aberturas se voltem para cima através de clarabóias – “janelas para o espaço”, na expressão de Mendes da Rocha¹⁵⁸ –, e não para os lados, isto é, para a cidade. Igualmente, a rigorosa rigidez e simplicidade externa desses edifícios, formalizada em geral como caixas cegas de concreto aparente, é o que permite, dialeticamente, a criação de uma extrema indeterminação espacial interna, dada por ambientes que se interpenetram, permitindo usos que não foram previamente prescritos. Assim, se trocarmos as espessas cortinas de concreto de Artigas pelas diáfanas cortinas de tule de Oiticica, poderemos entrever uma dimensão na qual o prédio da FAUUSP aparecerá, inesperadamente, como um enorme penetrável.

O museu e o mundo

Essas reflexões feitas sobre a arte e a arquitetura no Brasil, tendo como foco a passagem dos anos 1960 para os 70, me permitem agora ensaiar uma transposição para questões mais gerais que afetaram o mundo nessa mesma passagem, e que se desenvolverão nos próximos capítulos. No “programa ambiental” de 1966, como vimos, Hélio Oiticica conceitua a sua arte – antiarte – como aquela que, ao invés de se voltar para a

¹⁵⁷ Ver Lorenzo Mammì, “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”, *Novos Estudos* n° 34. São Paulo: Cebrap, 1992.

¹⁵⁸ Paulo Mendes da Rocha, “Edifícios escolares: comentários”, *Acrópole* n° 377, setembro de 1970.

representação e a contemplação, só pode existir com a participação dinâmica do “espectador”, considerado então um “participador”. Assim, apropriando-se de elementos da realidade, Hélio não apenas recolhe objetos da vida comum para declará-los obras de arte – como já haviam feito os dadaístas e os surrealistas –, mas também estende o sentido de apropriação a tudo aquilo que não fosse transportável, como “terrenos baldios, campos, o mundo ambiente”, numa operação que dependeria essencialmente da participação do público. O que viria a significar, então, “um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’”, afirma ele, completando o raciocínio com uma frase que ficou famosa: “*Museu é o mundo; é a experiência cotidiana*”.¹⁵⁹

Hoje, quatro décadas e meia depois, é certo dizer que essa dissolução da fronteira entre arte e vida continuou em curso, aprofundando-se cada vez mais. Quer dizer, a arte de fato não está restrita a espaços específicos como os museus, situando-se potencialmente em qualquer lugar. Por outro lado, se a afirmação de que o *museu é o mundo* permanece válida e atual, me parece que foi o seu reverso complementar que se tornou mais importante: agora, o mundo é também um museu. Isto é, em um mundo progressivamente globalizado e dominado pela economia de serviços, na qual o turismo e a “animação cultural”¹⁶⁰ desempenham papel fundamental, o que se vê é, em grande medida, a museificação das cidades. É a isso que se refere Rem Koolhaas quando define a cidade contemporânea como “genérica”: a generalização do espaço da vida como lugar e objeto de consumo, no qual a identidade histórica – mitificada e “triturada” por avalanches de turistas – transformou-se em “poeira insignificante”.¹⁶¹ A meu ver, a afasia niveladora da “cidade genérica”, ou do chamado “não-lugar”, representam a antinomia do terreno baldio de Oiticica, aquele *terrain vague* ainda dotado de uma potência latente de transformação.

Tal processo segue, portanto, um vetor evidentemente contrário àquele descrito e imaginado por Oiticica como uma política de apropriação artística dos espaços públicos da cidade. Assim, pode-se dizer que o movimento de dessacralização da arte posto em marcha desde a invenção da fotografia e do cinema, e simbolizado por aquilo que Walter

¹⁵⁹ Hélio Oiticica, “Programa ambiental” [1966], in 1996, op. cit., p. 103, grifo meu.

¹⁶⁰ Ver Otília Arantes, “Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas”, in Otília Arantes et alii (org.), *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

¹⁶¹ Rem Koolhaas, “Cidade genérica”, *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 32.

Benjamin chamou em 1936 de “destruição da aura”, chegou, nos anos 60, a um ponto de radicalidade máxima, em que o “golpe fatal ao conceito de museu” parecia desdobrar-se em uma “experiência cotidiana” inteiramente regida por princípios estéticos. No entanto, a equalização transgressiva entre “museu” e “mundo” – ou entre representação e ação –, própria a tal operação dessacralizadora, parece ter terminado, pelo menos por enquanto, com um “golpe fatal” ainda maior ao conceito de mundo.

No campo da arte e da cultura em geral, os anos 1960 e 70 parecem estar hoje na ordem do dia. Essa é uma constatação que pode ser observada em muitos exemplos, tais como o sucesso meteórico da *estética relacional* de Nicolas Bourriaud¹⁶², a revalorização de figuras como Constant Nieuwenhuys e do grupo situacionista como um todo, a enorme influência recente de artistas como Robert Smithson e Gordon Matta-Clark, e a explícita agenda de vinculação teórica entre a produção artística contemporânea e a obra – em geral não construída – de arquitetos “utópicos” como Cedric Price e Yona Friedman, iniciada talvez na X Documenta de Kassel curada por Catherine David em 1997, e desdobrada e ampliada pela ação do curador-performer Hans Ulrich Obrist, considerado por muitos a pessoa mais influente no mundo da arte nos dias atuais.¹⁶³ Promovendo a conexão entre arte e arquitetura a partir de uma matriz conceitual que remonta aos experimentalismos dos anos 1960, Obrist é, a meu ver, a tradução para os anos 2000 daquilo que foi Argan entre os anos 60 e 80. Mas aqui, a grande teoria humanista foi substituída pela curadoria errante e por maratonas de entrevistas, não cabendo mais na cabeça e no discurso de um autor.

Também em relação ao contexto brasileiro, evidências desse processo podem ser encontradas no reconhecimento e consagração internacional de movimentos como o tropicalismo, e de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Paulo Mendes da Rocha, ocorridos a partir dos anos 1990. Com efeito, me parece haver na idealização atual dos anos 1960 a consciência de uma irreparável distância histórica, que situa a produção cultural daquela década, aos olhos de hoje, como expressão de um estado de inocência

¹⁶² Ver Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

¹⁶³ Diretor da Serpentine Gallery, Obrist é conhecido também por suas maratonas de entrevistas com diversas personalidades do mundo das artes. Seu trabalho como curador começa com a organização de intervenções artísticas na cozinha do seu apartamento, quando tinha 23 anos de idade. Nasce daí os projetos de intervenção artística em casas, que mantém até hoje. Em 1997, curou ao lado de Hou Hanru a exposição *Cities on the move*, na Tailândia, muito afinada com o discurso de Catherine David e Jean-François Chevrier na X Documenta de Kassel, integrando arte e arquitetura.

perdido, embora ainda próximo. Situação paradoxal, já que os anos 60 representaram, na história recente, nada menos do que o momento em que a humanidade viveu de modo mais intenso a experiência de perda da inocência, ocorrida cataclismicamente na conjunção entre vários campos da vida social, como o estético, o político, o comportamental e o existencial. Nesse sentido, parece ter sido um momento ímpar de encruzilhada histórica, no qual a possibilidade de que as coisas fossem diferentes do que vieram a ser hoje – cultural e socialmente falando – estava formulada como alternativa plausível, imune a qualquer ameaça de fatalismo pragmático.

Assim, partindo em geral de um inevitável sentimento de derrota, os artistas ou pensadores que buscam agora conexões com o contexto daquela década tentam reascender os vínculos entre arte e política renovando a ênfase em princípios tais como os de liberdade e experiência. E se certamente há sinais de vitalidade e progressismo nessa retomada, é preciso notar também que tanto a cínica estetização da transgressão, quanto a honesta emulação extemporânea da mesma, são sempre perigos à vista.

No livro *O novo espírito do capitalismo*, lançado em 1999, Luc Boltanski e Ève Chiapello propõem uma leitura da situação econômica e cultural dos anos 1980 e 90 – e que permanece válida até hoje – como sendo a de um espelho negativo dos anos 60. O centro do seu argumento é a ideia de que a reestruturação do regime de trabalho no *capitalismo tardio*, caracterizada pela substituição da estabilidade salarial pela flexibilidade, representou uma resposta histórica à “crítica estética” dos anos 60, que acusava no capitalismo justamente a “miséria da vida cotidiana” e o embotamento das capacidades singulares e criativas de cada pessoa. Assim, no deslocamento do *front* de contestação principal dos sindicatos para as questões comportamentais e ecológicas, dizem Boltanski e Chiapello, as “garantias foram trocadas pela autonomia”, abrindo o caminho para um mundo no qual os interesses foram atomizados. Um novo capitalismo que, contrariamente ao anterior, que “se preocupava bem mais com garantias do que com liberdade”, passou então a louvar “as virtudes da mobilidade e da adaptabilidade”¹⁶⁴, atualizando a crítica da alienação no trabalho em favor da exigência de autonomia e autogestão. Quer dizer, a crítica estética foi entronizada na forma de uma nova organização de trabalho no *capitalismo tardio*, produzindo um contexto que esteriliza os seus pressupostos iniciais enquanto crítica. Mas que contexto é esse?

¹⁶⁴ Luc Boltanski e Ève Chiapello, *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 235.

Essa forma mais recente de capitalismo, chamado de “tardio”, “neoliberal”, “pós-fordista”, ou “pós-industrial”, entre outras denominações, foi engendrada, segundo muitos autores, justamente entre o final dos anos 1960 e o início dos 70 – mais especificamente ao redor de 1973, com o primeiro choque do petróleo e a percepção de uma inesperada estagnação econômica. Assim, após a prolongada crise econômica e social dos anos 70, o sistema se reestruturou e voltou a crescer nos anos 80 a partir, basicamente, da desregulamentação econômica, e da ascensão dos mercados financeiros e das empresas multinacionais, associadas ao drástico processo de flexibilização do regime de trabalho, que acompanha um aumento estrutural do desemprego e a precarização da mão-de-obra. Tais mudanças puseram em xeque os princípios básicos do Estado de bem-estar social, vale dizer, os compromissos assumidos durante o pós-guerra para a estabilização das classes médias e baixas contra os excessos do liberalismo.

Comparando os dois momentos históricos, é possível dizer que enquanto o capitalismo industrial, surgido no rescaldo da crise dos anos 1930, denunciava o egoísmo dos interesses privados, e demonstrava um “entusiasmo modernista a favor das organizações integradas e planificadas, preocupadas com a justiça social”¹⁶⁵, o capitalismo pós-industrial denuncia a mecanização do mundo inerente àquela forma produtiva, em favor da liberação das forças criativas individuais. Está aí o gancho feito por Chiapello e Boltanski entre a crítica libertária dos anos 60, de origem estético-comportamental, e a nova face empresarial nas décadas subsequentes. Pois em um “mundo conexcionista” organizado em rede, dizem os autores, a maior “poupança” que se pode ter é o uso lucrativo do tempo, gasto sempre em novas relações e conexões pessoais visando a produtividade. Nesse mundo, a velha distinção entre as vidas profissional e privada, que segundo Max Weber marcou tão profundamente o “espírito do capitalismo”, tende a desaparecer progressivamente. Assim, o executivo assalariado de tempo integral é substituído pelo colaborador intermitente, “cuja atividade pode ser remunerada de diferentes maneiras: salários, honorários, direitos autorais, *royalties* sobre patentes etc.”¹⁶⁶ Resumindo, o que está em causa nessa passagem é uma profunda mudança na moral do trabalho, que abandona o valor da estabilidade, agora associado à estagnação, trocando-o pela mobilidade, vinculada ao dinamismo e à criatividade.

¹⁶⁵ Idem, p. 236.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 193.

Evidentemente, esse diagnóstico traçado por Chiapello e Boltanski pode ser criticado pelo vínculo algo esquemático e paranóico que estabelece entre reivindicações críticas de um período e as transformações produtivas de outro, a sugerir que ideais estéticos e comportamentais tenham sido, em alguma medida, responsáveis pela reestruturação conservadora do capitalismo, tendo em vista a enorme e perversa maleabilidade do sistema. Tal ponto de vista pode também ser acusado de localista, já que foi montado sobretudo sobre a avaliação da realidade francesa, onde a esquerda que tomou o poder nos anos 1980 implantou o regime de flexibilização aplacando as reivindicações sociais, simultaneamente pondo em prática e traindo os ideais do movimento de Maio de 68, ocorrido nas ruas de Paris.

Contudo, ainda que possivelmente paranóica e localista, essa análise revela o real desencontro entre a interpretação marxista da história e os ideais transgressivos e subjetivistas da contracultura, que aparece também na visão de autores como Eric Hobsbawm, para quem foi essa revolução cultural “que começou a erodir as herdadas vantagens históricas do capitalismo e a demonstrar as dificuldades de operar sem elas.”¹⁶⁷ Hobsbawm, aliás, chega a relacionar o profundo impacto cultural do subjetivismo dos anos 1960 à ideologia oficial dos 80, expressa tanto no lema thatcheriano de que “não há sociedade, só indivíduos”, quanto na pirataria corporativa da especulação financeira, que aboliu a antiga ética concorrencial, “quebrando todos os laços entre a busca do lucro e a economia como um sistema de produção”.¹⁶⁸

A chamada “crise da sociedade do trabalho” está fundada no esgotamento do paradigma da produção no mundo pós-industrial, sob o pano de fundo de uma ampliação crescente do setor de serviços. Nesse contexto, o reconhecimento social parece ter se deslocado da esfera do trabalho para a do “tempo livre”, ecoando o impacto das reivindicações libertárias dos anos 60. Ocorre que esse “tempo livre” produtivo, sustentáculo da nova flexibilidade econômica, é o símile contemporâneo daquilo que foi a experiência do lazer, ou das práticas lúdicas, nos anos 60, e que se contrapunham a todas as formas de funcionalidade e eficiência encarnadas pela racionalidade instrumental do capitalismo. Voltando a Oiticica, nessa transposição de tempos, é como se o “mundo-lazer” figurado em suas instalações ambientais retornasse hoje como um

¹⁶⁷ Eric Hobsbawm, 2005, op. cit., p. 336.

¹⁶⁸ Idem, p. 335.

parque de diversões, o que, aliás, acontece em certa medida na *Cosmococa* (1973) montada em Inhotim a partir de esboços e textos deixados pelo artista.

Falou-se aqui em reverso complementar, em espelho negativo, e em consciência de uma irreparável distância histórica. Meu interesse, em relação a isso, é esboçar um quadro da situação contemporânea no qual os anos 1960 permanecem como uma referência crucial não superada, seja pela reatualização de seus pontos de tensão crítica, em alguns casos, seja pela sua reversão especular, em outros. Nesse sentido, a percepção de uma fricção entre marxismo e contracultura é fundamental para armar um ponto de vista crítico que, pretendendo escapar dialeticamente de uma visão unívoca da história, entende que a arte é capaz de não se submeter inteiramente aos imperativos econômicos, atuando também sobre eles. Retomando o fio inicial, vê-se que o museu explode, e se expande para o mundo. Mas o mundo ao mesmo tempo se retrai, e se protege daquela ameaça de transformação permanente regredindo ao estado de museu, no qual parece estar imune a qualquer atrito artístico. Como a *Merzbau* de Kurt Schwitters em escala urbana, diz Rem Koolhaas em forma de bravata, “a cidade genérica é uma *Merzstadt*.”¹⁶⁹

¹⁶⁹ Rem Koolhaas, “A cidade genérica”, in 2010, op. cit., p. 59.

Arte contra a arquitetura. Arquitetura como arte

A necessidade da transformação das artes visuais em urbanismo, em visualização do espaço urbano, foi proposta, foi até teorizada, partindo sempre do pressuposto tão civil quanto impopular de que também o trabalho do artista é um serviço social e a posição apartada ou privilegiada do gênio já é decididamente estéril e inatual. A integração das artes visuais na empresa urbanística, ou seja, na empresa da construção da cidade, ou da civilização (mais uma vez lembre que as duas palavras têm a mesma raiz), chama-se ‘desenho industrial’. Houve alguns grandes artistas (citarei apenas Kandinsky, Klee, Mondrian, Albers, Moholy-Nagy) que a aceitaram em princípio e tentaram torná-la atuante concretizando suas poéticas em uma dialética – a da Bauhaus – entre 1920 e 1930. (...) Mas essa proposta não foi aceita. Os artistas preferiam continuar intelectuais de oposição, a única oposição, aliás, autorizada e encorajada pelo capitalismo burguês. Rejeitaram a ideia da reforma para bancar os profetas ou os arautos da revolução.

Giulio Carlo Argan, *Urbanismo, espaço e ambiente* [1969]

Durante anos, meu amor pelas ruínas me levou ao ódio pela arquitetura. Eu queria ser um anarquitecto de desengenharias. Ainda hoje, quando vejo um belo caixote de vidro e cimento na Avenida Paulista, ainda me consola pensar: – Calma, calma, rapaz. Imagine que bela ruína isto vai dar um dia. Mas eu não sou desses que acreditam em ideias individuais. Tenho certeza que essa minha obsessão deve estar presente em muita gente, neste país onde os projetos já nascem mortos, que é um projeto irrealizado senão uma ruína novinha em folha?

Paulo Leminski, *A nova ruína* [1986]

O desvio do *homo ludens*

Logo na primeira estrofe do *Jogo da amarelinha*, Julio Cortázar dá as pistas fundamentais sobre o intrincado mapa psicológico das suas personagens, que se rebate em uma mapeamento físico também muito particular do lugar onde estão. Horacio Oliveira e a Maga, um casal de namorados jovens sul-americanos que vivem como estudantes desocupados em Paris, procuram-se ao acaso pela cidade, sem nunca marcar encontros. Morando cada um em seu pequeno apartamento, transformam a rotina da vida na cidade em um secreto jogo de busca, no qual os indícios da passagem do outro por alguma rua ou café, ou o simples efeito da sorte, possam levá-los a encontrar-se mais uma vez, prolongando o sentido libertário da aventura amorosa, que é também existencial. Diz a narrativa de Cortázar, na voz de Horacio:

“E era, então, muito natural atravessar a rua, subir as escadas da ponte, dar mais alguns passos e aproximar-me da Maga, que sorria sempre sem surpresa, convencida, assim como eu, de que um encontro casual era o menos casual em nossas vidas, e de que as pessoas que marcam encontros exatos são as mesmas que precisam de papel pautado para escrever, ou aquelas que começam a apertar o tubo de pasta de dente desde baixo.”¹⁷⁰

Vê-se, nessa passagem inicial, a clara identificação das personagens ao princípio do imprevisto, por oposição às ideias de plano ou projeto. Isto é, um elogio dos meios como fins em si mesmos, e não como veículos para se atingir fins premeditados e abstratos. Daí as extraordinárias imagens cotidianas da grade horizontal de pauta como índice de um aprisionamento do pensamento, e do costume de se apertar o tubo de pasta de dente metodicamente por baixo como metáfora de uma disciplina artificial e empobrecida, às quais a prática lúdica das personagens oferece um contraponto evidente, abandonando-se preguiçosa e criativamente aos azares da vida.

As personagens de Cortázar, como se vê, estão no pólo oposto daquela vinculação feita por Argan entre *projeto e destino*, segundo a qual a ação artística, entendida como projeto, se contrapõe “ao acaso, à desordem, aos golpes cegos dos acontecimentos, ao

¹⁷⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007, p. 07.

destino”.¹⁷¹ Na concepção de vida na cidade do casal Horacio e Maga, claramente guiada pelos princípios da deriva e da psicogeografia, o abandono ao imprevisível não significa uma resignação, tal como suposto na afirmação de Argan, mas, ao contrário, risco, coragem, liberdade, autenticidade. Abandonar-se ao imprevisível, na ótica de Cortázar, é aceitar a brincadeira como princípio estruturante de uma outra ordem. Uma ordem lúdica, que procura uma rota de escape em relação ao *status quo* social, à rotina desumanizadora e conformista da sociedade burguesa, à razão asfixiante da cultura ocidental iluminista, e à racionalidade instrumental do capitalismo.

Lançado em 1963, o *Jogo da amarelinha* dialoga de perto – ainda que não nomeadamente – com as experiências urbanas situacionistas formuladas justamente em Paris, e que eclodiriam cinco anos mais tarde durante as agitações do Maio de 68. Pode-se dizer, inclusive, que é a deriva o princípio que estrutura o romance, aparecendo tanto no plano temático, com as errâncias urbanas e existenciais das personagens, quanto no plano formal, com a desmontagem da narrativa tradicional em uma estrutura aberta de capítulos, na qual o leitor se torna participante, optando pela sequência que deseja seguir a partir de algumas indicações do autor. Livro-labirinto por excelência, o *Jogo da amarelinha* é, segundo Davi Arrigucci, uma das obras fundantes na desmontagem do romance tradicional, criando um texto caleidoscópico que espelha uma compreensão da realidade como algo multifacetado.¹⁷² Tal como no jogo infantil que dá título ao livro, sua narrativa depende de novas decisões a cada momento, e portanto de avanços e recuos permanentes, assumindo a imprevisibilidade do jogo como princípio de montagem de uma obra aberta.

Como nos conta Johan Huizinga em *Homo ludens*, a origem etimológica da palavra diversão está ligada tanto ao prazer quanto à ideia de desvio. *Divertere*, que significa divertir em latim, é desviar-se da normalidade, da rotina diária, em direção a algo diverso, isto é, desviante, diferente. E *includere*, que significa iludir, nomeia o ato de se colocar alguma coisa em jogo, e portanto transcender as necessidades imediatas da

¹⁷¹ Giulio Carlo Argan, 2001, op. cit., p. 53. Argan defende a integração da arte, entendida como projeto, na ordem econômica e social. Não uma integração passiva, é claro, mas uma transformação dessa ordem através da racionalidade coletivista, inerente ao projeto artístico das vanguardas. Trata-se, portanto, de um projeto reformista, em que a arte ascende à condição de instância ordenadora da vida social, abandonando qualquer papel negativo ou marginal.

¹⁷² Ver Davi Arrigucci Jr., *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

vida.¹⁷³ Assim, a ilusão está posta no campo desse ludismo transversal à realidade, e que nos permite um olhar de fora, como um contraponto a ela. Huizinga, como se sabe, enxerga na disposição lúdica, quer dizer, no jogo como fenômeno cultural – condição da arte –, um aspecto fundamental da humanidade, que não está abarcado nem pela inteligência do *homo sapiens*, nem pela capacidade de fabricação de instrumentos do *homo faber*. O *homo ludens*, portanto, não é nem o cientista nem o artesão, mas o artista.

Voltando a Cortázar, o seu meta-romance certamente participa do ambiente cultural e psicológico que engendrou o situacionismo e a crítica à *sociedade do espetáculo*, colocando também em pauta questões fundamentais àquela corrente crítica, tais como a compreensão da sociedade através de uma subjetivação radical, a instauração de uma prática lúdica que opera uma desautomatização da percepção rotineira do mundo, e a incorporação de uma poética destrutiva e antiprojetual, que toma a entropia como espinha dorsal desse jogo. Uma *diversão*, portanto, que se desvia da ordem repetitiva do cotidiano buscando, através do estranhamento, abrir uma passagem insuspeitada para outra dimensão da realidade. Assim, como observa Davi Arrigucci a propósito da obra de Cortázar, qualquer casualidade fortuita pode disparar o funcionamento dessa dança lúdica, tal como jogos de palavras, relações arbitrárias ou uma foto tirada ao acaso. Sua condição de base é, em última análise, uma falta de adesão às ideias de ordem e disciplina como normas de funcionamento da sociedade, exatamente aquilo que Cortázar nomeou, em outro texto, como “*del sentimiento de no estar del todo*”.

O *homo ludens* expresso pela literatura de Cortázar, pelo *Crelazer* de Hélio Oiticica, ou pelas propostas urbanas situacionistas, se contrapõe menos ao universo do trabalho propriamente dito do que às noções mais amplas de ordem e produtividade, e à ideologia pacificadora dos conflitos que lhes é subjacente. Sua crítica, direta ou metafórica, incide exatamente no ataque aos conceitos de eficiência e funcionalidade, minando a aparência ordenada (e ordenadora) com que a sociedade se apresenta a nós em sua superfície visível. E, ao furar tal aparência superficial, que é necessariamente ideológica, a ação artística procura, muitas vezes, trazer à tona o componente irracional que pulsa por debaixo dessa superfície.

¹⁷³ Ver Johan Huizinga, *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Trisha Brown, *Planes* (1968); e *Walking on the wall* (1971)

Daí a conexão crucial, em ambos os casos, com o surrealismo de Georges Bataille, que, filosoficamente, está de fato na antípoda da posição construtivista defendida por Argan. Segundo Bataille, a arquitetura encarna simbolicamente a ordem social, o *establishment*, oferecendo uma imagem pretensamente coerente e organizada da sociedade através de edifícios e conjuntos urbanos. “É sob a forma de catedrais e de palácios que a Igreja e o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões”¹⁷⁴, escreve Bataille no primeiro artigo do seu dicionário publicado em *Documents* (1929). É por isso que, em tempos revolucionários, a animosidade do povo se dirige justamente contra os monumentos. Analisando os textos de Bataille sobre a arquitetura, Denis Hollier observa que a sociedade, de acordo com Freud, repousa sobre um crime cometido em comum, “mas recobre o lugar do crime com monumentos pudicos que nos fazem esquecer-lo”. E conclui: “A arquitetura não exprime o ser da sociedade, ela o camufla”.¹⁷⁵

Os escritos sarcásticos de Bataille datam de 1929, o livro de Huizinga de 1938, mas a grande reverberação cultural do *homo ludens* acontece de fato nos anos 1960, com a emergência da contracultura no bojo da chamada era de ouro do capitalismo, mais de uma década depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Naquele momento, a intensa difusão dos bens de consumo para a classe média, tais como enceradeiras, liquidificadores, aparelhos de televisão e automóveis, entre outros, transformou radicalmente a vida cotidiana de boa parte da população ocidental, trazendo-lhe uma série de conquistas inegáveis, mas reforçando, por outro lado, um sentido de passividade e individualismo associado ao lazer. Não por acaso, é também nesse momento que muitas cidades se suburbanizam, espalhando horizontalmente o seu tecido urbano através tanto de favelas quanto de condomínios fechados distantes, por outro. É em tal contexto que o *homo ludens* aparece como uma espécie de antídoto à tecnocracia funcionalista moderna, e ao seu materialismo produtivo.

Nos anos 1950, ao mesmo tempo que a linhagem filosófica marxista adaptava sua visão crítica para essa nova sociedade de consumo, problematizando a transformação da cultura em indústria cultural, cineastas como Jacques Tati satirizavam a visão maquinal do lazer inerente à arquitetura e ao urbanismo modernos. Em *Meu tio* (1957), e depois em *Playtime* (1967), Tati contrapõe a fria impessoalidade funcionalista – em que as

¹⁷⁴ Georges Bataille, “L’architecture”, *Documents* n. 2, maio de 1929, in Denis Hollier, *La prise de la Concorde: essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1993, p. 92.

¹⁷⁵ Denis Hollier, 1993, op. cit., p. 93.

peças transferem todas as decisões cotidianas para as máquinas, abandonando-se a labores tediosos – às idiossincrasias desastrosas porém vitais de um *outsider*, Monsieur Hulot, que põe a nu o sentido alienante e despersonalizador daquela crença cega na racionalidade utilitarista.

Em resumo, o ponto fulcral do questionamento crítico gestado na passagem dos anos 1950 para os 60 está na combinação entre a instrumentalização do lazer, suposta já no urbanismo modernista realizado em Brasília (1957-60), e a passividade individualista inerente à sociedade de consumo do pós-Segunda Guerra Mundial, a chamada *sociedade do espetáculo*. Foi basicamente contra essa combinação de fatores que os grupos contraculturais dos anos 60 – muitos deles, coletivos de arquitetos e artistas plásticos – se posicionaram, apontando conflitos não apenas sociais mas também comportamentais.

Assim, se a crítica de Tati mira a utopia racionalista moderna gestada algumas décadas antes – o positivismo do homem-máquina, e o higienismo no qual se baseia um planejamento que organiza as atividades da casa e da cidade por funções –, as objeções de Adorno e Horkheimer à indústria cultural flagram problemas então muito recentes, que atualizam os dilemas da modernidade em novas bases. No *capitalismo tardio*, notam Adorno e Horkheimer, a diversão se torna o prolongamento do trabalho. Procurada por quem deseja escapar ao trabalho mecanizado, a diversão oferecida pela indústria cultural reforça, no entanto, o mesmo sentido de mecanização, baseando-se na repetição e na redundância, que melhor fixam a mensagem veiculada, facilitando o seu consumo.¹⁷⁶ Na visão desses autores, como vimos, a arte e o lazer, cooptados pelo entretenimento na *sociedade do espetáculo*, perdem progressivamente a distância crítica em relação a uma vida já rotinizada e administrada, tornando-se puro de valor-de-troca, no primeiro caso, e prolongamento anestesiado do trabalho, no segundo.

Aqui é preciso voltar ao urbanismo modernista, e sua concepção instrumental de lazer. Segundo os princípios fixados pela Carta de Atenas (1933), sob a liderança de Le Corbusier, a cidade era pensada como um agrupamento de torres altas e espaçadas entre si, conectadas por vias expressas, e pousadas sobre um imenso solo verde. A *ville verte* é, portanto, uma cidade-parque, que busca abolir a aglomeração das antigas ruas urbanas – que Le Corbusier satiriza, chamando-as de “caminhos de burro” – em prol de extensas

¹⁷⁶ Ver Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, 1985, op. cit.

esplanadas de grama. Há aqui tanto uma clara contraposição ao traçado tortuoso das cidades medievais europeias, quanto uma revisão crítica dos insalubres cortiços da cidade industrial, tão bem analisados por Engels e descritos por Dickens. Contudo, a supressão da rua em nome de princípios generosamente coletivistas, a um tempo transgressivos e utópicos, revela-se na prática extremamente paradoxal. Voltada inteiramente para o domínio público e para o lazer coletivo, a cidade-parque modernista acaba, no entanto, esterilizando-os. Trata-se, no fundo, daquilo que Marshall Berman caracterizou como o espírito autofágico da modernidade, que primeiro revoluciona o ambiente à sua frente para, num segundo momento, devorar os seus resultados.

Dominante, o lazer na cidade modernista não possui uma dimensão conflitiva e transversal à lógica do sistema. Ao contrário, é naturalizado como o próprio *ser* da vida urbana, isto é, como o complemento lógico do mundo do trabalho, sua extensão sem conflitos, uma forma natural de evasão em relação à rotina maquinal. Daí a presença de um genérico espaço verde como símbolo de bucolismo, remetido a uma reconciliação do homem com a natureza depois de superado o pesadelo industrial. Acontece que nessa cidade inteiramente pública, a vida se passa de fato dentro dos edifícios – de moradia, trabalho e comércio –, enquanto que o parque ao rés do chão se torna apenas uma moldura que os enquadra, um espaço residual e rarefeito que medeia as construções. Curiosamente, o legado emancipatório de um pensamento cujo horizonte era a construção do socialismo acaba sendo, em grande medida, a solidão dos imensos espaços vazios, em que o lazer não assume um sentido ativo e transformador. Subtraída a dimensão conflitiva da cidade, a esfera privada se dissolve na esfera pública, que está, por sua vez, esvaziada por sua hipertrofia. Na imagem feita por Marshall Berman, referindo-se à transformação da metrópole moderna do final do século XIX, vital e contraditória, na cidade estéril de parques e rodovias do século XX, “por obra de uma dialética fatídica, como a cidade e a rodovia não se coadunam, a cidade deve sair.”¹⁷⁷

Pode-se objetar que o legado dessa visão urbana não foi tão grande quanto se supunha. E que afora Brasília, Chandigarh e uma série de cidades novas da União Soviética, além de um número razoável de trechos urbanos e conjuntos habitacionais espalhados pelo mundo, o legado da Carta de Atenas talvez tenha sido mais teórico do que prático. Ocorre que ele ganhou um sentido inesperadamente novo com a

¹⁷⁷ Marshall Berman, 2005, op. cit., p. 345.

sociedade de consumo do pós-Segunda Guerra Mundial, associado, como dissemos, à televisão, ao automóvel individual e à sociedade do pleno emprego. Pode-se dizer que, nesse momento, aquela concepção paroquial da cidade surgida décadas antes se somou – em parte contraditoriamente, em parte não – a uma noção de conforto burguês vinculada ao consumo, própria à era de ouro capitalista. Assim, a cidade de vias expressas, shopping-centers e condomínios fechados que conhecemos hoje é, nitidamente, um resultado desse encontro histórico. Não por acaso, o inventor do shopping-center é um arquiteto moderno europeu que imigrou para a América, e após beneficiar-se durante décadas do seu grande invento, terminou a vida deprimido, e acossado pela proliferação de shoppings nos arredores de sua própria cidade natal – Viena –, para onde voltou.

No texto “Outra cidade para outra vida” (1959), Constant Nieuwenhuys critica fortemente a obsessão do planejamento modernista em submeter todas a problemática urbana às questões de circulação motorizada e conforto habitacional. “São a minguada expressão da felicidade burguesa”, escreve Constant, “esvaziada de qualquer preocupação lúdica”.¹⁷⁸ Em sua opinião, de nada serviam todas as invenções técnicas da época se uma enorme carência de imaginação as drenava para o utilitarismo funcionalista, e não para o lazer criativo. Constant insiste no fato de que o modelo de cidade verde é pobre em ambiências, em estímulos à vida na cidade, e defende a ideia de aglomeração, concebendo o meio urbano como um terreno de jogo no qual todos podem participar. Assim, o Urbanismo Unitário defendido pelos situacionistas se opõe diretamente à segmentação funcional da cidade moderna, ao seu critério de especialização das funções urbanas, em nome de uma unidade heterogênea.

O projeto da *Nova Babilônia* (1959-74) é a resposta de Constant a essas reflexões. Originado a partir de um estudo feito anteriormente para um acampamento de ciganos, se define como uma megaestrutura em escala planetária, uma cidade nômade e flexível que tenderia a ocupar toda a Terra. Feito por níveis superpostos e irregulares, e imaginado para ser construída com elementos leves e desmontáveis, tais como estruturas metálicas e fechamentos de titânio e náilon, o projeto indica uma ideia de aglomeração e mobilidade, correspondendo a uma noção dinâmica da vida. Segundo Constant:

¹⁷⁸ Constant, in Paola Berenstein Jacques (org.), *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 114.

Constant Nieuwenhuys, *Nova Babilônia* (1959-74)

Cedric Price, *Fun Palace* (1961)

“Enquanto na sociedade utilitária se persegue a otimização do espaço, garantia de eficácia e economia de tempo, na Nova Babilônia se privilegia a desorientação que promove a aventura, o jogo, a mudança criadora. O espaço da Nova Babilônia tem todas as características de um espaço labiríntico onde os movimentos podem ocorrer sem impedimentos de ordem espacial ou temporal.”¹⁷⁹

Pode-se objetar que esse paraíso da liberdade talvez não passasse, na prática, de uma grande prisão da mobilidade, onde a infinita intercambialidade das coisas criaria, paradoxalmente, uma totalização opressiva. Concretamente, a insistência de Constant no projeto da Nova Babilônia, desenvolvido obsessivamente ao longo de 15 anos, acabou custando-lhe a expulsão do grupo situacionista, já que a própria ideia de projeto colocava em xeque os pressupostos do movimento. De qualquer modo, além do projeto da Nova Babilônia, a outra imagem mais conhecida que se tem da ideia situacionista de cidade são os mapas psicogeográficos feitos por Guy Debord, onde se vê fragmentos urbanos conectados por feixes caóticos de setas. Muito eloquente, essa imagem é uma bela tradução visual das experiências erráticas do caminhante ao rés do chão, ou locomovendo-se subterraneamente pelo metrô, construindo uma cartografia subjetiva do espaço urbano que se contrapõe à visão da cidade em vôo de pássaro – típica do projetista –, na qual o tecido urbano é visto, de forma totalizante, como algo coerente e integrado.

Contrapondo-se frontalmente à passividade e à alienação inerentes ao espetáculo e ao consumo, como dissemos, os situacionistas imaginaram a revolução da vida cotidiana como condição fundamental para o surgimento de uma nova sociedade. Revolução esta, que dependeria essencialmente da valorização do lazer criativo e experimental, na contramão das noções de produtividade e eficácia, como vimos também. *A imaginação no poder*, ou *Quanto mais amor eu faço, mais necessidade tenho de fazer a revolução*, são – além de *Sob o calçamento a praia* – alguns dos lemas situacionistas invocados no Maio de 68, que explicitam esse princípio de subjetivação da política. O lazer, desse modo, deveria significar o tempo livre dedicado ao prazer antissistêmico, e não uma atividade anestesiada pela alienação. Aí está o verdadeiro *front*.

¹⁷⁹ Constant, in Paola Berenstein Jacques (org.), 2003, op. cit., p. 29.

Uma das grandes armas de conversão da vida na metrópole em existência passiva e individualista, e portanto dominada pelo espetáculo, é, sem dúvida, o automóvel. Pois, como observaram Attila Kotányi e Raoul Vaneigem, ele suga “as energias disponíveis para eventuais encontros ou para qualquer espécie de participação” em um isolamento total, atomizando o sujeito na cidade.¹⁸⁰ Em complemento a essa ideia, Guy Debord acusa o fato de que o automóvel individual não é apenas um meio de transporte, isto é, uma solução técnica, como pensavam os urbanistas, e sim “a principal materialização de um conceito de felicidade que o capitalismo desenvolvido tende a divulgar para toda a sociedade.” E completa com uma proposta desconcertante: “precisamos passar do trânsito como suplemento do trabalho ao trânsito como prazer.”¹⁸¹

Nesse ponto, é preciso voltar à literatura de Julio Cortázar. Por acaso ou não, é na sua obra que essa proposta visionária de Debord se realiza efetivamente, seja no realismo fantástico de *La autopista del sur* (1966), seja no fantástico realismo de *Los astronautas de la cosmopista* (1983). No primeiro, que é um conto, Cortázar descreve um gigantesco engarrafamento na volta de um feriado, na autoestrada que leva de Fontainebleau a Paris. Ligadas aos seus compromissos imediatos, as pessoas conservam ainda por um bom tempo, em tal situação, uma angústia impaciente: esbravejando, buzinando, ou agarrando-se a notícias vãs e desencontradas que explicariam o ocorrido, dando esperanças de uma solução iminente que, no entanto, não vem.

Assim, o tempo vai passando sem que nada se altere na estrada, alternando dias e noites de calor, frio ou chuva. Cativas das suas próprias carapaças motorizadas, porém não mais funcionais em tal contexto, as pessoas – agora designadas pelos nomes das marcas dos seus carros – se organizam em grupos para conseguir provisões, transformando os automóveis em depósitos de alimentos, enfermarias, motéis etc, e criando uma teia de relações adaptada à nova situação, que de emergencial passa a ser cotidiana: uma inusitada sociabilidade do trânsito. Como na vida dita normal, alguns namoram, engravidam, nascem, outros adoecem, morrem... Um dia, porém, a coluna de carros começa a se mexer inadvertidamente. De uma hora para a outra, cada um tem que reassumir o seu posto original, e seguir em frente em sua cápsula veloz. Não há tempo para hesitações ou despedidas. No movimento mecânico da estrada, todos vão perdendo-

¹⁸⁰ In Paola Berenstein Jacques (org.), 2003, op. cit., p. 140.

¹⁸¹ Guy Debord, in Paola Berenstein Jacques (org.), 2003, op. cit., p. 112.

se rapidamente de vista à medida que retornam, em linha reta e “sempre em frente”, para as suas vidas particulares. Aquela que julgavam, antes, ser a mais natural do mundo.

Já em *Los autonautas de la cosmopista*, escrito a quatro mãos por Cortázar em parceria com sua mulher, Carol Dunlop, o livro é o relato de uma viagem real entre Paris e Marselha. Ali, distendendo um trajeto que normalmente dura 7 horas em largos 33 dias de viagem estacionária, o casal de "cronistas-expedicionários-tripulantes" de uma kombi com nome de Dragão mitológico, se detém em todas as 65 paradas de descanso à margem da autoestrada, num inusitado jogo autoimposto.¹⁸² Assim, vivendo cotidianamente na estrada, eles transpõem a franja abissal que há entre a esterilidade daquela terra de ninguém e a invisibilidade daquilo que é, por outro lado, uma terra de todos, porque atravessada diariamente por multidões apressadas. Desse modo, vão se desligando pouco a pouco do automatismo inerente a tal percurso – turistas e comerciantes com olhos vidrados na estrada, bocas com gosto de sanduíches mal mastigados –, e encontrando a variedade, antes invisível, dentro da monotonia. Afinal, o sentido da viagem, eminentemente lúdico, é a própria suspensão do sentido. Um impossível *desvio* em linha reta.

But today we collect ads

Em novembro de 1956, ainda em meio à austeridade econômica do pós-guerra britânico, o casal Alison e Peter Smithson publicou um ensaio que incluía este pequeno poema:

*Gropius wrote a book on grain silos
Le Corbusier one on aeroplanes
And Charlotte Perriand brought a new object to the office every morning
But today we collect ads*

Aqui, a oposição entre os mestres modernos, vinculados ao paradigma industrial, e a posição assumida por eles próprios, discípulos dissidentes dos mestres dentro dos CIAMS, é clara. Informado pela cultura pop, o casal Smithson olha o mundo mais pelo ângulo do consumo do que pelo ângulo da produção, rebaixando um pouco o seu papel

¹⁸² A mesma autoestrada do conto de 1966, trilhada agora em sentido contrário, e em toda a sua extensão.

de artistas formalizadores em nome da aceitação do universo da propaganda como formador de um repertório prévio de imagens, a partir do qual se deveria trabalhar. Além de estarem entre os criadores do Team X, Alison e Peter Smithson eram também importantes integrantes do Independent Group, um agrupamento de arquitetos, pintores, escultores e fotógrafos que havia realizado, no mesmo ano de 1956, a exposição *This is tomorrow* em Londres, marco do nascimento da Pop Art na Inglaterra, um pouco antes do seu florescimento mais conhecido do outro lado do Atlântico.

Reyner Banham, o grande teórico por trás das vanguardas britânicas dos anos 1950 e 60 – o Novo Brutalismo, o Independent Group e as Megaestruturas –, considerou o surgimento de uma arquitetura Pop guiada pela cultura da imagem como uma renovação radical dos paradigmas modernos no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Note-se, portanto, que tratar-se-ia de uma renovação interna ao caminho postulado pelas vanguardas do início do século, com a diferença de que viriam a reforçar, em tal contexto histórico, não mais a ênfase funcionalista e abstrata das vanguardas construtivas, e sim o delírio tecnológico, expressivo e algo irracional de vanguardas marginais: o Futurismo e o Expressionismo. Assim, fazendo a passagem da primeira para a segunda *era da máquina* – a era dos plásticos, dos detergentes, da energia atômica e dos produtos eletrônicos –, a arquitetura Pop manteria a ênfase tecnológica moderna, porém com um repertório iconográfico renovado.

Da colisão entre a herança de uma estética industrial funcionalista, atualizada naquele momento por Buckminster Fuller, e o imaginário pop da cultura de consumo nascente, apoiado segundo Banham por uma “estética do desperdício” que já era presente nos futuristas, e por uma explícita e hedonista vontade de figuração, nasce a produção de figuras como Cedric Price, Yona Fridman, Natalini, e dos arquitetos que formaram o grupo Archigram logo no início dos anos 1960: Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron e Michael Webb.

Formado pela fusão das palavras arquitetura e telegrama, o Archigram surgiu como um fanzine caseiro que divulgava os projetos mirabolantes do grupo em meio a uma linguagem de histórias em quadrinhos, anúncios de publicidade e personagens de ficção científica. Assim, ao invés de situarem-se como profissionais liberais que esperam em seus escritórios pela encomenda de clientes, os arquitetos do Archigram buscaram atingir um público ampliado já conscientes não apenas de que a arquitetura ingressara na “era de sua reprodutibilidade técnica”, circulando em fascículos baratos, mas também

Archigram, *Plug-in City* (1964); e *Projeto Oásis* (1968)

Robert Venturi e Denise Scott Brown, *Aprendendo com Las Vegas* (1968-72)

do fato de que essa era supunha a adesão a um novo vernáculo de consumo. Daí a presença ostensiva de elementos banais nos seus projetos, tais como a *Plug-in City* (1964) – cidade de guias desmontáveis com cápsulas plugadas em torres de infraestrutura –, a *Instant City* (1968) – cidade efêmera, formada pela aparição de balões e dirigíveis coloridos transportando estruturas móveis –, e a *Walking City* (1963) – cidade-robô que se desloca a esmo em um planeta devastado pela bomba atômica, e que encapsula a ideia de comunidades autossuficientes em um mundo cibernético, tal como no *Yellow Submarine* dos Beatles. Quer dizer, a iconografia pop somada à pré-fabricação radical dos componentes leva, logicamente, à abolição de qualquer determinação formal e matérica para a arquitetura.

Combinando a lógica da pré-fabricação, que poderíamos qualificar de pragmática, com a postulação de escalas imensas e programas delirantes, que poderíamos qualificar de utópica, o Archigram figurou imagens fantásticas de uma outra forma de vida, claramente alternativa, nômade e antissistêmica, porém baseada, ao mesmo tempo, na lógica do consumo, da obsolescência e da descartabilidade. Tratava-se, segundo Peter Cook, de desenhar “um novo *hardware* para nossa década”.¹⁸³

Nos Estados Unidos, com efeito, a situação é diversa. Nascidos simbolicamente junto com a indústria e o mundo moderno, os americanos não sentiram a necessidade cultural de monumentalizar a tecnologia, tal como os europeus.¹⁸⁴ Veja-se, a propósito disso, que as vanguardas maquinistas nunca foram americanas, nem tampouco as megaestruturas dos anos 1950-60, predominantemente europeias e japonesas. Encarnando a ideia de um futuro que já chegou e se condensou no presente, a cultura americana foi sempre alheia aos futurismos europeus, o que se nota, por exemplo, na expressiva diferença entre a pop delirante do Archigram e a Las Vegas de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, para quem a paisagem comercial constitui uma espécie de segunda natureza.

No imaginário arquitetônico norte-americano criado a partir da Pop Art, distante da monumentalização da tecnologia e da metalinguagem moderna, a questão formal

¹⁸³ Cláudia Costa Cabral, “Do pop ao imaterial: relações entre arte e arquitetura nos anos 1960”, in Agnaldo Farias e Fernanda Fernandes (org.). *Arte e arquitetura: balanço e novas direções*. Brasília: Fundação Athos Bulcão e Editora Universidade de Brasília, 2010.

¹⁸⁴ “Apesar de, ou por causa de, a América ter sido, mais genuinamente do que a Europa, filha da idade da máquina, esta desempenhou, de fato, um papel menos importante na vida emocional americana, e o impulso para dramatizá-la por si só foi extremamente raro.” Vincent Scully, 2002, op. cit., p. 49.

quase nunca recai na explicitação tectônica da estrutura, da geometria ou dos materiais, e sim na simbolização comunicativa, isto é, no signo. Seja ela figurativa, como no caso da avícola em forma de pato analisada por Venturi, seja ela iconográfica: o “galpão decorado”, no qual o peso da questão formal decresce diante da preponderância simbólica da comunicação urbana: os letreiros em neon, a propaganda.

Lançado em 1972, *Aprendendo com Las Vegas* é o resultado de uma pesquisa de campo feita por professores e alunos da Faculdade de Arquitetura de Yale, em 1968, na aberrante cidade dos cassinos do deserto de Nevada. Fortemente polêmico, o livro propõe uma identificação entre os atributos cívicos e comerciais do espaço urbano, postulando uma aceitação inconteste do real, como uma programática e antiutópica anistia do existente. Fazendo a ponte entre a estética pop e a arquitetura pós-moderna nascente, Venturi e Scott Brown baseam-se em uma perspectiva crítica que veio a ser chamada de “populista”, já que endossa, desde um ângulo erudito, a estética e o gosto populares. Isto é, o vernáculo comercial de consumo, a própria encarnação do capitalismo americano, com suas paisagens suburbanas de autoestradas vazias e povoadas por propagandas.

Essa imagem das paisagens suburbanas, presentes já de certa forma nas pinturas de Edward Hopper, e depois nos romances de Jack Kerouack e nas fotografias de Robert Frank e muitos outros, surge em registro pop, ou proto-pop, nos trabalhos fotográficos de Ed Ruscha (*Every building on the Sunset Strip*, 1966), um levantamento quase documental da paisagem *kitsch* da Sunset Strip, bulevar periférico que conecta Los Angeles a Hollywood. Referência crucial para a pesquisa de Venturi e Scott Brown em Las Vegas, a incorporação da Pop através de Ruscha revela, segundo Hal Foster, uma compreensão superficial daquele movimento por parte desses arquitetos, já que não incorpora o seu “lado escuro”, presente na série de serigrafias de desastres de automóveis e execuções em cadeira elétrica feita por Andy Warhol (*Death in America*, 1963).¹⁸⁵

Na prática, o próprio Venturi explorou essa qualidade comunicativa da arquitetura nos edifícios que projetou em parceria com Rausch, nos anos 1970 e 80. Com efeito, a tipologia do galpão decorado foi levada a um ponto de desenvolvimento mais avançado nos inúmeros edifícios projetados pelo coletivo SITE para a rede de supermercados Best, nos anos 1970, em inúmeros subúrbios de cidades norte-

¹⁸⁵ Hal Foster, 2011, op. cit., p. 169.

americanas. Situados sempre às margens de vias expressas, e abrigando invariavelmente o mesmo programa de um amplo contenedor lacrado, esses edifícios adotaram formas extravagantemente brincalhonas, que formam uma coleção de ataques bem humorados aos princípios tectônicos e à abstração racionalista moderna.

Na fachada da unidade da Virginia (*Peeling project*, 1971), por exemplo, a “pele” de tijolo que a reveste apresenta deformações curvas em suas extremidades, parecendo um papel de parede mal colado que começa a se soltar. Já no supermercado de Houston (*Indeterminate façade*, 1974), um dos mais conhecidos, uma pilha de tijolos caídos da fachada, e caoticamente empilhados sobre a marquise da entrada principal, alude a alguma explosão, ou então a algum defeito genético de formação que começa a corroer o prédio, fazendo a extensa fachada do edifício parecer um cenário por detrás do qual talvez não haja nada – aquilo que Jean Baudrillard chamou de *simulacro*.

Defendendo a arquitetura como arte, o SITE explora as noções de efemeridade e inacabamento, em oposição à imagem monádica do edifício de vidro moderno, puro e autorreferente. Como diz Bruno Zevi,

“A Pop Art nos deu os instrumentos necessários para perceber a cacofonia das nossas horríveis paisagens urbanas, mas os arquitetos insistem na estética acadêmica do edifício autossuficiente.”¹⁸⁶

Tomando partido dessa cacofonia, os supermercados Best projetados pelo SITE, com sua filosofia “herética e realista”, buscam dialogar com essas paisagens degradadas, criando edifícios de alto impacto comunicativo para quem circula de automóvel. Comunicação que explicita, em seu otimismo leve, uma situação de desordem e imperfeição, e que responde, ainda segundo Zevi, ao estado de loucura e cinismo do mundo naquele momento.

Esses projetos arquitetônicos são complementados por algumas ações artísticas realizadas pelo grupo nas imediações de seus edifícios. A principal delas, chamada *Ghost parking lot* (Camden plaza, 1977), consiste numa obra de cobrimento com asfalto de automóveis estacionados na frente do supermercado, pavimentando-os com o mesmo

¹⁸⁶ Bruno Zevi, “La poesia de lo inacabado”, in Pierre Restany e Bruno Zevi, *SITE: la arquitectura como arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

material do piso, que ganha então uma continuidade estranhamente movimentada pelas formas ainda reconhecíveis dos automóveis-defuntos por debaixo dele.

Tal ação desdobra o partido de um projeto feito no ano anterior e não construído (*Parking lot showroom*, 1976), que é, a meu ver, o mais radical de todos. Trata-se de um galpão que tem como cobertura uma topografia ondulada feita de asfalto, criada pelo prolongamento do plano de estacionamento ao redor do prédio. Estacionamento que, ao subir no edifício do supermercado parece sofrer um abalo sísmico, retorcendo-se em formas curiosamente naturais, como as de uma montanha. Vendo hoje as fotos da maquete desse projeto, não há como não enxergarmos ali uma antevisão da arquitetura topográfica tão disseminada na atualidade. Com a diferença fundamental de que no projeto do SITE a topografia não é mimeticamente verde, como pediria a doutrina politicamente correta dos dias de hoje. Mas, ao contrário, é feita de asfalto, replicando a alucinação de artificialidade e aridez dessas paisagens comerciais suburbanas. Um mundo vulgar, que os arquitetos do SITE amplificam ainda mais em um artificialismo agressivo e delirante, que vemos também, não por acaso, nos enormes carimbos, colheres e pregadores de roupa instalados por Claes Oldenburg em espaços urbanos, ou no clamor antiecológico de David Byrne (*“Nothing but flowers”*), quando retrata um pesadelo no qual rodovias, carros e shopping malls teriam sido sacrificados em nome da agricultura e das flores, e conclui: *“If this is paradise/ I wish I had a lawnmower”* (Se isso é o paraíso/ Eu gostaria de ter um cortador de grama).¹⁸⁷

No pólo oposto a essa sensibilidade agressivamente urbana manifestada na produção de diversos artistas norte-americanos, está a produção do último Archigram. Nas páginas centrais do 9º número do magazine, lançado em 1970, o *Caderno do jardineiro* de David Greene (*Gardener’s notebook – L.A.W.U.N. Project nº 1*) vinha acompanhado de um pacote de sementes florais. Ali, na apresentação do caderno, Greene diz ansiar pelo momento em que se decomponham “os mausoléus de aço e concreto das nossas capitais, e floresçam e se desenvolvam os bairros residenciais”, que também “morrerão por sua vez”, e então “quem sabe o mundo volte a ser um jardim”. Sua imagem do futuro é, portanto, a de um retorno à natureza, em um mundo no qual

¹⁸⁷ *Nothing but flowers* (1988), dos Talking Heads.

SITE, *Indeterminate façade*, Houston (1974); e *Parking lot showroom* (1976)

Ant Farm, *Cadillac ranch* (1974); e *Media burn* (1975)

não será mais preciso construir nada, pois todos os serviços navegarão por “redes invisíveis que estão no ar”.¹⁸⁸

Ponto terminal da arquitetura, esse “bosque cibernético” defendido por David Greene e o Archigram radicaliza o sentido de nomadismo e efemeridade anteriormente presente nos projetos do grupo, porém substituindo o coletivismo festivo pelo individualismo radical. Aqui, ao invés de se transportar toda a parafernália infraestrutural de uma cidade, como nos projetos anteriores do Archigram, parece-lhe mais lógico apenas transportar consigo pequenos aparelhos móveis que possam fornecer urbanidade em qualquer lugar e a qualquer momento. Assim, Greene ilustra a matéria com a foto de um homem pescando em frente a um rio, tendo à sua frente uma televisão portátil ligada. Um “entorno efêmero não especializado”, diz ele, defendendo uma “arquitetura que existe apenas em referência ao tempo”, isto é, “uma arquitetura da ausência”. Tal noção, ainda segundo David Greene, deve muito a Robert Smithson, e à relação dialética entre *site* e *nonsite* que é criada por ele no trabalho *Incidents of mirror-travel in the Yucatan* (1969). Desse modo, aderindo àquilo que Cláudia Costa Cabral chamou de “estratégias do imaterial”, o Archigram demonstra, em sua fase final, a consciência de um mundo “em que uma cultura industrial, produtora de objetos, cedeu espaço a uma cultura eletrônica, cujas mercadorias principais já não necessitam de existência física.”¹⁸⁹

Esse passo atrás em relação ao programático otimismo tecnológico do primeiro Archigram é significativo, e espelha aquela dolorosa autoavaliação da utopia megaestruturalista feita por Banham a que me referi anteriormente: “dinossauros em um deserto de erros e desconfianças”. Já nos Estados Unidos dos anos 1970, no qual se inserem as produções de Venturi e do grupo SITE, a herança pop tende a assumir, em alguns casos, uma postura autocrítica, que inocula o veneno irônico que lhes dá a essência contra si mesmos. Tal é o que ocorre com o coletivo de arquitetos Ant Farm, formado por Doug Michels e Chip Lord, associados eventualmente a outros colaboradores, que realizou interessantes trabalhos de instalação, video e performances, como *Media burn* (1975) e *Cadillac ranch* (1974).

Espetacularmente anticonsumista, o primeiro desses trabalhos é uma performance realizada no Cow Palace em San Francisco, fazendo um carro chocar-se

¹⁸⁸ David Greene, “Cuaderno del jardinero”, in Iñaki Abalos (org.), *Naturaleza y artefacto – el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 22.

¹⁸⁹ Cláudia Costa Cabral, in Agnaldo Farias e Fernanda Fernandes (org.), 2010, op. cit., p. 105.

em alta velocidade contra uma pirâmide de televisões, que explodem e se incendeiam. O segundo, é uma obra heterodoxa de Land Art realizada no deserto de Amarillo, em que dez cadillacs em linha – nos modelos de 1949 a 1964 – são parcialmente enterrados, como se fossem moais de pedra da Ilha da Páscoa em registro pós-industrial. Apropriando-se de um ícone da cultura de consumo, o Ant Farm cruza aqui a Pop com a Land Art e o dadaísmo, realizando um trabalho poderosamente crítico, que inverte o progressismo afirmativo da Pop Art, postulando a cultura de consumo como algo situado já no passado. Como que afundando em uma areia movediça, esses cadillacs velhos, corroídos pela sua própria obsolescência programada, são, então, não os índices reluzentes de um novo mundo, mas os monumentos decrépitos de um mundo condenado ao desaparecimento.

Modernidade como força da natureza

Ao tomar um exemplo pontual, como o da Estátua da Liberdade, Carl Andre criou, em 1970, uma imagem eloquente a respeito das contínuas mudanças de preocupação dos escultores nos últimos cem anos. Observa ele:

“Houve um tempo em que os escultores se preocupavam com as chapas de cobre modeladas no estúdio de Bartholdi, que formam a imagem da Liberdade. Depois, no começo desse século os escultores se tornaram interessados no ferro forjado e na armação de Eiffel, sobre a qual a camisa de cobre foi pendurada. Agora, os artistas estão interessados na ilha Bedloe.”¹⁹⁰

Bedloe, depois rebatizada como Liberty, é, naturalmente, a pequena ilha na entrada do porto de Nova York, sobre a qual a Estátua da Liberdade foi instalada em 1886. Descrevendo o progressivo deslocamento de interesse dos escultores da modelagem epidérmica para a estrutura interna, e, em seguida, para a própria paisagem do entorno – quando então a palavra *escultores* é subliminarmente substituída por *artistas* –, Andre ecoa a famosa definição de Michael Heizer, dada no mesmo ano, segundo a qual “o

¹⁹⁰ Carl Andre, in Suzaan Boettger, *Earthworks: art and landscape of the sixties*. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 227.

trabalho (de arte) não é posto em um lugar, *ele é esse lugar*".¹⁹¹ Trata-se, então, de um momento crucial na história dos Earthwork Art, ou Land Art, no qual foram construídos, por exemplo, o *Double negative* (1969), de Heizer, no deserto de Nevada, e o *Spiral jetty* (1970), de Smithson, no lago salgado de Utah. Significativamente, em relação ao exemplo escolhido por Andre, é também esse o momento em que Smithson concebe o trabalho *Floating island* (1970), realizado apenas postumamente em 2005, em que uma porção retangular do Central Park é cortada e carregada por uma barça pelos rios East e Hudson, flutuando desenraizada em um passeio ao redor de Manhattan.

Se o minimalismo representou um momento de grande aproximação da arte ao universo poético e prático da arquitetura – pelo recurso a procedimentos industriais, formas abstratas, e pela ativação fenomenológica do espaço envoltório da galeria –, a Land Art prolongou essa aproximação na direção do paisagismo, e do engajamento do trabalho artístico com uma escala e *modus operandi* próprios da construção civil. Assim, ao invés de representar metaforicamente o mundo em peças isoladas, produzidas para serem sacralizadas em museus ou usadas como objetos de decoração em ambientes domésticos e públicos, os artistas passam a partilhar com os arquitetos a tarefa de construir o próprio mundo. Um mundo vasto e não representável. Como diz Smithson:

“A arte hoje não é mais uma reflexão tardia em relação à arquitetura, ou um objeto anexado ao edifício depois da sua conclusão, mas um engajamento total com o processo de construção desde o chão e o céu. A antiga paisagem do naturalismo e do realismo está sendo substituída pela nova paisagem da abstração e do artifício.”¹⁹²

A produção de Robert Smithson é central no processo de ampliação do campo artístico na segunda metade do século xx, e em especial no intercâmbio problemático que estabelece com a arquitetura na construção desse “campo ampliado”, referindo-me aqui ao termo cunhado por Rosalind Krauss. É de se notar, no trecho citado acima, que a substituição da arte naturalista vem associada, para Smithson, a uma ideia de construção integral da paisagem, já necessariamente artificial. Na verdade, Smithson faz coincidir as instâncias da técnica e da natureza, concebendo a arte, justamente, como

¹⁹¹ Michael Heizer in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006 (grifo meu).

¹⁹² Robert Smithson, “Aerial Art” (1969) in Jack Flam (ed.), 1996, op. cit.

uma forma de processamento e ativação desse magma cultura-natureza, pedra-mapa, paisagem-museu, ou dinossauro-escavadeira, que tem a propriedade de embutir em si a ideia de um campo ampliado potente e entrópico.

A invenção da dialética *site-nonsite* é, como vimos, essencial para a implosão do conceito de arte como objeto, em favor de um trajeto mental de deslocamento: o trabalho artístico como um espaço de significação metafórica. Tal operação, como vimos também, parte de uma aproximação linguística às técnicas de trabalho de profissionais como topógrafos, geólogos ou arquitetos, que dependem de formas de representação das coisas – edificadas ou naturais –, tais como mapas de levantamento, plantas, cortes e memoriais descritivos. Ocorre que se o arquiteto usa a representação como mediação entre o seu pensamento (privado) e a obra construída (pública), Smithson primeiro age sobre espaços ermos normalmente em solidão, e depois transporta elementos de representação dessa ação para espaços de exibição pública, invertendo a relação. Ambos os casos, contudo, dependem desse trajeto simbólico instável, dessa horizontalidade radical, na qual uma coisa remete à outra, tornando a recepção desses trabalhos algo significativamente complexo e *aéreo*.

Na interpretação de Mark Linder, um episódio ocorrido em 1966 foi decisivo para que Smithson chegasse à concepção da relação *site-nonsite* e, com ela, à formulação da Earthwork Art: o convite a trabalhar como artista-consultor no projeto do novo aeroporto Dallas-Fort Worth, que se estendeu por um ano, até meados de 1967. Ali, como membro de uma equipe enorme e complexa de engenharia, arquitetura, construção e logística, Smithson se envolveu com a problemática arquitetônica e infraestrutural da grande escala, interessando-se pela complexidade não inteiramente representável do programa (fluxos aéreos, diagramas, relações à distância), que qualificou como “um sentido de expansão” e “condição remota”.¹⁹³ E de fato, se o seu trabalho como artista-consultor na equipe do aeroporto não rendeu, aparentemente, maiores resultados práticos, essa experiência alimentou em muito a sua reflexão sobre a incomensurabilidade de certos processos e representações, trazendo as diversas formas de mapeamento espacial e temporal para o centro do seu trabalho plástico, cada vez mais tenso e esgarçado.

¹⁹³ Ver Mark Linder, *Nothing less than literal: architecture after minimalism*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2004, p. 139.

Acontece que esse aporte conceitual não levou Smithson a aproximar-se de uma racionalidade da eficiência, que estaria suposta na análise arquitetônica do problema, isto é, do programa. Se a arquitetura, para Smithson, é uma clara fonte de inspiração artística pela via analógica, não o é como metodologia. Entendendo o mundo, e portanto também a arte, como um sistema entrópico, Robert Smithson identifica a significação criadora aos momentos de erro e desgaste, e não aos de ordem – daí que o seu trabalho seja formado, em grande parte, pelo acúmulo informe de detritos, replicados visualmente por espelhos fincados ao chão. Sobretudo, Smithson não acredita que a ordem seja uma força que se aplica sobre as coisas corrigindo os seus defeitos, e garantindo assim um estado de permanente estabilidade. Essencialmente instável, o mundo tende à desordem, segundo ele, à não diferenciação, à dissipação de energia, que, no entanto, se reconfigura de novas formas em seguida, atingindo outras formas de equilíbrio precário, porém belos e vitais se assumidos enquanto tal. Aliás, a forma espiral do seu quebra-mar no lago de Utah alude, entre outras coisas, a esse labirinto entrópico, em consonância, aqui, com os labirintos situacionistas, ou os de Oiticica, Cildo Meireles, Matta-Clark e Cortázar.

Com o conceito de entropia, Smithson trouxe para o campo cultural, naquele momento, algo que então aparecia na física como uma novidade quanto à forma de se compreender as leis do universo. Era, além disso, um conceito que servia muito bem como ferramenta de análise da grande crise energética que abalou o mundo no início dos anos 1970, substituindo a compreensão progressista e estável da “era de ouro” do capitalismo pela instabilidade entrópica daquilo que Hobsbawm chamou de “era do desmoronamento”, e que coincide com a irrupção do chamado pós-modernismo na cultura. Muito a propósito, não deixa de ser significativo o fato de aquela crise energética de quarenta anos atrás ter reverberado sobretudo no campo da arte, através da noção *negativa* de entropia, ao passo que a crise atual se desdobra predominantemente na arquitetura, através da noção *positiva* de sustentabilidade.

Colocando-se como um anti-Buckminster Fuller, para quem a entropia é um mal a ser vencido e aplacado pelas virtudes eficientes da técnica e da geometria, Smithson critica a autossuficiência da arquitetura, que, assim como a economia, se autopostula como um sistema fechado e autônomo, que isola as variáveis de análise e projeta resultados aparentemente perfeitos e infensos aos acasos ativos do ambiente. Os arquitetos “tendem a ser idealistas, e não dialéticos”, afirma Smithson. E completa:

“Proponho uma dialética da mudança entrópica”¹⁹⁴, que considera a dificuldade de previsão das coisas como um instrumento central de ação. Entusiasta da modernização industrial, na qual enxerga potências arcaicas latentes, o artista americano entende, como um Fausto contemporâneo, as forças de construção e destruição como sendo análogas: “os processos de construção pesada têm uma espécie de grandiosidade primordial devastadora”, diz Smithson. Entende-se, por aí, que ecologia e indústria não estão em desacordo para ele.

Na entrevista “*Entropy made visible*”, concedida a Alison Sky em 1973, Smithson cita uma série de exemplos de criatividade entrópica que considera excitantes, sendo alguns deles gerados pela ação desastrada em efeito cascata de planejadores urbanos e engenheiros. Um deles se refere à criação involuntária de um imenso lago no *Imperial Valley*, formado pelo refluxo de água do rio Colorado após a inundação de um canal construído para desviar o seu curso. Assim, essa autêntica obra de *desengenharia* inundou cidades, vias férreas, e criou uma paisagem nova, com a qual a civilização teve que se acostumar e adaptar. Smithson cita também o fato de que um terremoto em Anchorage tivesse sido o responsável pela criação de um parque no local, remetendo-se à memória poética de que os primeiros parques da história tenham começado como cemitérios. Através desse raciocínio, o artista chega a uma crítica da tentativa ilusória dos arquitetos de recuperar minas industriais, devolvendo-as a um suposto estado natural. De onde se vai tirar terra ou rocha para preencher esses poços profundos? A lei da entropia não é nunca cíclica, não comporta retornos, mas apenas transformações sucessivas. As minas, nesse sentido, já são uma natureza transformada. E a situação entrópica supõe, por isso mesmo, a aceitação e incorporação criativa dessas coisas que parecem a princípio feias, diz Smithson. Depositando uma lava de asfalto informe sobre uma colina de terra, como numa erupção vulcânica industrial, o trabalho *Asphalt rundown* (1969), realizado nos arredores genéricos de Roma, expressa claramente essa questão de uma artificialidade agressiva que imacula a natureza.

Nas fotos em slide do *Hotel Palenque* (1969), que Smithson projetou na Universidade de Utah em 1972, numa conferência em que se esperava vê-lo falar sobre as ruínas maias do sítio arqueológico de Palenque, o artista propõe um elogio polêmico da construção feia, improvisada e ruínosa. Decrépito, porém em processo de reforma

¹⁹⁴ Robert Smithson, in Jack Flam (ed.), 1996, op. cit., p. 304.

Robert Smithson, *Partially buried woodshed e Floating Island* (1970)

Robert Smithson, *Asphalt rundown*, Roma (1969)

parcial, portanto a meio caminho entre a construção ainda por fazer e a ruína precoce, o Hotel Palenque é, para Smithson, tão ou mais vital do que as ruínas maias, já eternizadas e imóveis. No Hotel, a ruína é uma condição estruturante, entropia em estado puro. Tal dignificação do existente e do banal remonta, na trajetória de Smithson, à já referida excursão a Passaic, de 1967. E praticamente coincide, historicamente, com aquela outra dignificação polêmica e muito semelhante, feita por Venturi, Scott Brown, Izenour e seus alunos de Yale em 1968¹⁹⁵, ambas propondo uma aproximação insólita entre os seus desencantados objetos de estudo e Roma, a “cidade eterna”. Com efeito, se o elogio épico de Venturi, Scott Brown e Izenour a Las Vegas tende ao cômico, o diagnóstico também épico de Smithson sobre Passaic tende, por sua vez, ao trágico.

No relato do seu *tour* pelos monumentos de Passaic, Smithson vê, numa espécie de alucinação hiperconsciente, os tratores e escavadeiras parados no sol como se fossem “criaturas pré-históricas atoladas”, ou “dinossauros mecânicos desprovidos de pele”. Em outra passagem, chama os seis normes tubos alinhados que secretam água (ou esgoto) no rio local de “fonte”, em alusão irônica à obra homônima de Marcel Duchamp, e à glamurosa Fontana di Trevi, em Roma. Como se vê, a visão que Smithson constrói a partir da experiência de Passaic, é a de que o mundo herdado da modernidade industrial é passível de ser considerado belo. Assim, invertendo a sensibilidade romântica, enxerga a paisagem entrópica e esgotada dessas carcaças industriais como “ruínas ao contrário”, um “jogo de futuros abandonados”, em que o insignificante se torna heróico, como se fosse já o testemunho monumental de épocas passadas visto como algo sublime. “Smithson olha a modernidade como se se tratasse de uma força da natureza”¹⁹⁶, escreve Iñaki Ábalos. E com isso, reabilita as categorias estéticas do sublime e do pitoresco, tornando-se uma espécie de pai da sensibilidade contemporânea.¹⁹⁷

O relato da viagem a Passaic se insere na tradição das expedições iniciáticas pitorescas, segundo Ábalos, o que, de resto, fica confirmado também pela admiração confessa do artista por Frederick Law Olmsted, arquiteto paisagista que projetou o

¹⁹⁵ A pesquisa foi feita em 1968, a publicação do livro em 1972.

¹⁹⁶ Iñaki Ábalos, *Atlas pitoresco – 2 vol.* Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 210.

¹⁹⁷ “A tese de que o ideal pitoresco está plenamente vigente hoje em dia, e que a estética dos primeiros autores pitorescos reviveu depois do episódio pós-moderno (como consequências do advento de novos instrumentos de desenho e novos valores culturais), de modo que os textos daqueles autores do século XVIII descrevem melhor o interesse de muitas criações contemporâneas do que toda a tratadística moderna, foi defendida por distintos autores desde que Robert Smithson a fez sua ao redor de 1970.” Iñaki Ábalos, “introducción”, in Iñaki Ábalos (ed.), 2009, op. cit., p. 07.

Central Park em 1858. Um dos livros de cabeceira de Smithson, também de acordo com Ábalos, era *Tristes trópicos*, em que Claude Lévi-Strauss relata experiências de investigação antropológica em diversas partes do mundo, e em especial em aldeias indígenas do Brasil e da Bolívia. Mas se Lévi-Strauss, pesquisador expedicionário por excelência, descreve as suas experiências com a sóbria melancolia de quem assiste um mundo em desaparecimento, Smithson, por sua vez, não enxerga isso como uma perda irreparável. Pois o mundo que morre é, para ele, a própria matéria-prima entrópica do trabalho do artista, visto que a morte é sobreposição e reciclagem, saturação e coágulo, cadáver em estado vivente.

Com efeito, a epifania de Passaic não significa a adesão de Smithson a uma poética do subúrbio, ou do *terrain vague*, nem um simples abandono artístico ao caos e à negação da forma como princípios estruturantes da sua obra. Entusiasta da metrópole e do deserto – *nonsite* e *site* –, Robert Smithson é profundamente crítico em relação à suburbanização, essa “imensa e negativa *entidade de informidade*”. Assim, diz ele, “das suaves e exaustas montanhas do norte de New Jersey até o cartão-postal do *skyline* de Manhattan”, uma “prodigiosa variedade de projetos habitacionais cintila em meio a um vaporizado mundo de cubos”. Obliterando a diferença entre campo e cidade, essa paisagem “dissolvida em siderais expansões e contrações” abole o espaço, prossegue Smithson, “mas estabelece enormes distâncias mentais”. Tais distâncias enormes, como vimos, definem o próprio cerne do trabalho de Smithson. Distâncias que, para funcionarem artisticamente, em sua continuidade abstrata e formalmente determinada, dependem de uma referência clara no real: a distância como separação física e conceitual, como experiência de ruptura. Assim, conclui Smithson:

“O que o artista procura é coerência e ordem – não ‘verdade’, afirmações corretas ou provas. Ele procura a ficção que a realidade cedo ou tarde vai imitar.”¹⁹⁸

Uma aranha ou uma cusparada

A forte conexão que o trabalho de Robert Smithson estabelece com a arquitetura – como objeto construído e como fenômeno de urbanização –, remetida sempre àquela dimensão esgarçada e não inteiramente representável, que qualificou como “um sentido

¹⁹⁸ Robert Smithson, in Jack Flam (ed.), 1996, op. cit., p. 91.

de expansão” e “condição remota”, nos leva aos trabalhos de Dan Graham e Gordon Matta-Clark. E, com isso, à necessidade de estabelecer um conceito ampliado de forma.

Interessado pela nova condição suburbana nos Estados Unidos desde o seu trabalho fotográfico *Homes for America*, de 1966, Graham assume o uso de espelhos e videoprojeções como meios de lidar artisticamente, de modo ativo e ambíguo, com a experiência de passividade introduzida na vida do cidadão americano comum a partir daquele momento histórico. Observando os conjuntos residenciais fabricados em série – nas áreas suburbanas de cidades existentes ou em cidades novas¹⁹⁹ –, Graham começa a refletir sobre as profundas transformações do espaço doméstico durante o pós-guerra, onde as amplas janelas de vidro passam a exibir o ambiente de estar das casas como vitrines de uma loja. Assim, vivendo em residências nucleares e isoladas, as famílias de classe média americanas se conectam ao universo público através da mídia: a televisão e as novas revistas ilustradas. A sala da casa, portanto, já não é mais um espaço reservado, e sim “uma representação pública da domesticidade convencional, uma imagem da normalidade socialmente aceita”.²⁰⁰

No projeto *Picture Window* (1974), de Graham, dois jogos de câmera e monitor são instalados em uma casa genérica: um dentro e outro fora dela, invertendo os pontos de vista do observador externo e do morador através de projeções trocadas. Já em *Video projection outside home* (1978), Dan Graham propõe instalar um telão de vídeo no jardim em frente à casa, transformando em espetáculo público aquela pequena decisão privada: a escolha do programa de televisão a ser assistido pela família. Nessa sequência de trabalhos sobre a casa de subúrbio feitos em forma de maquete, Dan Graham chega a *Alteração de uma casa suburbana* (1978), onde propõe rasgar inteiramente a fachada que se volta para a rua, de uma dessas casas prototípicas, e instalar um plano contínuo de espelho no meio dela, dividindo-a longitudinalmente em duas metades: uma privada, escondida atrás desse plano, e outra pública, aberta para fora e duplicada pela reflexão, que também restitui ilusoriamente o tamanho original da casa.

Como escreveu Beatriz Colomina, não apenas a interioridade da casa é exposta desse modo, mas os passantes na calçada também o são, incorporando-se, pelo reflexo, no espaço virtual (interno/externo) onde se fundem os moradores da casa e seus móveis

¹⁹⁹ Como Levittown, Jersey City e Los Angeles.

²⁰⁰ Beatriz Colomina, “Doble exposición: alteración de una casa suburbana”, in *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006, p. 197.

com a grama do jardim da frente, a calçada e as nuvens do céu. Portanto, seja através da videoprojeção, que inverte os olhares internos e externos colocando-os em relação recíproca, seja através da transparência e do reflexo, Graham embaralha as noções de privacidade e publicidade, ou de subjetividade e anonimato, tensionando o contexto dessas casas-mundo suburbanas, nas quais a esfera pública se desmaterializou em ondas captadas por um aparelho portátil, e acabou colonizando a vida doméstica.

Transformando essa superexposição passiva em ubiquidade dinâmica, Graham não apenas revela as novas estruturas espaciais e mentais da sociedade nascente, como também as problematiza. Assim, mais do que trabalhar temas arquitetônicos e urbanos, ou simplesmente usar ferramentas importadas desse universo para dentro da arte, Dan Graham compreende o papel simbólico da casa nesses novos conjuntos, e portanto nessa nova sociedade: ela própria é uma televisão, um veículo de comuninação.²⁰¹ Conclusão que nos remete a Venturi, de quem Graham é um admirador confesso. Pois Levittown e Las Vegas são, certamente, duas faces da mesma moeda: o edifício comercial envelopado por signos de propaganda, e o edifício doméstico nu, que assume, pela transparência, os atributos da propaganda. A diferença principal, no entanto, é a postura que cada um dos dois assume em relação à questão. Enquanto Venturi endossa, Graham problematiza.

Filho do artista surrealista Roberto Matta Echauren, Gordon Matta-Clark se formou arquiteto na Universidade de Cornell (Ithaca) em 1968, mas nunca chegou a trabalhar como tal. No ano seguinte, ajudando Dennis Oppenheim nos trabalhos que realizou para a exposição Earth Art em Cornell, veio a conhecer outros artistas da cena novaiorquina, como Robert Smithson, que se tornou o seu grande mentor.

Conhecida principalmente pelos cortes em construções abandonas e condenadas à demolição, a obra de Matta-Clark é central para a discussão da relação entre arte e arquitetura contemporânea. E, nesse sentido, a produção de Smithson é de fato uma baliza inicial clara. Me refiro em especial ao trabalho *Partially buried woodshed* (1970), em que o artista enterra uma casa abandonada até que a viga principal de sustentação da cobertura se rompa. Há aqui, portanto, a nítida proposição de que a arquitetura é um sistema de ordenação que entra em falência diante da força entrópica

²⁰¹ Beatriz Colomina, 2006, op. cit., p. 206.

Dan Graham, *Homes for America* (1966); e *Alteração de uma casa suburbana* (1978)

Gordon Matta-Clark, *Window blowout e Underground Paris* (1976)

da natureza. Matta-Clark, contudo, não recorre a essa força natural para desagregar a ordem arquitetônica.

Trabalhando sempre nas cidades, e sobretudo em lugares periféricos e invisíveis às imagens mais conhecida dessas cidades – como baixos de pontes, áreas em demolição, galpões portuários, ferros-velhos e galerias subterrâneas –, Matta-Clark traz princípios importantes da Land Art, tais como o conceito de *site-specificity*, para o interior da cena urbana. Assim, perfurando e extraíndo partes de edifícios abandonados (vigas, lajes, paredes, portas, janelas), toma artefatos arquitetônicos como *readymades* que ele não apenas desloca de seu contexto original, ressignificando-os, mas os mutila por dentro, como numa colagem cubista às avessas e em grande escala. Nesse sentido, como observou Dan Graham, sua obra é uma espécie de “*agit prop* urbana” semelhante à ação dos situacionistas em Paris, “que consideraram suas ações como intrusões públicas ou ‘cortes’ praticados nessa fábrica urbana sem costura.”²⁰²

Quer dizer, o ataque de Matta-Clark à arquitetura diz respeito à ilusão de perenidade e eficiência que nela se materializa, tornando-a uma poderosa metáfora do *status quo* social. Nesse sentido, ao procurar eliminar a sua “coluna vertical semântica”²⁰³, na expressão de Marianne Brouwer, o artista revela o caráter efêmero, precário e ideológico da arquitetura como construção simbólica, atacando também o ciclo de produção e consumo da cidade: sua obsolescência programada, o descaso com os bairros suburbanos, e a compartimentação alienante dos espaços domésticos, normalmente ocultada pela uniformidade protetora das fachadas.

Sua reflexão sobre a cidade aparece de forma muito contundente no trabalho *Reality properties: fake estates* (1973), em que mapeia as parcelas mortas de terreno urbano em Nova York – como um quadrado de apenas 30 centímetros de lado em um miolo de quadra, ou uma franja estreitíssima de 1 metro de largura entre dois lotes –, e as compra por apenas 25 dólares. Expondo um mapa de localização desses lotes na cidade, ao lado de fotos dos terrenos, e os respectivos certificados de propriedade dessas mercadorias falsas, porque inúteis (“*fake estates*”), Matta-Clark desvela a irracionalidade dos processos urbanos guiados pela especulação imobiliária, escondida atrás da aparente

²⁰² Dan Graham, “Gordon Matta-Clark” [1985], in Corinne Diserens (ed.), *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon, 2003, p. 199.

²⁰³ Marianne Brouwer, “Dejando al descubierto”, in Maria Casanova (org.), *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM, 1993, p. 51.

disciplina ordenadora das suas edificações. Pode-se dizer, por essa via, que as mutilações físicas que realiza em edifícios abandonados replicam, inversamente, as violentas cicatrizes urbanas abertas por Robert Moses na malha viária desses mesmos bairros naquela época, substituindo antigas ordens comunitárias pela impessoalidade fáustica e desagregadora da modernização capitalista.

Mais uma vez, aqui, o trabalho prévio de Smithson me parece ser um norte fundamental. Pois o que Passaic lhe revelou em última análise, naquele não tão distante sábado de setembro de 1967, foi a existência de uma alteridade recalcada de Nova York em sua vizinhança. Quer dizer, a presença de um elemento de irracionalidade necessário para a sobrevivência da ordem aparente do outro do rio Hudson. Passaic é, portanto, a face entrópica de Nova York, sem a qual o seu sentido não se completa inteiramente. E os “*fakes estates*” de Matta-Clark, nesse sentido, aparições mínimas, já dentro da cidade, do mesmo fenômeno.

Em meados dos anos 1990, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois tomaram as provocações de Bataille a favor do conceito de “informe” como o mote de uma importante exposição homônima realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris (*L’informe*, 1996). Segundo Bataille, como vimos, a arquitetura representa a encarnação da geometria autoritária que ampara o funcionamento da sociedade. Assim, é justamente em contraposição a essa razão ordenadora “arquitetônica” – a um tempo artificial e ilusória –, que Bataille afirma o caráter informe do mundo, excluindo qualquer hipótese de inspiração mimética para as artes. O “universo não se assemelha a nada”, diz ele, “é informe como uma aranha ou uma cusparada”.²⁰⁴ Entende-se, nesse contexto, que a obra de Matta-Clark – diretamente influenciada pelas ideias de Bataille – se tornou um dos pilares centrais da mostra, já que, segundo os curadores, não se esgota no afrontamento físico dos edifícios em si, visando, antes de tudo, colocar em xeque a própria função social da arquitetura.²⁰⁵

Seriam as distorções fraturadas de Peter Eisenman, Coop Himmelb(l)au, Daniel Libeskind e Zaha Hadid, ou os tentáculos flácidos e invertebradas de Frank Gehry, Ben van Berkel e Greg Lynn, por exemplo, traduções arquitetônicas possíveis do projeto dissolvente de Bataille? Ausentes da exposição feita no Beaubourg, essas são questões

²⁰⁴ Georges Bataille, in Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *Formless – a user’s guide*. Nova York: Zone Books, 1997, p. 05.

²⁰⁵ Cf. Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, 1997, op. cit., p. 188.

que os arquitetos começaram a se colocar naquele momento, em que, segundo Luis Fernández-Galiano, a noção de informe pareceu indicar caminhos interpretativos que pudessem dar conta do mal-estar reinante no panorama arquitetônico após a ressaca do figurativismo historicista pós-moderno. Contudo, observa Galiano, a própria formulação de uma arquitetura informe resulta paradoxal, já que ela é, essencialmente, construção e forma. Assim, completa em tom claramente irônico:

“Se essa hipotética arquitetura informe é, como aqui se sugere, un informalismo expressionista de raiz romântica com pinceladas orgânicas, o tempo o dirá.”²⁰⁶

Em essência, a noção de informe aponta para a constatação de que o mundo não é dado por leis dedutíveis, portanto não pode ser reconstruído mentalmente como imagem, apenas sentido fisicamente como experiência. Contudo, não significa que a dimensão formal esteja ausente dos trabalhos reunidos sob essa rubrica. No fundo, o alvo polêmico da exposição curada por Krauss e Bois não é a forma em si, mas o formalismo moderno da crítica, isto é, a leitura da arte baseada na explicitação da sua autonomia visual, tal como formulada por Clement Greenberg. Portanto, no caso de Matta-Clark, é preciso notar que o raciocínio formal representa, em muitos casos, um aspecto decisivo dos seus trabalhos. Veja-se, a propósito disso, a diferença fundamental que há entre o corte ao meio de uma casa suburbana em *Splitting* (1974) – rigoroso, equilibrado, “mínimo” –, e os barrocos seccionamentos semicirculares e espirais de lajes e paredes, como que a inscrever figuras geométricas vazias no interior de edifícios, em *Office-baroque* (1977) e *Circus – caribbean orange* (1978).

Se o resultado dessas obras leva a um embaralhamento na apreensão de profundidade, na dificuldade em entender coordenadas cartesianas no espaço, que se torna uma espécie de queijo suíço enorme no qual se entra, a operação visa, em última análise, uma restauração da experiência cognitiva desses espaços: a liberação de vazios interiores que dinamizem a percepção daquilo que se encontrava enrijecido, fragmentado. Nesse sentido, atua na direção contrária à do laconismo minimalista – que se restringe a agenciar a exterioridade visível dos objetos –, fazendo do próprio corpo do artista e de seus amigos instrumentos determinantes no balé coreográfico que

²⁰⁶ Luis Fernández-Galiano, “Las formas del informe”, *Arquitectura Viva* n° 50. Madrid: 1996, pp. 25.

estabelecem com o edifício. A ideia de *Circus*, diz Matta-Clark, é remeter-se à arena de um circo: “um lugar para a atividade, um círculo para a ação.”²⁰⁷ Assim, o sentido aparentemente negativo que está inscrito na violência do corte é contraposto a um sentido positivo complementar: a restauração fenomenológica de uma relação entre espaço e corpo.

Como se vê, muitas dimensões de sentido estão contidas nas violações arquitetônicas de Matta-Clark, que incluem também um flerte com o misticismo e a alquimia. O que resulta mais eloquente, no entanto, é o seu aspecto linguístico e epistemológico – as lajes e paredes entendidas como colunas semânticas, reportadas à sociedade como um todo –, e suas implicações quase psicanalíticas: a escavação do edifício como uma autópsia que revela estratos escondidos da construção, isto é, do processo construtivo apagado na forma final. Está aqui uma das intenções primordiais de Matta-Clark: não o ataque à arquitetura em si, mas uma investigação para além da sua superfície, que desloque a apreensão dos edifícios como objetos estáticos em favor de uma compreensão dinâmica, através da qual escultura e arquitetura sejam entendidas uma coisa só. Sobre isso, afirma Matta-Clark:

“(Michael) Asher e (Bruce) Nauman fizeram ações restritas na arquitetura: isto é, o espaço como um todo nunca foi alterado em sua raiz... eles sempre lidaram com aspectos do espaço interior, mas eu não acho que penetraram a superfície, o que seria o passo seguinte mais lógico.”²⁰⁸

Assim, mais do que a entidade social *arquitetura*, as incisões de Matta-Clark visam perfurar a ideia de superfície moderna, dominante no panorama artístico americano no momento em que se forma arquiteto, e dominante também no viés apolítico da arquitetura moderna americana, desde o *International Style* de Philip Johnson (1932) até o formalismo de Peter Eisenman e Colin Rowe – este último, inclusive, um dos professores mais influentes em Cornell. Sua compreensão de forma, portanto, se afasta da idealidade platônica que permeia a pureza imaculada dos prismas de vidro miesianos –

²⁰⁷ Gordon Matta-Clark, citado por Judith Russi Kirshner, “Non-uments”, in Maria Casanova (org.), 1993, op. cit., p. 59.

²⁰⁸ In Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. Londres: I. B. Tauris, 2009, p. 08.

Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey (1974)

Gordon Matta-Clark, *Circus – caribbean orange*, Chicago (1978)

o equivalente formal da autonomia disciplinar –, buscando na matéria bruta uma instância de resistência à domesticação, daí a sua dimensão verdadeiramente informe. Portanto, se trabalhos como *Office-baroque* ou *Circus* escapam da clareza formal, argumenta Stephen Walker, “não é porque removeram a forma emudecendo-a”, mas “porque proporcionaram mais forma do que o idealismo poderia registrar.”²⁰⁹ Trata-se de uma abordagem barroca da forma, que nubla, pelo excesso, a clareza idealista.

Sendo o papel da forma na arte, em última análise, o de tornar as coisas inteligíveis, Matta-Clark não a renega de maneira alguma. No entanto, promove essa inteligibilidade sempre através de uma instabilidade estruturante, que dá à forma, em seu trabalho, o caráter ambíguo de uma “clareza obscura”.²¹⁰

Embriões em uma placenta tecnológica

Tendo surgido publicamente primeiro como um teórico, ao escrever o livro *Delirious New York* (1978), para apenas depois disso iniciar uma carreira de sucesso no campo da arquitetura prática, Rem Koolhaas nunca deixou de ser, no fundo, o grande pensador do mundo contemporâneo pelo viés da arquitetura. Quer dizer que, por melhor que seja a sua obra projetada ou construída, sua maior virtude parece ser sempre o desvelamento de alguma importante questão teórica.

Muito já se comentou sobre a ambiguidade que há entre a atuação crítica e prática de Koolhaas, que denuncia acidamente as contradições capitalistas por um lado, ao mesmo tempo que as aceita e legitima por outro.²¹¹ O fato é que a potência da sua inteligência crítica desestabilizadora provém de uma personalidade agonicamente dividida, que parece sempre querer reconciliar entidades opostas, como Le Corbusier e Salvador Dalí, isto é, o arquiteto e o artista, o racionalismo e o irracionalismo, ou a aposta positiva na transformação social e a busca de liberação subjetiva. Eis aí um traço geracional. Koolhaas está, em certa medida, muito próximo do projeto marcusiano e situacionista: formular um ponto de encontro entre o materialismo e o inconsciente.

Os ácidos ataques de Rem Koolhaas ao formalismo em arquitetura são, nesse sentido, inseparáveis da leitura que faz acerca do conservadorismo que domina o

²⁰⁹ Stephen Walker, 2009, op. cit., p. 40.

²¹⁰ Idem, p. 42.

²¹¹ Ver Hal Foster, “Arquitectura e imperio”, *Diseño y delito (y otras diatribas)*. Madri: Akal, 2004; e Adrián Gorelik, “Arquitectura e capitalismo: os usos de Nova York”, in Rem Koolhaas, *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ambiente cultural a partir de meados dos anos 1970, e que torna problemático o legado dos projetos vanguardistas dos anos 60 no contexto atual. Formado no ambiente de grande experimentação artística da Holanda no final dos anos 1950 – marcado pela atuação de Willem Sandberg na direção do Museu Stedelijk, em Amsterdã, e a formação do grupo Cobra e da Internacional Situacionista –, Koolhaas se diz profundamente influenciado pelas “obras de arte aleatórias e efêmeras”, e por todas as manifestações de arte e arquitetura experimentais e mais próximas da pobreza do que do luxo, opostas a um sentido de imposição da autoridade. Nesse rol de influências, elenca como cruciais para a sua formação os trabalhos e ações do grupo Fluxus, e de Hélio Oiticica e Lygia Clark.²¹²

Na mesma entrevista para Jean-François Chevrier em 2005, o arquiteto holandês manifesta seu desacordo com a mentalidade dominante na Architectural Association de Londres, quando lá estuda entre 1968 e 72. Entusiasta da artificialidade – que depois encontraria nos Estados Unidos –, Koolhaas era avesso ao “Flower Power”, e a todo ecologismo da cultura *hippie*, professada naquele momento pelo Archigram. E, em contraposição a esse modelo, encontrou referências nos projetos do Superstudio e de Cedric Price. Surge daí a sua vontade de investigar, no Trabalho Final de Graduação, o Muro de Berlim: um fato arquitetônico real porém nada glamuroso, espécie de antiarquitetura instauradora de vazios ao seu redor. Uma arquitetura negativa, um elemento urbano absolutamente ignorado pela crítica, dada a sua condição de tabu.

Significativamente, na introdução que escreveu para um pequeno livro recente sobre a obra de Cedric Price, Rem Koolhaas explicita o seu desacordo com excesso formal contemporâneo, visível na obra dos discípulos ingleses de Price. Assim, afirma ele em tom de ataque, como um franco atirador:

“No momento em que Price estava pronto para administrar o seu *coup de grace*, o melhor da arquitetura se afastou dele como se nada tivesse acontecido, entrando em uma arena disputada, para retornar em uma nova farsa de heroísmo simulado. Rogers, Foster, Archigram, antes inteiramente dedicados à *infirmidade* de Cedric, agora produzem formas as mais visíveis para as suas incultas e não comprovadas inocências.”²¹³

²¹² Ver Jean-François Chevrier, “Changement de dimensions – entretien avec Rem Koolhaas”, *L’Architecture D’Aujourd’hui* n° 361. Paris: 2005, p. 89.

²¹³ Rem Koolhaas, “Introduction”, in Hans Ulrich Obrist (org.), *Re: CP*. Basileia: Birkhäuser, 2003, p. 8.

Mas o que é que está suposto nessa passagem da “informidade” de Price à variedade formal dos anos 1980 e 90, contexto no qual a voz de Price passou a ser vista, segundo Koolhaas, como a de “um esnobe ou de um ogro”? Trata-se, exatamente, da entrada em cena do “gás hilariante da economia de mercado”, da “droga fértil do pós-modernismo”, ainda na expressão de Koolhaas, que, nos anos 1980, “doaram à arquitetura o *glamour* e a vitalidade da mercadoria”.²¹⁴ Quer dizer, a arquitetura diagramática, crua e programaticamente inventiva de Cedric Price, tal como se vê no *Fun Palace* (1961), seu mais conhecido projeto, cede lugar a uma arquitetura que se afirma pela invenção sofisticada da forma através da alta tecnologia, e que dá forma, por sua vez, à voracidade epidérmica da nossa sociedade consumista.

Sem procurar resolver aqui a referida questão acerca da ambiguidade da posição de Koolhaas, me interessa observar que embora a sua arquitetura não se mantenha sempre coerente com a defesa antiformalista que professa, embarcando também por vezes em exercícios de exibicionismo formal, o seu argumento permanece válido. E a força e vitalidade desse antiformalismo decorre, ao meu ver, de um pensamento aguçado para compreender a dimensão urbanística da arquitetura, particularmente através da noção de vazio. A valorização do vazio como lugar mais significante em uma cidade, reservatório de uma indeterminação que pode assumir contornos diversos ao longo do tempo, surge para Koolhaas exatamente através do estudo de Berlim, e depois se torna uma questão operativa nos projetos que faz para o Parque La Villette e para a cidade de Melun-Senart (1982), ambos na França, em que um sistema de vazios substitui o desenho dos espaços (quadras e edifícios).

À frente de um escritório chamado *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), e que começa a atuar no final dos anos 1970, Rem Koolhaas sabe bem que o planejamento urbano moderno, excessivamente tecnicista e generalizante, já era, naquele momento, uma página virada da história. Contudo, não adere à campanha difamatória que se faz então contra o urbanismo, sempre em favor de ações em pequena escala, contextuais, e devolvida às mãos da sociedade civil. Sobretudo, Koolhaas não embarca na romantização do espaço público e do tecido histórico, nem no *laissez-faire* antiplanejador que domina aquele período. O que ele diagnostica de maneira cortante

²¹⁴ Idem.

no polêmico texto “O que aconteceu com o urbanismo?” (1994), é a situação de um mundo em que a atrofia do urbanismo se viu acompanhada de uma hipertrofia da arquitetura, simbolizando a substituição paulatina dos valores públicos pelos individuais. Assim, a morte do urbanismo, amparada pelo “nosso refúgio na segurança parasítica da arquitetura”, diz Koolhaas, cria um desastre evidente: “mais e mais substância é enxertada em raízes famélicas.”²¹⁵ E de fato, o que vemos hoje é que a salvação econômica das cidades passa muito mais – ao menos em um nível superficial – pela ação pontual em edifícios icônicos e “estratégicos” do que por sua reestruturação urbana mais ampla. Reféns dos investimentos globais, as cidades trocam sua antiga unidade formal e social por uma imagem de identidade que, na verdade, as segmenta em arquipélagos isolados, como ocorre no caso paradigmático Los Angeles.

Como explicar o paradoxo de que o urbanismo tenha desaparecido justamente no momento em que a urbanização acelerada parece proclamar o triunfo definitivo e global da condição urbana? Rem Koolhaas não hesita em apontar a responsabilidade da geração que fez o Maio de 68 em Paris – a sua geração – pela morte do urbanismo, pois se por debaixo do asfalto não havia praia, ficamos todos sem um paradigma válido para seguir projetando. “Nós estávamos fazendo castelos de areia”, diz Koolhaas em mais uma de suas impiedosas imagens sintéticas, e completa: “agora tentamos nadar no mar que os varreu para longe”.²¹⁶

Na expressão de Hal Foster, 1989 foi o *annus terribilis* para Rem Koolhaas e o OMA. Superando a primeira fase do escritório, ainda um tanto tímida e colada ao paradigma desconstrutivista, o OMA chega à sua maturidade em três projetos de grande escala criados nesse ano. Projetos que, apesar não terem sido construídos, foram cruciais para a afirmação da poética arquitetônica de Rem Koolhaas.

A data, aqui, não é casual. 1989 é o ano da queda do muro de Berlim, e portanto o marco de uma transformação profunda na Europa, que envolveu basicamente uma reconfiguração econômica e infraestrutural do território – preparando a União Europeia de 1992 –, que desmontava a divisão do “velho continente” em pequenos estados-nação isolados, aproximando-o da escala norte-americana. Escala da qual Koolhaas era um notório estusiasta e propagandista desde o seu estudo seminal sobre Nova York em 1978,

²¹⁵ Rem Koolhaas, “What ever happened to urbanism?”, in Rem Koolhaas e Bruce Mau, *S, M, L, XL*. New York, The Monacelli Press, 1995, p. 967.

²¹⁶ Idem, p. 971.

Rem Koolhaas, *Proposta de logo e bandeira para a Comunidade Europeia* (2002)

Rem Koolhaas, *Terminal marítimo Zeebruge e ZKM Karlsruhe* (1989)

que se prolongaria depois no texto sobre a grandeza (“*Bigness*”, 1994), feito já no contexto dessa Europa em processo de americanização. Os três projetos em questão, portanto, são manifestações dessa nova problemática em escala babélica: o Terminal Marítimo de Zeebrugge, na Bélgica, a Biblioteca Nacional da França, em Paris – ambos feitos para concursos, e premiados com o 2º lugar –, e o Centro de Arte e Tecnologia de Mídia em Karlsruhe – projeto encomendado, mas abandonado pelo cliente.

O primeiro, cujo programa determinava uma construção de aproximadamente 200 mil m², seria um terminal de barcos no Mar do Norte, reunindo shoppings, centros de convenção e diversão, restaurantes, hotéis e estacionamentos para automóveis e embarcações. Seu objetivo era a modernização do sistema de *ferry-boats* entre a Inglaterra e o continente, diante da iminente construção de um túnel sob o Canal da Mancha, que tornaria esse sistema obsoleto. Já o Segundo projeto, previsto para uma ocupação de 280 mil m², era o último dos *grands projets* de François Mitterrand, e portanto o seu coroamento simbólico: a biblioteca de Babel contemporânea, chamada de *Très Grande Bibliothèque*. E se no terminal de Zeebrugge a construção imensa adotara a forma resultante da interceptação de um cone e uma esfera – em alusão explícita ao auditório-balão de Ivan Leonidov no projeto para o Instituto e Biblioteca Lenin, de 1927 –, na Biblioteca Nacional da França a problemática formal aflora de uma maneira ainda mais interessante, que coloca em causa a contraposição entre a variedade formal pós-moderna e a busca de uma forma informe.

De acordo com a descrição de Rem Koolhaas, o programa do edifício estabelecido no edital do concurso já sugeria quase que explicitamente, por sua segmentação funcional em cinco partes – cinemateca, acervo de aquisições recentes, publicações de referência, catálogos e biblioteca científica –, a divisão do conjunto em edificações distintas, às quais corresponderiam formas icônicas. Assim, após seguir essa sugestão subliminar do edital em um primeiro momento do processo de projeto, a equipe do OMA chega, ao longo de sua investigação, a uma vontade de se contrapor enfaticamente a tal caminho, inventando uma outra via de especulação formal e programática. Sobre isso, afirma Koolhaas:

“Logo ficamos cansados e irritados com o discurso dessa arquitetura em que um problema essencialmente arquitetônico é sempre resolvido com uma forma projetada pelo arquiteto. Ficamos irritados em pensar que teríamos que imaginar as cinco

bibliotecas diferentes como cinco formas: uma divertida, uma feia, outra bonita e assim por diante. Em outras palavras: estávamos cada vez mais resistentes às normas de uma arquitetura que resolve tudo pela invenção da forma. Buscávamos, pela primeira vez, realmente *inventar arquitetonicamente*.”²¹⁷

Essa formulação contém, a meu ver, sugestões de um alcance profundo para a arquitetura contemporânea, justamente no ponto de um imbricamento tenso com as questões trazidas pela arte. É evidente que tanto o terminal quanto a biblioteca são projetos que pediam – por sua escala e significado, como marcos simbólicos de uma nova Europa – um alto grau de simbolização e monumentalidade. Mas surgiam, no entanto, no momento em que um arquiteto realmente inquieto, como Rem Koolhaas, já detectava sinais de cansaço maneirista no pós-modernismo estilístico, buscando uma outra formalização para o momento histórico que ali se inaugurava. Ora, é nessa vontade de simbolização e monumentalidade que está situado, evidentemente, o ponto de maior contato entre a arquitetura e a arte. Pois é nesse momento, no qual as determinações técnicas, programáticas e orçamentárias não são suficientes para justificar a escolha de um partido, que a subjetividade do arquiteto tem que necessariamente aparecer como um fator decisivo. “Buscávamos, pela primeira vez, realmente *inventar arquitetonicamente*”, diz Koolhaas. Sua frase, nesse contexto, emana reflexões sugestivas. Vale aqui, portanto, a referência a uma outra entrevista na qual o arquiteto desenvolve a questão de um interesse temeroso pela forma naquele mesmo momento, associando-o à ideia de invenção:

“No OMA nós estávamos muito preocupados com o social e político, e portanto sentíamos embaraço em admitir algum interesse pela forma. Por causa desse embaraço, nós nos sentíamos constrangidos em inventar. Assim surgiu a invenção de uma forma informe, um contenedor que, sem colocar diretamente a questão da forma, se impõe nada menos do que por sua presença massiva.”²¹⁸

Fica claro, através dessas passagens, a deliberada intenção do arquiteto em escapar do estilismo formal pós-moderno, que Koolhaas enxerga não apenas nas

²¹⁷ Rem Koolhaas. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 23 (grifo meu).

²¹⁸ In Jean-François Chevrier, 2005, op. cit., p. 94 (grifo meu).

Rem Koolhaas, *Biblioteca Nacional da França* (1989)

Rem Koolhaas, *Biblioteca Nacional da França* (1989)

vertentes historicistas, mas também nos contorcionismos volumétricos do desconstrutivismo e suas ramificações, cuja base conceitual – a analogia entre a ideia de um mundo fraturado e sem valores fixos, e a construção de geometrias irregulares e fragmentadas – lhe parece superficialmente literal, compositiva e, em última análise, decorativa.²¹⁹ Note-se aqui, que o paradigma arquitetônico da explosão fragmentária baseado em Derrida, que dominou a alta arquitetura nos anos 1980, começa a ceder espaço a outras vertentes mais maleáveis e acomodatórias, que, segundo alguns autores, se reportam às dobras do “espaço liso” deleuziano, no contexto de um mundo em que os conflitos político-ideológicos refluíram para uma dimensão menos evidente.²²⁰

Assim, em reação à tentação da variedade volumétrica expressiva, Koolhaas opta por concentrar todo o programa em um edifício único, um cubo-contêiner neutro e imenso – um *fat building* –, instaurando a diversidade programática não na sua aparência exterior – cinco edifícios diferentes –, mas em seus espaços internos, como vazios escavados em uma massa sólida. Veja-se, portanto, que a ideia de uma arquitetura informe – evidentemente paradoxal, se tomada ao pé-da-letra – não contesta a noção de forma através da distorção, como foi sugerido anteriormente no texto de Luis Fernández-Galiano. Mas ao contrário, busca uma forma exterior neutra e unitária, isto é, não compositiva, como os “objetos específicos” da arte minimalista.

Koolhaas aqui se aproxima da noção de “antiforma”, tal como definida por Robert Morris para qualificar o pós-minimalismo das peças moles feitas por Claes Oldenburg e por ele mesmo, ou do cimento atirado à parede por Richard Serra.²²¹ Pois a forma, nesses casos, não é o resultado de um projeto ou manufatura, observa Morris, mas uma decorrência do próprio material, em sua relação intrínseca com a gravidade. Nesse

²¹⁹ “Não posso evitar de ser cético diante da analogia ingênua e banal que efetuam os desconstrutivistas entre uma geometria supostamente irregular e um mundo fragmentado, ou um mundo no qual os valores já não estão assentados de forma fixa. É uma aproximação desesperadamente visual, compositiva – e portanto, arquitetônica em seu sentido mais tradicional. E, em última instância, para mim, decorativa.” Rem Koolhaas, in Alejandro Zaera, “Encontrando libertades: conversaciones con Rem Koolhaas”, *El Croquis* 53+79: OMA, 1987-1998. Madri: 1998, p. 29.

²²⁰ Antiutópicas, as dobras e pregas da arquitetura de Rem Koolhaas e seus discípulos se colam à realidade multiforme e esquiva – o chamado “espaço liso” deleuziano –, adaptando-se à sua condição variável e homogênea com um pragmatismo irônico que, como definiu Luis Fernández-Galiano, prefere o pacto acomodatório ao conflito, pois “reconhece as forças sociais e econômicas que a conformam, e se faz flexível para adequar-se a elas: se dobra para não romper-se”. Luis Fernández-Galiano, “Placeres del pliegue”, *Arquitectura Viva* n° 69. Madri: 1999, p. 42.

²²¹ Ver Robert Morris, “Anti-form” (1968), *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1995.

sentido, o que Koolhaas compreendeu muito bem é que essa forma do material, no seu caso, não seria mais a expressão tectônica da construção, isto é, dos elementos construtivos, e sim a direta expressão da escala. Quer dizer, a grande escala elimina a composição relacional, a ideia de forma como relação entre partes independentes, e com isso elimina também a poética das juntas e conexões tectônicas, e das transições fenomenológicas. Assim, abdicando da estética hermenêutica moderna – a transparência que faz com que a espacialidade interna seja lida desde o seu exterior –, Koolhaas cria aqui aquilo que Fredric Jameson chamou de “hiperespaço” pós-moderno, um ambiente incomensurável para o qual os nossos sentidos ainda não desenvolveram a capacidade de se orientar fenomenologicamente. Um ambiente labirinticamente interior, aparentemente desprovido de exterioridade, que Jameson associa ao fim da sociedade civil e ao desaparecimento do espaço público, tal como se insinua também na ambiência de filmes como *Blade runner* (1982), de Ridley Scott.

Mas o que seriam esses espaços internos da Biblioteca Nacional da França, que Koolhaas descreve como vazios escavados em uma massa sólida de informação? Aqui reside, a meu ver, a grande beleza do projeto. Nas maquetes feitas para o concurso, esses espaços não são representáveis senão em negativo: barras semi-cilíndricas, cones ovóides, amebóides, espirais e outras formas inclassificáveis inseridas em um cubo transparente, invertendo assim a relação entre cheios e vazios, de modo a fazer do informe algo formalizável, e portanto compreensível. Koolhaas percebeu que a maior parte do programa era estática e de acessibilidade restrita – ocupada pelo depósito de acervo –, então decidiu considerá-la como a genérica massa sólida do grande cubo, que seria desse modo escavada aleatoriamente para se criar, em seu interior, os espaços de visitação pública: auditórios, cinemas, cafés, salas de leitura, rampas de circulação etc. Invertendo o raciocínio habitual, os espaços públicos surgem, nesse caso, como “ausências de edifício”, isto é: “embriões em uma placenta tecnológica”, segundo sua definição metafórica.²²²

Aqui é preciso se deter um pouco. É difícil avaliar a potencialidade de um espaço arquitetônico que não foi efetivamente construído, ainda mais com esse grau de abstração, que faz com que suas representações bidimensionais em planta e em corte se embaralhem, tornando-se quase indiscerníveis. Talvez a melhor maneira de imaginar

²²² Rem Koolhaas, “Strategy of the void”, in Rem Koolhaas e Bruce Mau, 1995, op. cit., p. 616.

Rem Koolhaas, *Biblioteca Nacional da França* (1989)

Gordon Matta-Clark, *Circus – caribbean orange*, Chicago (1978)

essa biblioteca não construída – e que se impregna na nossa mente em um labirinto de possibilidades, como as bibliotecas borgianas –, seja olhar para as fotos das intervenções efêmeras de Matta-Clark, sobretudo em *Circus* e *Office-baroque*. Não deixa de ser curioso, portanto, que a associação que fazemos entre essas duas expressões artísticas tidas como informes – um projeto de arquitetura não construído e ações anarquitectônicas sobre edifícios abandonados – seja, acima de tudo, formal. Afinal, nem uma aranha, nem mesmo uma cusparada estão infensas a leituras formais.

Nesse sentido, o que pensar da metáfora dos embriões boiando em uma placenta tecnológica? Na grande escala (*bigness*), as partes do edifício adquirem necessariamente certa autonomia. Mas no caso de alguns projetos de Koolhaas, como a Biblioteca Nacional da França, essas partes autônomas não se estruturam ao longo de uma espinha dorsal. Na imagem feita por Alejandro Zaera, os projetos de Rem Koolhaas buscam a “geração de um corpo unitário” mas “desorganizado”²²³, distinto tanto da fragmentação pós-moderna quanto da composição estruturada de partes, fundamento clássico da arquitetura moderna. Seus elementos internos são, portanto, como órgãos flutuantes em uma massa amorfa – semelhante, em termos urbanos, à “cidade arquipélago” surgida após a morte do urbanismo –, em que não distinguimos propriamente uma relação entre figura e fundo, tal como se imagina na Biblioteca Nacional da França, e se vê, em verta medida, na Casa da Música do Porto (1999-2005).

Como lembra Jameson, as arquitraves, colunas e arcos de gesso ou papelão de Charles Moore e Michael Graves, no auge do pós-modernismo, já indicavam um esvaziamento da relação tectônica entre os elementos da construção, como se comesçassem a se destacar dos antigos suportes, de maneira semelhante aos últimos cristos de Dalí flutuando sobre as cruzes a que estavam pregados, ou os homens de Magritte de chapéu-coco, descendo lentamente do céu em forma de chuva. Assim, esses órgãos que flutuam dentro das totalidades cúbicas da Biblioteca Nacional da França, imaginados por Rem Koolhaas, parecem aprofundar a mesma questão. Qual seja, a de uma “estranha vida póstuma no vazio”, diz Jameson, que “é a condição de uma figura sem fundo”.²²⁴

²²³ Alejandro Zaera, "Notas para un levantamiento topográfico", *El Croquis* 53+79: OMA, 1987-1998. Madrid: 1998, p. 42.

²²⁴ Fredric Jameson, 1997, op. cit., p. 188.

Superar o obstáculo da forma

Nos anos 1990, em paralelo à consolidação da globalização, das tecnologias digitais, do sistema financeiro, e de um estado de vazio ideológico associado à prosperidade da economia de mercado, a arquitetura atinge um grau de visibilidade midiática inédito. O sucesso retumbante de uma obra como o Guggenheim Bilbao (1991-97), de Frank Gehry – que atualiza em novas bases aquilo que o Beaubourg (1971-77) já havia realizado, e, antes dele, a Ópera de Sidnei (1959-73) –, encarna esse novo momento histórico, demonstrando como um único edifício pode ser o agente da transformação econômica de uma cidade inteira. Gehry, por isso mesmo, se torna o primeiro – e até agora o maior – “*starchitect*” do mundo global.

Essa nova proeminência econômica e midiática da arquitetura é, evidentemente, fruto de uma significativa ampliação de campo, na qual a arte vem desempenhar um papel simbólico fundamental, emprestando a expressividade formal que dá a essas obras o *status* de unicidade. E se tomarmos essa linhagem que vai da Ópera de Sidnei a Bilbao, passando pelo Beaubourg, veremos que se tratam justamente de edifícios culturais (museus e sala de concertos), o que demonstra o papel crucial que a arte desempenha também enquanto programa, no reequacionamento urbano e econômico mundial do último quartel do século xx.

Contudo, a emergência de uma arquitetura que se afirma culturalmente cruzando a antiga fronteira disciplinar entre arquitetura e arte, não se resume ao expressionismo organicista de Frank Gehry, do qual derivam, em ponto menor, o ímpeto expressivo de arquitetos como Zaha Hadid, Santiago Calatrava, Thom Mayne e Greg Lynn, entre outros. Pode-se dizer, quanto a isso, que o panorama da produção arquitetônica que assenta sobre bases artísticas nos anos 1990 é polarizado, em linhas gerais, por duas figuras opostas: Frank Gehry e Jacques Herzog. Isto é, de um lado pela arquitetura formalmente eloquente e excessiva do primeiro, em diálogo aberto com a materialidade intensa da arte americana, e de outro pela arquitetura fria e austera do segundo, que viria a receber o rótulo de minimalista.

Em obras como o Walt Disney Concert Hall (1988-2003), em Los Angeles, e o Guggenheim Bilbao, nas quais começa a explorar as qualidades plásticas do titânio, Gehry consegue superar o figurativismo um tanto caricato da sua obra anterior, em que os peixes escultóricos estão ainda muito próximos da escultura pop de Claes Oldenburg e do “pato” de Long Island analisado por Venturi, conseguindo dialogar, no campo da

Frank Gehry, *Casa Frank Gehry*, Santa Monica (1977)

Robert Rauschenberg, *Sem título* (1956)

arquitetura, com os trabalhos formalmente mais complexos e abstratos de artistas como Richard Serra e Robert Rauschenberg, entre outros. Jacques Herzog e Pierre de Meuron, por sua vez, em obras como a Torre de sinalização ferroviária da Basileia (1994-98) e a Adega Dominus (1995-97), precedidas pelo Armazém da Ricola (1986-87), em Laufen, abrem um campo de especulação arquitetônica que desdobra o legado de Donald Judd e Joseph Beuys, fazendo a construção resultar diretamente das qualidades construtivas e simbólicas da matéria, praticamente prescindindo de uma mediação formal.²²⁵ Eis aí uma diferença que merece ser investigada.

Frank Gehry iniciou os seus estudos em cerâmica, antes de passar para o curso de arquitetura. E, uma vez arquiteto, declara invejar a coragem dos pintores, e trabalha como se fosse um escultor, como já comentamos, amassando papéis e estudando visualmente as proporções espaciais dessas inusitadas maquetes sobre a sua mesa. Essa explícita manualidade, que o vincula diretamente a uma tradição escultórica, está, no entanto, fortemente enraizada na tradição americana de construção: a compreensão da arquitetura como montagem volumétrica de componentes pré-fabricados, que o próprio morador, no limite, pode comprar e montar pessoalmente. É o que faz Buster Keaton, de forma satírica, no curta-metragem *One week* (1920), onde tenta montar sozinho uma casa pré-fabricada cujas peças lhe foram enviadas por trem, porém seguindo um manual de instruções errado, o que resulta na montagem desastrada de uma casa que se parece, curiosamente, com a de Gehry, com mais de meio século de antecedência. Frank Gehry, portanto, raciocina de forma aditiva, isto é, agregando elementos e materiais segundo uma lógica que provém do empirismo em choque com a fragmentação cubista, sendo, portanto, alheia à composição clássica.

Se Peter Eisenman, o mais europeu dos americanos, advogou para o desconstrutivismo a verdadeira (e tardia) tradução arquitetônica do cubismo, foi Gehry quem de fato a realizou com a devida intensidade plástica, aproximando-se também da busca de Umberto Boccioni por capturar o movimento em uma forma estática. Daí que alguns considerem Gehry um legítimo modernista, e sua arquitetura uma das poucas manifestações contemporâneas capazes de resgatar a tensão herética das vanguardas.²²⁶ Essa fratura cubo-futurista que vemos nos edifícios de Gehry tem radicalidade arquitetônica pelo fato de emergir de dentro das construções estourando suas caixas

²²⁵ Ver Rafael Moneo, *Inquietação teórica e estratégia projetual*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 325.

²²⁶ Ver Peter Gay, *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 483.

envoltórias, e não como um recobrimento superficial de suas fachadas. Nesse sentido, sua ação transcende a manualidade da qual parte, aproximando-se das qualidades que norteiam a melhor arte americana desde Pollock: uma gestualidade física – mais corporal do que manual –, e um trato desinibido com a escala, que se rebate em uma formalização exteriorizada, capaz de presentificar formalmente o mundo pelo acúmulo de matéria. A propósito, comentando as telas mais recentes de Frank Stella, cuja saturação de formas coloridas e discrepantes em grande escala as distanciam diametralmente do seu minimalismo inicial, Ronaldo Brito diz tratar-se de uma somatória disjuntiva de elementos. Organização espacial que alude a um “mundo de vulgares aparências gritantes”, que o artista não apenas aceita pragmaticamente, como declara insuficientes, exagerando-as ainda mais.²²⁷ E se, arquitetonicamente, essa é uma característica que pudemos identificar nos trabalhos do grupo SITE nos anos 1970, em Gehry, a partir dos anos 90, elas ganham um alcance evidentemente maior.

Se em muitas das casas de Frank Gehry, como a sua própria, em Santa Mônica (1977), podemos perceber de forma evidente o impulso centrífugo desse movimento de fratura, ele é também identificável em obras nas quais se costuma enxergar o oposto, como o Guggenheim Bilbao, no qual a movimentação externa do volume responde – não estruturalmente, mas espacialmente – à explosão expansiva de seu átrio principal. No caso, a maior diferença em relação às suas obras anteriores, na minha opinião, reside no fato de as chapas de titânio conferirem uma continuidade visual absolutamente nova ao trabalho de Gehry, até então marcado pela associação entre a fractalidade aditiva e o uso de materiais variados e heterogêneos. Assim, explora a dialética entre continuidade de superfície e fragmentação volumétrica através de um material extremamente maleável e camaleônico, como uma espécie de ouro pós-industrial – material que parece ter atributos físicos próprios (tais como cor, luz e brilho) apenas à medida que os captura do entorno, e que permite a Gehry atingir uma dimensão de sensualidade quase imaterial, em que os peixes se tornam velas infladas.

Se as obras de Frank Gehry são marcadas pela gratuidade formal, fundada na soberania da subjetividade e no salvo conduto da liberdade individual – que também pautavam a arquitetura de Frank Lloyd Wright, por exemplo –, os trabalhos iniciais da dupla suíça Herzog & de Meuron, ao contrário, são caracterizados pela sobriedade e pelo

²²⁷ Ronaldo Brito, “Frank Stella e Nuno Ramos: no plano convulso do mundo”, in Vanda Klabin (org.), *Frank Stella e Nuno Ramos: afinidades e diversidades*. São Paulo: 3 Plus, 2004, p. 12.

Joseph Beuys, *Brasilienfond* (1979); e Herzog & de Meuron, *Armazém Ricola* (1986)

Herzog & de Meuron, *Torre de sinalização ferroviária*, Basileia (1994)

rigor quase impessoal. Aspirando a neutralidade expressiva através de volumes puros e da repetição serial de elementos construtivos básicos, Herzog & de Meuron surgem, no panorama arquitetônico do final dos anos 1980, como os expoentes mais promissores de uma corrente contrária aos excessos formalistas pós-modernos que dominaram as duas décadas anteriores. Abstratos e herméticos, os seus edifícios iniciais foram interpretados como expressões de uma disciplina penitencial puritana, surgida na ressaca do figurativismo que, naquele momento, passava a ser visto como frívolo e decadente. Herzog & de Meuron são, nesse sentido, alunos diletos de Aldo Rossi, que em uma de suas sentenças lapidárias declarou: “minha arquitetura se levanta silenciosa e fria”.²²⁸

O singelo armazém construído em Laufen para a Ricola – uma fábrica suíça de balas e medicamentos naturais –, é a obra que primeiro despertou a atenção de arquitetos e críticos para a produção da dupla. Ali, a expressividade arquitetônica não provém da volumetria, uma simples caixa retangular prismática, mas da pele do edifício, que replica a própria função de armazenamento que define o seu programa. Formada por placas horizontais de fibrocimento sobre uma estrutura de madeira laminada, essa pele opaca adquire um ritmo visual que nos reporta à ideia de empilhamento e sedimentação, ao mesmo tempo que realiza visualmente o edifício como o resultado formal direto de sua própria lógica material. Essas placas horizontais, no entanto, não têm todas a mesma dimensão, apresentando larguras variáveis que aumentam de baixo para cima, num ritmo ascensional que contraria a expectativa natural em relação a pesos e cargas. Um ilusionismo sutil em uma obra que é, de resto, muito tectônica.

Esse redutivismo formal é o que está na base do emprego do termo “minimalismo” para a arquitetura contemporânea, em referência a uma produção que procura atualizar a economia de meios própria à arquitetura moderna – traduzida na máxima “*less is more*”, de Mies van der Rohe –, tendo também na bagagem o laconismo serial da Minimal Art americana surgida nos anos 1960. Uma das características essenciais da Minimal Art é a redução do objeto a uma simplicidade tal que não seja possível enxergá-lo como uma composição de partes, mas apenas como uma totalidade em si (que é, muitas vezes, parte de uma série). Essa redução de complexidade do objeto, que no caso da Minimal corresponde a uma forma propositadamente fraca, é evidentemente difícil de atingir na escala arquitetônica, o que torna o uso do termo

²²⁸ Frase adaptada de um poema de Hölderlin, citada por Luis Fernández-Galiano, “Dioniso en Basilea”, *AV Monografías n. 77*. Madri: 1999, p. 12.

minimalismo para a arquitetura evidentemente problemático. Contudo, por mais que os edifícios de Herzog & de Meuron sejam compostos de partes, essas partes não possuem, de forma alguma, a autonomia que encontramos nas obras de Frank Gehry.

Outro exemplo interessante nessa direção é a Torre de sinalização ferroviária da Basileia, uma caixa quase cúbica envelopada por lâminas horizontais de cobre, que fazem dela uma torre hermética e misteriosa, de uma luminescência estranha, e assemelhada a um transformador elétrico. Mais do que quebra-sóis, essas lâminas de cobre agrupadas de modo denso constituem a própria pele do edifício. Formadas por um desenho ligeiramente curvo quando visto em planta, elas geram uma região de sombra na parte central da fachada do prédio, que contrasta com o brilho luminescente das suas bordas, fazendo o conjunto todo vibrar como uma obra de Op Art. Abstrato e destituído de qualquer referência de escala, o edifício se parece uma espécie de “cofre de outro mundo”²²⁹, na expressão de Galiano, ao mesmo tempo diáfano e intensamente matérico. Uma caixa de cobre – material de alta condutividade elétrica – que mais uma vez potencializa simbolicamente o programa em questão, constituindo-se, ela própria, como uma gaiola de Faraday.

Segundo o depoimento de Jacques Herzog, essa procura por explorar certas “qualidades invisíveis dos materiais”²³⁰ é algo que ele e Pierre de Meuron aprenderam na obra artística de Joseph Beuys, com quem tiveram um contato iniciático em 1978, no carnaval da Basileia. Naquela ocasião, Beuys foi convencido pelos jovens arquitetos, então recém formados, a conceber a indumentária do bloco do qual faziam parte, criando roupas e alegorias de feltro e cobre, que se incendiaram após o rito catártico, e cujos resíduos estão expostos no museu da Basileia com o nome de *Feuerstätte 2*. Assim, em que pese toda a possível mistificação associada a esse evento efêmero, é plausível observar que Herzog & de Meuron se destacam no cenário da arquitetura contemporânea exatamente por realizarem uma associação original entre matéria e símbolo, compreendendo o edifício como um corpo a ser vestido. Nesse sentido, entendem as qualidades materiais da arquitetura menos como manifestações de competência e saber manual, próprios de uma tradição construtiva, do que de uma

²²⁹ Luis Fernández-Galiano, 1999, op. cit., p. 12.

²³⁰ Rebecca Schneider, “Housing remains: Herzog & de Meuron and performance”, in Philip Ursprung (org.), *Natural history*. Montreal: Lars Müller Publisher, 2005, p. 219.

Herzog & de Meuron, *Estúdio Rémy Zaugg*, Mulhouse-Brunnstatt (1996)

Herzog & de Meuron, *Adega Dominus*, Napa Valley (1995)

inteligência conceitual, própria da arte, e em especial por uma matriz beuysiana.²³¹ Nesse ponto, Pierre e Jacques se afastam da rigorosa artesanabilidade de Peter Zumthor, considerado o pai fundador do novo racionalismo suíço. “Nós trabalhamos com a realidade física da arquitetura”, afirma Herzog, “porque só assim poderemos transcendê-la, ir mais além e chegar ao imaterial.”²³²

A forte ligação de Herzog & de Meuron com a arte de Joseph Beuys torna insuficiente a atribuição do selo de “minimalista” à sua arquitetura, bem como a sua descrição como simplesmente fria e lacônica. Há, a meu ver, uma exploração algo erótica das superfícies em muitas das suas obras, que parecem reter a compreensão beuysiana dos materiais sólidos como fluxos informes em permanente transformação. É muito eloquente, nesse sentido, o projeto que fazem para o ateliê do artista Rémy Zaugg (1996), em Mulhouse-Brunnstatt. Mais uma vez, o que chama a atenção nessa obra não é uma questão formal, mas uma certa compreensão conceitual da construção que vai ganhando progressivamente uma tangibilidade matéria através da ação da natureza e da lenta passagem do tempo. Ali, sobre um pavilhão térreo e trivial, os arquitetos construíram a cobertura com espessas chapas de ferro instaladas segundo uma declividade errada, fazendo com que a água da chuva se acumule sobre ela, corroendo lentamente a sua superfície. Ultrapassado um certo limite de acumulação, essa água ferruginosa transborda pelas paredes laterais do galpão, feitas de concreto, tingindo-as pouco a pouco. Trata-se, portanto, de um edifício vivo, que é paulatinamente pintado por uma cortina de chuva suja que o oxida, transformando-o em um índice da efemeridade do tempo e da própria construção. Sua organicidade, contudo, nada tem a ver, plasticamente, com o que se conhece convencionalmente como organicismo em arquitetura. A organicidade aqui é um processo, e não um tema formal.

A obra-prima dessa primeira fase do escritório, e ponto de condensação das questões levantadas até aqui é a Adega Dominus, no Napa Valley. Simples pavilhão linear situado em meio a uma plantação de uvas, a unidade de processamento da vinícola Dominus tem suas paredes formadas por brutas pedras de gabião, empilhadas umas sobre as outras e contidas por leves telas metálicas, como um muro de contenção

²³¹ Ver Kurt Foster, “Pieces for four and more hands”, in Philip Ursprung (org.), 2005, op. cit.; e Kenneth Frampton, “Minimal moralia: reflections on recent swiss german production”, *Labour, work and architecture*. Londres: Phaidon, 2002.

²³² Luis Fernández-Galiano, “Diálogo y logo: Jacques Herzog piensa en voz alta”, *Arquitectura Viva* n. 91. Madri: 2003, p. 29.

de estrada. A operação conceitual aqui, com fecundos resultados plásticos, é magistral: o elemento mais primário e ancestral da arquitetura, a pedra bruta, se torna leve e sofisticado, chegando praticamente a flutuar. Pois se no Instituto do Mundo Árabe em Paris (1981-87) Jean Nouvel havia reinterpretado o muxarabi muçulmano através da alta tecnologia com complicadas rótulas metálicas fotossensíveis, Herzog & de Meuron construíram, no Napa Valley, um extenso rendilhado de pedra absolutamente banal do ponto de vista construtivo, no qual a pedra se assemelha a um balão, e o espaço é construído diretamente pela luz. Com isso, parecem inventar um novo vernáculo, aludindo contemporaneamente a uma espécie de atemporalidade geológica, que faz com que a semelhança formal entre as paredes da Adega e as caixas metálicas com pedras de Robert Smithson (que constituem os seus *nonsites*), não seja fortuita. Potencializando o arcaísmo presente na essência material das coisas, Herzog & de Meuron encontram um sentido de atualidade forte numa década que começa sob o signo do “fim da história”, rejeitando tanto o utopismo prospectivo moderno quanto o revivalismo nostálgico pós-moderno.

Se a queda do Muro de Berlim representa para Koolhaas a possibilidade de americanização da Europa através da integração econômica e das obras de grande escala, para Herzog & de Meuron ela significa o estancamento da vertigem histórica em prol de um essencialismo matérico de fundo conceitual – de influência claramente heideggeriana –, que recupera um sentido moderno de ordem e verdade sob um fundo arcaizante, sem maiores lastros ideológicos.²³³ Assim, diante da arbitrariedade individualista das décadas anteriores que se prolonga e atualiza nesse período através do sucesso global de Frank Gehry, cujo formalismo faminto pode ser tomado como uma metáfora da especulação financeira, a saída poética da dupla suíça oferece não mais que um recuo estratégico.

Ocorre que a obra de Herzog & de Meuron não dobraria o século infensa à monumentalidade icônica da arquitetura contemporânea, ao contrário do seu conterrâneo Peter Zumthor, que recusou o chamado *star system* mantendo-se como uma figura de culto aferrada à sua artesanidade controlada. Herzog & de Meuron de fato optaram por atuar no mundo global, o que se tornou possível desde que venceram o

²³³ Enquanto a arquitetura *high tech* de Renzo Piano, Richard Rogers, Norman Foster e Jean Nouvel fala em nome de uma eficiência técnica que se cola à racionalidade instrumental do capitalismo, a arquitetura geológica e atemporal de Peter Zumthor e Herzog & de Meuron se isenta de um vínculo ideológico.

Herzog & de Meuron, *Epicentro Prada Aoyama*, Tóquio (2003)

Herzog & de Meuron e Ai Weiwei, *Estádio Nacional*, Pequim (2003-08)

concurso para a transformação de uma antiga fábrica de turbinas à beira do rio Tâmesa na Tate Modern (1995-2000), em Londres, com um projeto muito bem sucedido. Desde então realizaram obras de grande difusão midiática, como o Estádio Allianz Arena (2002-05), sede da abertura da Copa do Mundo de 2006, e o Estádio Nacional de Pequim (2003-08), em parceria com Ai Weiwei, símbolo dos Jogos Olímpicos de 2008 e, por extensão, da nova China como superpotência mundial. Nesses casos, foi preciso substituir a antiga neutralidade discreta dos seus edifícios por “projetos-logo” com apelo visual imediato, levando sua compreensão matérica da arquitetura como um corpo a ser vestido para o lado do mundo *fashion*. Pois, como reconhece Herzog,

“Se a arte e a arquitetura são agora mais do que nunca instrumentos políticos, é porque estão mais próximas do universo das marcas.”²³⁴

Assim como havia percebido Rem Koolhaas, Jacques Herzog declara que a partir de uma certa escala de edificação o controle do projeto, entendido ainda sob as antigas bases artesanais de construção e de diálogo com o cliente, inevitavelmente se perde. Assim, assumindo a legitimidade da noção de monumento, tal como fizera o mestre Aldo Rossi, Herzog & de Meuron enfrentam a grande escala sacrificando o rigor tectônico, mas procurando não sucumbir à tentação formal. E a chave dessa operação está no modo como reabilitam a noção de ornamento incorporando-o à estrutura, de modo a criar uma unidade forte entre construção e imagem. Sobre isso, afirma Herzog:

“O recurso ao ornamento evita que tenhamos que buscar uma forma enquanto tal: ela chega através do ornamento, seja ele geométrico ou orgânico. É um processo no qual se pode desaparecer um pouco enquanto criador.”²³⁵

Essa fusão entre ornamento e estrutura pode ser encontrada, por exemplo, tanto no emaranhado de peças metálicas que formam o “ninho de pássaro” do Estádio de Pequim – construindo a estrutura externa do edifício e a cobertura das arquibancadas como uma pele altamente imagética –, quanto no Epicentro Prada Aoyama (2003), em

²³⁴ Luis Fernández-Galiano, 2003, op. cit., p. 26.

²³⁵ Jean François Chevrier, “Ornamento, estructura, espacio: una conversación con Jacques Herzog”, *El Croquis* n. 129-130. Madri: 2006, p. 34.

Tóquio, onde os módulos losangulares das fachadas de vidro coincidem com os módulos metálicos dos túneis que atravessam os pisos e se prendem aos núcleos centrais de circulação vertical, solidarizando as peles de vidro à estrutura interna do prédio. Quer dizer, em ambos os casos o ornamento não é uma decoração aplicada *a posteriori* sobre o edifício, ele faz parte da autogênese da forma arquitetônica, sendo estrutural ao seu processo de formalização.

A reabilitação contemporânea do ornamento tem uma relação estreita com a emergência da questão da sustentabilidade, e com o surgimento de novos paradigmas formais baseados na aproximação entre o complexo funcionamento cerebral e a nuvem caoticamente “orgânica” da internet, contrapondo-se ao maquinismo moderno, de fundo abstrato e cartesiano, do qual provinha a sua condenação. Mas se Adolf Loos é o conhecido representante dessa rejeição do ornamento que adquiriu um forte tom moral, não é possível dizer que o ornamento não desempenhe um papel importante em boa parte da visualidade moderna. Aliás, é justamente a compreensão estrutural do ornamento um dos aspectos que define a modernidade de um dos maiores pintores do século xx: Henri Matisse. Jacques Herzog e Pierre de Meuron, ao que tudo indica, sabem muito bem disso.

Trabalhando em associação com alguns artistas plásticos, como Rémy Zaugg, Thomas Ruff e Ai Weiwei, ou apropriando-se de imagens de outros, como Gerhard Richter e Karl Blossfeldt, Herzog & de Meuron passam a criar edifícios que parecem ter peles tatuadas, como sinais de *grafitti*, muxarabis ou impressões de um código genético. E se o apelo imagético dessas construções afasta-os de Donald Judd para aproximá-los de Andy Warhol e da cultura árabe, renegando de certo modo a assepsia de suas primeiras obras, continua sendo um modo de manter um rebaixamento formal em sua arquitetura, superando “o obstáculo da forma”, na expressão de Herzog. O ornamento, completa o arquiteto, “permite introduzir a dúvida.”²³⁶

Em um trabalho de videoarte feito por Jacques Herzog e Alex Silber em 1981 (*Killecity*), o próprio Herzog – então também um videoartista – aparece lambendo a maquete de uma casa. De certo modo, essa imagem não apenas antecipa a sensualidade mundana que viria a brotar depois no seu trabalho arquitetônico, como também ilustra o apetite cada vez mais voraz da nossa sociedade pela arquitetura, que a transforma em

²³⁶ Idem, p. 35.

uma coleção de objetos de consumo do tipo *fast food*. Aliás é sintomático, a propósito disso, que dentre os melhores e mais importantes arquitetos em atividade hoje, muitos tenham iniciado em outros ramos artísticos. E se Frank Gehry começou pela cerâmica e Zaha Hadid pela pintura, Rem Koolhaas vem originalmente do cinema, enquanto Jacques Herzog, assim como Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, começaram a carreira de arquitetos paralelamente à de videoartistas.

Dentro do nevoeiro

*Ninguém sabe que coisa quer.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ânsia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...
É a Hora!*

Fernando Pessoa, *Mensagem* [1934]

[Se] a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para minhas visões das quais todo pesadume tenha sido excluído... (...) A segunda revolução industrial, diferentemente da primeira, não oferece imagens esmagadoras como prensas de laminadores ou corridas de aço, mas se apresenta como bits de um fluxo de informação que corre pelos circuitos sob a forma de impulsos eletrônicos. As máquinas de metal continuam a existir, mas obedientes aos bits sem peso.

Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio* [1985]

Proximidade e nitidez excessivas

Apesar de vivermos um momento histórico que está longe de ser revolucionário do ponto de vista da criação artística, há sinais claros de que estamos em meio a profundas mudanças de paradigma, que correspondem a uma alteração na base produtiva da sociedade, e parecem reestruturar as formas de subjetividade.

No campo da arquitetura, nota-se um progressivo deslocamento de ênfase simbólica do esqueleto estrutural – a transparência moderna – para a pele – o invólucro pós-moderno e os véus contemporâneos. Ao mesmo tempo, dá-se uma transição da ênfase mecânica dos edifícios para o seu comportamento energético, que corresponde à passagem do paradigma industrial ao biomórfico, ou, como define Stan Allen, da natureza objetual do edifício à condição de campo, estruturada por relações que se dão em nuvens e redes, de maneira próxima à incomensurabilidade identificada e trabalhada por Robert Smithson.²³⁷ Nesse contexto, as oposições entre elementos antes muito distintos, como estrutura e vedação, ou estrutura e ornamento, tendem a desaparecer, dando lugar a novas unidades formais e programáticas.

No mundo do chamado “fim da história”, um aumento progressivo das desigualdades sociais se faz acompanhar, no entanto, de um grande arrefecimento ideológico, em que a dimensão de conflito, antes encarnada de forma materialista no devir histórico, se deslocou para uma espécie de paranóia difusa em relação às diferenças étnico-religiosas e às revoltas da natureza, na forma de ataques terroristas, aquecimento global, ameaça de esgotamento das reservas de água e petróleo, terremotos, ciclones, vulcões e tsunamis. Na arte, essa irrupção da alteridade corresponde a uma substituição do *outro* social pelo *outro* antropológico, horizontalizando ainda mais as práticas artísticas, que passam a basear-se no respeito politicamente correto às diferenças (étnicas, religiosas, raciais, sexuais, de gênero etc), e na crítica da subjetividade autoral. Se a entropia dos anos 1970 foi substituída pela sustentabilidade dos dias de hoje, o conceito pós-estruturalista de “morte do autor” deu lugar à pirataria, às autorias abertas do *Creative Commons*, e ao sampleamento de motivos originais como forma de apropriação e

²³⁷ Ver Stan Allen, “Del objeto al campo: condiciones de campo en La arquitectura y el urbanismo”, in Iñaki Ábalos (org.), 2009, op. cit.

recriação, que Nicolas Bourriaud chamou de “pós-produção”.²³⁸ Como afirmou Olafur Eliasson, no mundo de hoje os modelos também são reais.²³⁹

Dominada pelo discurso pós-colonial da alteridade e da diferença, a arte contemporânea parece, muitas vezes, querer permanentemente nomear as coisas, colocando-as em seus lugares devidos e merecidos. Decorre daí uma crescente perda de ambiguidade artística, que corresponde a uma adesão bem intencionada à literalidade das representações sociais. Procurando se contrapor ao consumismo e à coisificação crescente das relações humanas, guiadas pelo individualismo, a assim chamada *estética relacional* busca uma “utopia de proximidade”²⁴⁰, que, interpretando o legado dos anos 1960 e 70, procura transformar o processo de criação e recepção dos trabalhos de arte em momentos compartilhados de diálogo e negociação, que se convertem, por vezes, em um declarado utilitarismo, criando postos de serviço para a população. Desenhando objetos de mobiliário urbano, a arte tende muitas vezes a assumir, no “campo ampliado” contemporâneo, a forma “positiva” da arquitetura e do design.

Assim, me parece que um dos grandes problemas contemporâneos é a excessiva nitidez com que o mundo se apresenta à nossa percepção. Em vários planos da vida, tudo à nossa volta parece nítido e destituído de ambiguidade: a sociedade multicultural se faz representar de forma horizontal e transparente através das reivindicações das minorias e das redes sociais, o *espaço liso* da internet abole barreiras físicas e temporais colocando a todos em contato permanente e não filtrado por qualquer jugo moral, e a intensificação da circulação das imagens na sociedade de consumo alude a um mundo sem fissuras, e que parece não ser mais passível de qualquer ação transformável por parte do sujeito, e sim, apenas, de uma leitura passiva dos seus códigos de funcionamento. Acessibilidade também quer dizer proximidade, que amplia a nitidez das coisas.

Portanto, certamente não é casual o fato de uma expressiva vertente da fotografia contemporânea – particularmente aquela situada na Alemanha, vinculada à chamada Escola de Düsseldorf – ter enveredado por um hiperrealismo imagético, que, por um viés quase fantástico, parecer multiplicar essa sensação corrente de alucinação da realidade. Mas o foco do interesse aqui não será esse hiperrealismo, e sim, ao contrário, a

²³⁸ Ver Nicolas Bourriaud, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

²³⁹ Ver Olafur Eliasson, *Los modelos son reales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

²⁴⁰ Nicolas Bourriaud, 2006, op. cit., p. 8.

produção de artistas e arquitetos que procuraram trabalhar a questão por uma poética do embaçamento, nublando a nitidez do mundo através de olhares que, por diferentes caminhos, terminam por questionar o caráter de verdade que costuma acompanhar essa percepção orientada das coisas, retardando sua significação.

Nas duas últimas décadas, o rápido desenvolvimento das tecnologias da informação foi acompanhado pelo grande aumento da mobilidade e da liquidez do capital, em processos econômicos realizados de forma cada vez mais transnacional, envolvendo permanentes fluxos de mão-de-obra, matérias-primas, mercadorias, pessoas e capitais. É nesse momento que se dá a ascensão das chamadas “cidades globais”, à medida que os estados nacionais optam pela privatização de empresas, e pela desregulamentação das suas economias, abrindo-as ao mercado globalizado. Impõe-se, então, uma nova lógica de criação de centralidades no território mundial, na qual as cidades se tornam importantes atores econômicos e geopolíticos, como vimos.

Aqui é preciso recuar um pouco. Desde pelo menos o início dos anos 1970, uma fundamental mudança de paradigma alterou a base produtiva do mundo – com resultados imediatamente mais visíveis no Ocidente, em especial entre os países ricos –, e com ela a representação simbólica da sociedade. Refiro-me à virada histórica ocorrida em torno de 1972-73, e que o historiador Eric Hobsbawm caracteriza como a passagem da era de ouro para o que chamou de era do desmoronamento, e que coincide com o que o geógrafo David Harvey entendeu como a mudança de um paradigma fordista de produção a um sistema de *acumulação flexível* no interior do capitalismo, voltada para produtos específicos e nichos de mercado. Processo que, no campo da cultura, corresponde em grande medida à passagem do modernismo ao pós-modernismo, tal como definido por teóricos militantes como Charles Jencks, e sistematizado de forma mais rica e abrangente por Fredric Jameson, associando o pós-modernismo ao chamado *capitalismo tardio*²⁴¹, também conhecido como neoliberalismo.

Tal mudança de paradigma é produto de crises em vários campos da sociedade, que abarcam as esferas econômica, cultural e ambiental, resultando em um declínio do papel do Estado. Na sua esteira, dá-se a grande revolução tecnológica nos sistemas de circulação da informação, e o trânsito de uma sociedade alicerçada na produção (industrial) a uma sociedade baseada nos serviços (pós-industrial). Em busca de maior

²⁴¹ Ver Fredric Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. O conceito de “capitalismo tardio” foi formulado por Ernest Mandel.

Antony Gormley, *Blind light* (2007)

Junya Ishigami, *Instalação Picnic*, Kortrijk (2010); e *Estúdio Kait*, Kanagawa (2008)

competitividade nesse mercado cada vez mais integrado, as indústrias dos países centrais passaram a adotar programas de deslocalização do trabalho, que tendeu a migrar para regiões menos “desenvolvidas” do planeta, ocasionando a erosão dos direitos sociais e trabalhistas historicamente adquiridos pelas políticas de Bem-Estar Social na Europa, desde os traumas das depressões econômicas dos anos 1920 e 30, como vimos. Tal processo ocorreu em paralelo à flexibilização dos regimes de trabalho, à escalada do valor fictício das coisas – com a especulação financeira assumindo um papel central na nova economia –, e à necessidade de reconversão de vastas áreas industriais das cidades que, uma vez “revitalizadas”, passaram a abrigar usos voltados ao setor terciário, em que predominam o uso cultural e o turismo.

Se, como foi falado aqui, a arte moderna havia rompido o dualismo entre realidade e representação, criando com isso um campo plástico imanente e relacional, capaz de plasmar, em suas tensões visíveis, as tumultuosas disputas sociais, hoje a realidade não parece mais tão acessível à manipulação e à transformação simbólica. É sintomático, a propósito disso, o fato de que a mudança na compreensão da arte, nas últimas décadas, acompanhe o declínio histórico da noção de trabalho, flexibilizado, e cada vez precarizado no *capitalismo tardio*. Trata-se, afinal, daquilo que Hannah Arendt qualificou de “erosão da durabilidade do mundo” em favor de um permanente consumo da coisas, próprio ao labor, como vimos também.

Se uma das características centrais do pós-modernismo foi a autonomização dos significantes em relação aos significados, abstraindo-se os lastros materiais, a ascensão da economia financeira exponenciou essa característica predatória do capitalismo, gerando na arquitetura recente aquilo que Pedro Fiori Arantes chamou de “renda da forma”.²⁴² Trata-se, segundo Arantes, de uma equivalente autonomização da forma arquitetônica – cada vez mais retorcida, liquefeita e antitectônica – em relação aos materiais e ao trabalho envolvido na sua construção. Daí, exatamente, o valor de marca desses edifícios icônicos, realizando um fetiche da mercadoria em segundo grau. Pois, de maneira análoga, se a economia não possui regras nem limitações para a autovalorização especulativa do capital financeiro, o urbanismo também deixa de ser a ciência que controla e dá parâmetros ao crescimento das cidades, agora “globais”, e a forma arquitetônica parece dobrar a sua materialidade sem qualquer resistência. Parece haver

²⁴² Ver Pedro Fiori Arantes, *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FAUUSP, 2010.

claramente aí, como nota Pedro Arantes, uma desmedida que espelha o curso descontrolado do mundo atual.

Com efeito, é preciso encontrar uma mirada crítica a esse estado de coisas que não assuma um ponto de vista exterior e imune ao seu raio de ação. Quer dizer, é preciso encontrar uma mirada interna, que possa engendrar uma perspectiva crítica sem negá-la completamente, já que afinal foram esses os caminhos tomados até aqui, e não outros. Portanto, para efeitos da nossa discussão, me parece que é necessário entender a relação entre a ubiquidade da imagem na sociedade de consumo e abolição da opacidade do mundo, ou da resistência da matéria, na sua inextrincável relação com a arte e com a noção de trabalho, às quais se vinculam também uma descrença no instrumento da percepção como forma de inteligência. Segundo Rodrigo Naves, essa imagem “descolada de toda e qualquer resistência à formalização”, e que portanto “pode assumir ares de algo intercambiável e plenamente disponível”, está na base de uma situação em que “a percepção tende a deixar de radicar na experiência”, e “uma *homogeneidade* genérica de fundo se apodera de grande parte das representações”, fazendo com que a atividade perceptiva se reduza “a um *re-conhecimento* de imagens”, algo que, pondera Naves, “a pop soube antecipar com extrema pertinência.”²⁴³

Uma boa ilustração dessa relação de oposição entre o “gesto utópico” moderno e a superficialidade desencantada pós-moderna aparece na comparação feita por Jameson entre as telas *Um par de botas* (1887), de Van Gogh, e *Diamond dust shoes* (1980), de Andy Warhol. Pois se no caso de Van Gogh a insistência na materialidade da obra procura de certa forma recriar um universo ausente – a transformação do opaco mundo camponês em pura cor é um “gesto de compensação utópica” –, no caso dos sapatos de Warhol a operação hermenêutica não se completa, pois, dada sua pura exterioridade, não há como reintegrá-los a algum contexto de origem. Segundo Jameson, se no trabalho de Van Gogh “um mundo ferido é transformado, por um *fiat* nietzschiano, ou por um ato de vontade, na estridência de um colorido utópico”, em Warhol,

“ao contrário, é como se a superfície externa colorida das coisas – aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho das imagens da propaganda

²⁴³ Rodrigo Naves, 2007, op. cit., p. 241.

– fosse retirada para revelar o substrato mortal branco e preto do negativo fotográfico, que as subtende.”²⁴⁴

Tendo sua fruição aumentado enormemente à medida que passou a circular como imagem midiática, a arquitetura mudou seu estatuto social nas últimas décadas, tornando-se um poderoso agente de transformação econômico no contexto das cidades globais. Por isso, ao tratar da mudança do papel da cultura no *capitalismo tardio*, Jameson dedica grande atenção à arquitetura, que passou a ser uma das vedetes da sociedade de consumo contemporânea. Mas o “apetite” que a sociedade atual parece nutrir pela arquitetura, afirma Jameson, é na realidade um “apetite pela fotografia”²⁴⁵, isto é, pela sua existência brilhante enquanto imagem bidimensional.

No campo da arquitetura, essa autonomização dos significantes, alicerçada no valor de imagem dos edifícios, é facilmente associável ao protagonismo das “peles” nas construções, em contraposição aos seus esqueletos, e à erosão da sua dimensão tectônica. Na era da mídia e da eletrônica, em que imperam mais as máquinas de reprodução da imagem virtual do que de as de produção dos objetos reais, a própria arquitetura parece buscar uma certa desmaterialização – liberando-se dos efeitos da gravidade, da resistência dos materiais e dos esforços a que estão submetidos, em construções “liquefeitas” que abandonam a referência antropomórfica da tradição clássica –, o que não deixa de ser uma contradição em termos. Como criar uma sensação de turbulência permanente em um meio estável? É a provocativa pergunta feita por Rem Koolhaas para explicitar o paradoxo da arquitetura atual.²⁴⁶ E completa:

“A ironia é que, enquanto antes se recorria à arquitetura para transmitir certeza (às corporações), agora se recorre a ela para dar lugar à mudança, e para ser veículo através do qual a mudança é, por sua vez, realizada e expressa”.²⁴⁷

O argumento central de Jameson, com efeito, é o de que a mutação ocorrida no espaço pós-moderno não se restringe ao protagonismo epidérmico dos seus invólucros,

²⁴⁴ Fredric Jameson, 1997, op. cit., pp. 36-37.

²⁴⁵ Idem, pp. 119-121.

²⁴⁶ Ver Rem Koolhaas, “Atlanta”, in Rem Koolhaas e Bruce Mau, 1995, op. cit., p. 847.

²⁴⁷ Juan Antonio Cortés, “Delirio y más”, *El Croquis* n. 131-132. Madri: 2006, p. 32.

isto é, à preponderância das superfícies exteriores e suas torções volumétricas. Ela se expressa também na criação do que chama de um “hiperespaço” interno, descolado do exterior (a cidade), e tão amplo e genérico que logra suprimir o nosso sentido de profundidade ótica. Um espaço que não pode ser lido na forma da tradicional experiência corporal fenomenológica, como vimos no caso do projeto para a Biblioteca Nacional da França de Koolhaas, e que faz com o sujeito se sinta sempre imerso, e portanto incapaz de estabelecer uma distância crítica perceptiva que lhe permita situar-se no espaço – colocando em crise, por exemplo, aquela definição de arquitetura dada por Bruno Zevi. Esse hiperespaço, segundo Jameson, corresponde a uma situação histórica em que, no “espaço global” do mercado e das comunicações do *capitalismo tardio*, toda a dimensão de alteridade (a natureza, o inconsciente) foi colonizada, assim como toda distância perceptiva foi abolida.

A questão da redução ou perda da distância crítica é um importante tema benjaminiano, e se reporta à sua leitura da modernidade a partir dos conceitos de declínio da noção de experiência, e de destruição da aura na obra de arte. Destruição esta que Walter Benjamin enxerga de forma dialética, já que percebe o potencial libertador da secularização da arte, por um lado, ao mesmo tempo que lamenta (e teme) a redução da arte à propaganda, visto que a abolição da distância crítica, isto é, da aura, acaba por diluir o valor simbólico do objeto artístico. Nessa dialética, aliás, está implicada boa parte da oscilação do pensamento marxista sobre a arte, se considerarmos que o próprio Marx, de um lado, considerava a aura como uma ilusão da qual o mundo deveria ser despertado²⁴⁸, e Adorno, de outro, considerava a progressiva fusão entre arte e vida como um enorme rebaixamento cultural, preservando em sua teoria crítica uma separação clara entre arte culta e indústria cultural. Brecht, nesse sentido, está mais próximo de Adorno ao postular a distância estratégica da personagem no teatro como modo de evitar a plena identificação do público com a narrativa, desnudando as engrenagens cênicas e sociais existentes no fundo. Corresponde a essa distância do teatro brechtiano, no caso de Benjamin, a experiência do choque presente na montagem cinematográfica: uma maneira metalinguística de revelar os cortes narrativos, e portanto as opções críticas implicadas no discurso em questão.

²⁴⁸ Ver Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 153.

A aura, segundo Walter Benjamin, é o poder da distância, o espaçamento entre o olhante e o olhado, aquilo que desde há muito tempo na história da arte foi capaz de fazer com que um objeto fisicamente próximo se fizesse distante do ponto de vista simbólico. E se em um ensaio claramente favorável à modernidade, como “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1935-36), Walter Benjamin celebra o poder democratizante da reprodução técnica, e portanto da perda da unicidade da obra e do aumento da sua proximidade – a fotografia e o cinema como formas de aproximação entre a arte e o povo –, em um texto anterior, chamado “Rua de mão única” (1928), enxerga a perda da distância como o fim da crítica, demonstrando essa ideia através, exatamente, de uma imagem cinematográfica:

“Tolos os que lamentam o declínio da crítica. Pois o seu dia há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de distância correta. Ela estava em casa num mundo onde importavam planos e perspectivas, e ainda era possível assumir um ponto de vista. As coisas, no entanto, passaram a pressionar a sociedade humana de modo demasiado ardente. A ‘imparcialidade’, o ‘olhar livre’ são mentiras – quando não se tornaram a expressão muito ingênua de rasa incompetência. Hoje o mais essencial, o olhar mercantil que penetra o coração das coisas, chama-se propaganda. Ela arrasa o espaço em que se movia a contemplação, e desloca as coisas para tão perigosamente perto de nossa face quanto um automóvel saído da tela de cinema, crescendo gigantescamente, ronca em nossa direção.”²⁴⁹

Material antiaurático por excelência, o vidro permite devassar, através da sua transparência, todos os antigos segredos e mistérios, como se com eles abolisse também as fronteiras entre os espaços de serviço e de estar, entre as áreas públicas e as privadas, e, em última análise, as próprias divisões sociais. O vidro é inimigo do mistério e da propriedade, afirma Walter Benjamin.²⁵⁰ Com isso, permitiu também a celebração da luz e da leveza – lembre-se que ambas convergem na palavra inglesa “*light*” – como signos tanto de uma utópica espiritualidade racionalista, como se vê em Bruno Taut, quanto de progresso tecnológico, como no caso da luz em Moholy-Nagy. Mas se o vidro tem a

²⁴⁹ Walter Benjamin, *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 54-55. A tradução desse trecho foi refeita por Vicente de Arruda Sampaio.

²⁵⁰ Ver Walter Benjamin, “Experiência e pobreza” (1933), in 1985, op. cit, p. 117.

propriedade transgressiva de desencantar o mundo e horizontalizar as relações sociais, ele é também, por outro lado, ainda segundo Benjamin, a encarnação de uma “nova pobreza”, em que o homem ostenta através da transparência total a sua libertação final de toda a experiência.

Georges Didi-Huberman tomou essa questão da impossível distância criada na modernidade como o centro de uma bela interpretação da arte baseada na dialética entre o que vemos e aquilo que nos olha. Para tanto, pergunta de saída: o que é que realmente vemos de um túmulo? A evidência de um volume, a massa de pedra. Mas o que é que nos olha nesse momento? Uma espécie de esvaziamento, o sentido inelutável da perda, da finitude. Mas como lidar com esse vazio? Pois o que nos olha nesse caso, afirma Didi-Huberman, nos impõe a imagem impossível de ver, a morte que um dia nos tomará também, e a angústia de relacionar nosso próprio corpo vivo a esse esvaziamento sem forma. Assim, aquilo que nos olha é, portanto, o campo simbólico em si, e a arte se instala justamente nesse espaço, nessa distância cada vez mais reduzida, onde a angústia diante da falta de sentido assume formas de suturas parciais.

As duas formas mais típicas de reação e consolo a essa cisão entre o que vemos e aquilo que nos olha, afirma Didi-Huberman, são a crença e a tautologia. Pois enquanto o homem da crença se coloca além da cisão, esvaziando os túmulos de suas carnes putrescentes e informes para preenchê-los com imagens sublimes daquilo que chama de alma, o homem da tautologia permanece aquém da cisão, não vendo nada além da evidência visível diante de si. Recusando radicalmente qualquer sobrevivência da aura nos dias de hoje, declara, tal como Frank Stella: “What you see is what you see” (Tudo que é dado a ver é o que você vê). Assim, esvaziando a arte de qualquer mistério conotativo, professa a autonomia não relacional de objetos reduzidos a totalidades indivisíveis e autônomas, os chamados “objetos específicos”. Objetos que vemos mas que não nos olham, pois resistem a emitir qualquer significação de volta.

Diante das drásticas transformações por que passou a sociedade nos últimos quarenta anos, é possível dizer que a arte vem se deslocando para o campo ampliado da cultura, transformando, nesse processo, as questões enfrentadas pelos artistas em catálogos de temas. Temas que geralmente focam situações de conflito e segregação em vários níveis, sejam elas sociais (guetos, áreas suburbanas), espaciais (zonas de fronteira, de guerras), identitárias (raciais, sexuais, religiosas), memorialísticas (como referência à opressão do passado) ou conceituais (denunciando a privatização da esfera pública,

aparatos de confinamento e controle, ou fazendo crítica institucional). Isto é, na virada antropológica da arte contemporânea guiada pelo discurso pós-colonial, a superidentificação com o outro parece ter destituído a arte de ambiguidade, tornando-a de fato literal. Ambiguidade que sempre dependeu de alguma distância entre o sujeito e a obra, entre a arte e a vida, ou, se quisermos, entre o que vemos e o que nos olha.

Resultam daí, tanto na arte quanto na arquitetura, formas de compensação estetizada ao rebaixamento do sentido de experiência no mundo contemporâneo, procurando-se – na falta de uma moral comum, ou de um valor público que pudesse mediar as relações – recriar vivências variadas através de espaços temáticos que apelam aos sentidos, e muitas vezes subtraem a autonomia perceptiva do espectador. Trata-se, em outras palavras, de uma “economia da experiência”²⁵¹ que encobre e mercantiliza a verdadeira ausência de experiência em sentido forte. Contudo, me parece que é justamente ao redor dessa questão que algumas operações artísticas notáveis vieram se instalar nas últimas décadas, procurando, como afirmei anteriormente, reduzir a nitidez e literalidade das coisas, e, com isso, retardar a sua significação. E talvez um dos melhores antecedentes a essa poética seja um trabalho sem título de Robert Morris, de 1968-69, comentado por Georges Didi-Huberman. Trata-se de uma simples instalação ambiental em espaço aberto, no jardim da Universidade de Bellingham, Washington, em que nuvens de vapor são produzidas e lançadas ao ar permanentemente. Ali, observa Didi-Huberman, Morris radicaliza a heurística da impossível distância, criando um trabalho intangível, sem perto nem longe, sem detalhe nem moldura, que se resume sintomaticamente à fabricação da aura em sentido literal. Posto que o termo aura, lembra o autor, antes de apresentar um sentido psíquico ou espiritual possui, etimologicamente, uma significação bem material: designa apenas uma exalação sensível.²⁵²

Escavando a superfície das coisas

O processo histórico que estamos descrevendo focaliza alterações cruciais nos paradigmas artísticos, relacionadas a importantes mudanças na dinâmica social instauradas na segunda metade do século xx – e em especial a partir dos anos 1960 –,

²⁵¹ Ver Sandy Isenstadt, “Recurring surfaces: architecture in the experience economy”, in *Perspecta n. 32*. New Haven: The Yale Architectural Journal, 2001; e Anna Klingmann, *Brandscapes: architecture in the experience economy*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2007.

²⁵² Georges Didi-Huberman, 2005, op. cit., p. 166.

que levaram a uma redução das possibilidades de dissenso no mundo contemporâneo. O resgate de dimensões simbólicas na arte contemporânea, que tem em Joseph Beuys um dos seus exemplos primeiros e mais importantes, surge como uma reação evidente a essas dificuldades, procurando formas de reespessamento da relação com o mundo.

Usando materiais informes e sensíveis ao calor, como o feltro, a cera e a gordura, Beuys realiza trabalhos em que o sentido não está dado na sua superfície, mas, ao contrário, em uma dimensão rumorosa interna. Partindo da premissa de que o mundo da aparência – da visibilidade e da mercadoria – foi inteiramente colonizado pela racionalidade técnica e pela mercantilização das relações, o artista alemão procura desvincular os materiais de sua exterioridade instrumental, buscando outras dimensões de significação em que o sentido dos trabalhos é suspenso ou retardado. Assim, a aparência exterior desses trabalhos se torna apenas um indicador de processos internos não representáveis, aludindo à ideia de um mundo mais profundo que resiste ao uso e à manipulação. Portanto, se a Pop Art transforma as coisas em imagens, não importando que seja uma lata de sopa ou a Marilyn Monroe, Beuys, ao contrário, converte o mundo em matéria informe: a cadeira em gordura, o piano em feltro etc. E ainda, se a Pop e a Minimal tratam de superfícies sem interior, a arte de Beuys parece apresentar, por sua vez, interiores sem superfície, matérias sem forma – como a névoa de Robert Morris.

É interessante notar a existência de uma genealogia de artistas alemães que desenvolvem questões a partir desse ponto, tal como no caso das imagens borradas de Gerhard Richter, pintando figuras desfocadas a partir de fotografias, numa associação inusitada entre Beuys e Warhol. Nessas telas de imagens nebulosas, Richter reflete sobre o périplo sem fim da imagem na sociedade contemporânea – fotografada, pintada, impressa, refotografada –, cuja vertigem suspende de certa forma a remissão a uma realidade original que estaria sendo representada, contestando a literalidade pop. Essa suspensão da literalidade e da nitidez é fundamental para o trabalho artístico que Michael Wesely começa a desenvolver com fotografias de longuíssima exposição a partir de meados dos anos 1990.

Surgida no século XIX, em paralelo ao processo de forte crescimento das grandes metrópoles europeias, a fotografia passou desde logo a servir como instrumento de registro da vida urbana, captando cenas cotidianas com uma agilidade e nitidez superiores às dos pintores, e expressando visualmente aquilo que Baudelaire definiu como a primeira experiência marcante da modernidade: o olhar do *flâneur*. Vem daí a

Joseph Beuys, *Cadeira com gordura e Infiltração homogênea para piano* (1963/66)

Gerhard Richter, *Ema* (*Nu descendo a escada*, 1966)

histórica vocação da fotografia pela captura do “instante decisivo”, isto é, pela incessante busca de flagrantes momentâneos reveladores de situações instáveis que contivessem, no entanto, grande capacidade de universalização. O que fez com que a fotografia permanecesse durante tempo razoável em uma zona fronteira entre a arte e a reportagem jornalística, isto é, entre a possibilidade de transcendência estética e a mera documentação factual dos acontecimentos ordinários.

O trabalho artístico de Michael Wesely parte de uma profunda crítica à condenação da fotografia a uma poética literal e restrita. Procurando incluir a dimensão temporal no instante fotográfico, como que a aproximar a fotografia do cinema, Wesely criou um caminho absolutamente original entre os artistas contemporâneos, revolucionando o *medium* simultaneamente à forma narrativa. Eis aí a grande diferença do seu trabalho em relação ao de outros fotógrafos de sua geração que também procuraram romper com o paradigma moderno, porém atuando unicamente no plano narrativo, através do registro de cenas propositalmente banais, cromaticamente saturadas, e próximas ora de uma poética da desolação e da ruína, ora do hiperrealismo quase fantástico. Dando um passo além da mera exploração temática ou narrativa da fotografia, os trabalhos de longa exposição de Wesely atuam a partir de uma profunda autoconsciência interna ao próprio suporte, potencializando a fotografia como arte.

O processo de fotografia em longa exposição foi criado por Michael Wesely através da preparação de câmeras especiais, em que uma combinação de filtros retarda enormemente a gravação da imagem, permitindo que o registro das cenas se estenda por um tempo muito longo. O resultado é uma imagem única, na qual tudo o que esteve presente diante da câmera durante o tempo em que ela esteve aberta foi plasmado. Plasmado, porém, de um modo muito singular: na forma de uma sobreposição simultânea de camadas imagéticas com diferentes graus de nitidez, como num estranho palimpsesto. Pois a fotografia fixa melhor os objetos estáticos, duradouros, enquanto os transitórios se esfumam em infinitas gradações de opacidade e transparência, compondo uma imagem espectral. Muito distantes do realismo literal, suas fotos são, portanto, constituídas por uma sucessão de camadas de tempo que se espacializam, pois ao dilatar enormemente o instante do *clic* fotográfico em horas, dias, meses ou anos, Wesely dá uma feição surpreendentemente tangível à duração temporal, antes alheia ao universo diacrônico da fotografia.

As fotos em longa exposição feitas por Michael Wesely carregam o rico paradoxo da unicidade-multiplicidade, uma vez que são imagens únicas que trazem consigo longas histórias, gravadas de modo não sequencial. Seria possível, a partir daí, considerá-las imagens sintéticas? Sim e não, eu diria. Não, no sentido em que criticam a ideia de síntese como resumo autoevidente de uma situação complexa, revelando, em última análise, o caráter ilusório de qualquer operação sintética nos tempos atuais. Mas também sim, por outro lado, exatamente na medida em que essa mesma crítica abre-nos a possibilidade de imaginar sínteses abertas, fragmentárias e distendidas, formadas por narrativas não diretamente legíveis, e remetidas mais às noções nebulosas de trama e de rede do que de uma teleologia causal.

Nesse sentido, apesar de resultarem muito belas plasticamente, suas fotos se opõem fortemente ao sentido reificado da imagem no *capitalismo tardio*, uma vez que trazem à luz todo o processo material que está por trás da cena enquanto produto final de uma cadeia produtiva e temporal. Assim, os trabalhos de Michael Wesely desrecalam a profundidade na poética fotográfica, revelando a superficialidade de uma sociedade que cultua imagens iridescentes e sem espessura histórica. Vem daí o fato de Wesely ser, certamente, um dos artistas mais capacitados a registrar e tensionar a dimensão complexa e turva da cidade contemporânea, dita global e genérica, e suas múltiplas transformações particularmente inscritas em obras de grande escala.

Um dos trabalhos que melhor desenvolve essa questão é o que registra o processo de reconfiguração da Potsdamer Platz, em Berlim, em fotos com durações variadas que muitas vezes ultrapassam dois anos, feitas entre 1997 e 2000. Instalando câmeras em cinco lugares protegidos e privilegiados para a observação do transcurso das obras, Wesely montou um *set* com diferentes pontos de vista. Conduzidas por um plano diretor desenhado por Renzo Piano, que incluiu projetos de edifícios assinados por importantes arquitetos do chamado *star system* mundial, as obras no conjunto formado pela Potsdamer e a Leipziger Platz movimentaram não apenas toneladas mensuráveis de terra, aço, concreto e vidro, como também as maiores expectativas quanto à nova face urbana do mundo capitalista no raiar do século XXI, uma vez que mexiam em um símbolo crucial não apenas para a Alemanha reunificada, mas também para a Comunidade Europeia e, em última análise, para o novo mundo unidimensional que emergia da queda do Muro de Berlim – muro que justamente cortava a praça, tendo apagado-a do mapa durante os seus 28 anos de existência.

Michael Wesely, *Potsdamer Platz*, Berlin (1997-99)

Michael Wesely, *Salzburg* (1990); e *Allianz Arena* (2003-05)

Diante de tamanha complexidade e carga simbólica, o resultado obtido por Wesely nesse trabalho é espantoso. O que vemos aí é um emaranhado de formas sobrepostas: edifícios em construção fundindo-se em formas espectrais, o *skyline* da cidade por trás, gruas e andaimes por toda parte, brilhos e luzes refratados, e o desenho cambiante do percurso do sol no céu ao longo das estações do ano. Quer dizer, o artista encontra nesta série uma maneira cortante de representar uma reunificação mais ilusória do que real, mostrando-a como um conjunto de estratos espaço-temporais esgarçados, fragmentários, fraturados internamente – como num plano cubista atualizado –, e que nos interpelam como uma poderosa fantasmagoria do presente.

Criando um provocativo amálgama entre elementos técnicos e naturais, como lajes e aterros, ou vidros espelhados, miríades de reflexos e o próprio movimento concreto do sol no céu, suas fotos nos apresentam iconografias urbanas próximas ao universo do que o antropólogo Bruno Latour chama de um novo híbrido entre ciência e natureza nos dias atuais, superando o antigo modelo dicotômico que orientou o sentido da modernização iluminista. É sob essa lente inequivocamente contemporânea que Michael Wesely retrata e ressignifica as novas megaoperações de transformação urbana pelo mundo no *capitalismo tardio*, em que a engenharia e a arquitetura de grande porte deixaram de estar restritas ao plano dos problemas territoriais e infraestruturais, tornando-se eixos centrais do imaginário e da própria cultura de massas.

Se a fotografia nasceu historicamente vocacionada ao embate com o espaço urbano, hoje, através de trabalhos como os de Michael Wesely essa vocação se recoloca em novas bases, e de modo agudo. Pois à medida que o enorme aumento da velocidade das comunicações e dos deslocamentos acelerou drasticamente a experiência urbana, o trabalho artístico de Wesely opera justamente na contramão dessa experiência, refreando a agilidade cada vez mais alucinada do *flâneur* – se pudéssemos atualizá-lo nos infinitos *posts* que se sucedem no flickr, no facebook ou no instagram – com um olhar lento e distendido. Um olhar mais apto a entender as dimensões subterrâneas implicadas na voracidade cada vez maior e menos visível dos processos urbanos em marcha pelo mundo inteiro nos dias de hoje.

Literal e fenomenal

No importante texto “Transparência: literal e fenomenal”, Colin Rowe e Robert Slutzky propõem, de forma original, uma tradução de conceitos fundamentais da crítica de arte

para o terreno da arquitetura. A bagagem teórica de Rowe parte de uma fonte na estética alemã de Riegl e Fiedler, reduzida pelos críticos ingleses Roger Fry e Clive Bell à teoria da *forma significativa* no início do século xx, e reformulada na América dos anos 1950 por figuras como Alfred Barr, Henry-Russel Hitchcock, Gyorgy Kepes e Moholy-Nagy, fazendo com que Rowe se aproximasse muito das ideias que Clement Greenberg e Michael Fried defendiam no campo da arte.²⁵³

O trabalho de Rowe ganha particular interesse aqui tanto por investigar a influência da pintura abstrata na arquitetura, quanto por ter fundado uma base interpretativa dos conceitos de transparência e superfície largamente influente na arquitetura contemporânea. No referido texto, Rowe e Slutzky partem de uma distinção fundamental: a transparência pode ser tanto uma qualidade própria à substância (como uma parede de vidro), quanto uma qualidade inerente à organização formal da obra. No primeiro caso, é chamada de transparência literal, e no segundo, de transparência fenomenal. E, em ambos os casos, parecem derivar do cubismo.

“Advirtamos que a transparência literal tende a ser associada ao efeito de *trompe l’oeil* de um objeto translúcido em um espaço profundo e naturalista; enquanto a transparência fenomenal parece dar-se quando um pintor busca a apresentação articulada de objetos frontalmente alinhados em um espaço pouco profundo e abstraído”²⁵⁴,

afirmam Rowe e Slutzky. E prosseguem:

“Mas se passamos a considerar não mais as transparências pictóricas e sim as arquitetônicas, inevitavelmente surgirão confusões. Pois, ainda que a pintura só implique uma terceira dimensão, a arquitetura jamais pode suprimi-la. Tratando-se da realidade, e não de um âmago de três dimensões, a transparência literal pode converter-se, em arquitetura, em um fato físico. A transparência fenomenal, no entanto, é mais difícil de conseguir, e, desde logo, é tão difícil de discutir que geralmente os críticos se têm

²⁵³ Ver Henry-Russel Hitchcock, *Painting toward architecture*. Nova York: Duell, Sloan and Pearce, 1948; e Michael Fried, *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

²⁵⁴ Colin Rowe e Robert Slutzky, “Transparencia: literal y fenomenal”. In Colin Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999 (3ª edición), p. 161.

mostrado totalmente partidários de associar a transparência arquitetônica a uma simples transparência dos materiais.”²⁵⁵

Como exemplo dessa associação direta e simplista entre as duas formas de transparência os autores citam Siegfried Giedion, por sua suposição de que a presença de uma parede totalmente envidraçada, no edifício da Bauhaus, permitiria imediatamente a “flutuante relação de planos” e a complexa superposição que aparece nos quadros do cubismo analítico. Por isso criticam a comparação que Giedion faz do edifício com o quadro *L’Arlésienne* de Picasso, uma vez que a parede envidraçada da Bauhaus é, segundo Rowe e Slutzky, uma superfície sem ambiguidade. Exemplificando a presença das duas diferentes transparências a que se referem, os autores observam que enquanto Le Corbusier “sente especial preocupação pelas qualidades planas do vidro”, Walter Gropius prefere os “seus atributos translúcidos.”²⁵⁶ Quando se referem à ambiguidade da superfície como sinal de uma transparência fenomenal, Rowe e Slutzky citam o exemplo da Villa em Garches, de Le Corbusier, onde “a realidade do espaço profundo se opõe constantemente à inferência do espaço superficial e, graças à tensão resultante, nos obriga a efetuar sempre novas leituras.”²⁵⁷

Escrito entre 1955 e 56, mas publicado apenas em 1963, o texto coincide tanto com as primeiras revisões críticas da arquitetura moderna, quanto com a emergência da Pop e da Minimal Art, para as quais a tensão entre a estrutura literal da obra e o seu efeito fenomenal é uma questão fundante. Quer dizer, a dialética entre materialidade e desmaterialização é um princípio que parece governar a arte a partir justamente do início dos anos 1960, opondo a articulação física de corpos e objetos no espaço da Minimal à articulação dos efeitos de signos midiáticos da Pop.

Assim, a evidente valorização que os autores promovem da transparência fenomenal em detrimento da literal não se restringe a uma oposição histórica entre Gropius e Le Corbusier. No fundo, ela atua também em um campo de batalha renovado: o deslocamento de importância, que naquele momento passava a se dar na arquitetura, da dimensão do espaço para a da superfície, ou da estrutura para a pele dos edifícios. Isto é, o ensaio de Rowe e Slutzky dá elementos teóricos para complexificar as

²⁵⁵ Idem, p. 161.

²⁵⁶ Ibidem, p. 162.

²⁵⁷ Ibidem, p. 164.

discussões em torno das superfícies arquitetônicas, que passam progressivamente a ganhar ambiguidade.

Como notou Hal Foster, essa tensão entre o literal e o fenomenal, ou entre forma objetiva e forma percebida, é especialmente ativa na ambígua sobrevida do minimalismo na arquitetura recente.²⁵⁸ Ocorre que, como se poderia esperar em uma sociedade governada pelas tecnologias da imagem e da informação, a vertente fenomenal (Pop) se tornou dominante em relação à literal (Minimal). O que quer dizer que o que era literal, hoje, acaba muitas vezes deslizando para o campo do fenomenal, como ocorre no caso de boa parte da produção arquitetônica chamada de minimalista. Tal é o que se passa, por exemplo, no edifício da Fundação Cartier (1991-94) em Paris, celebrado não exatamente por sua transparência, mas pelo efeito de névoa e evanescência que resulta da sobreposição de suas camadas de vidro. Ou também no edifício da Galeria Goetz (1992) em Munique, onde um plano de concreto parece ilusionisticamente apoiar-se sobre uma frágil superfície de vidro, revertendo por completo a claridade estrutural da caixa miesiana, onde a transparência literal deixa evidente a presença dos apoios e a distinção entre estrutura e vedação.²⁵⁹

Assim, se a luz e a leveza eram celebradas pelos modernos por sua franqueza e espiritualidade, como vimos, hoje elas são postas à serviço de enigmáticos efeitos especiais de veladura, que convertem aquela claridade em mistério. Fica implícito, nos diáfanos véus da arquitetura contemporânea dita minimalista, a ideia de que a transparência literal é impossível (ou inverossímil) em um mundo dominado pela forma mercadoria, e por objetos feitos de substâncias aglomeradas e materiais sintéticos, cujas lógicas construtiva e de funcionamento não são evidentes. Assim, acrescentando mistério e sensualidade às fachadas de vidro, e sublimando a matéria e seu peso, o dito minimalismo arquitetônico contemporâneo – que é, portanto, mais fenomenal do que literal – se distingue claramente das duas formas derradeiras de expressão moderna na arquitetura: o *International Style* da Bauhaus na América, literal, e os vários brutalismos difundidos pelo mundo, tectônicos.

Diante disso, algumas perguntas se tornam importantes: em que medida o mistério dessa arquitetura contemporânea, que podemos associar à princípio à beleza, pode ser considerado uma mistificação, associada então ao espetáculo? Ou, na mão

²⁵⁸ Ver Hal Foster, 2011, op. cit., pp. 106-107.

²⁵⁹ Ver Terence Riley, *Light construction*. Nova York: MoMA, 1995, p. 11.

Jean Nouvel, *Fundação Cartier* (1991); e Herzog & de Meuron, *Galeria Goetz* (1992)

SANAA, *Pavilhão de vidro*, Toledo, Ohio (2001)

contrária: seria ainda plausível hoje a defesa da subjetividade racionalista assumida pela transparência literal, na qual o sujeito é convidado a entender o espaço e desfetichizá-lo visualmente? Ou isso não passa de um mito anacrônico do Iluminismo?²⁶⁰

Nos seus retratos mais conhecidos, os arquitetos japoneses Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa nos encaram com um olhar lívido e ausente, e com roupas neutras, cinzas ou pretas, sobre um fundo branco. Espontâneas ou construídas, suas *personas* públicas demonstram uma frieza pálida, e uma desdramaticidade que espelha os traços de sua própria arquitetura, que, a meu ver, retrata de maneira vertical um certo espírito do nosso tempo. Com um traço de autoria marcante, seus edifícios extraem um sensualismo imprevisto da inexpressividade, fundindo o racionalismo cartesiano ao contorno orgânico das formas naturais.

Sejima começou a carreira trabalhando com Toyo Ito, nos anos 1980. E foi justamente Ito quem primeiro definiu a produção de Sejima como um ponto de mutação no cenário arquitetônico contemporâneo através do termo “arquitetura diagrama”²⁶¹, que se tornaria, não por acaso, o conceito chave da arquitetura nos anos 2000, indicando um princípio de integração entre função e espaço a partir de uma nova matriz informacional. A arquitetura de Kazuyo Sejima, ainda segundo a caracterização de Toyo Ito, figura uma relação inédita entre corpo e espaço construído, parecendo abrigar apenas andróides sem cheiro nem calor no interior de suas superfícies anódinas. Já distante das arestas fraturadas do desconstrutivismo, seus edifícios sinuosos e espectrais não procuram desestruturar o objeto arquitetônico enquanto tal, como em Peter Eisenman ou Kazuo Shinohara. Sua operação é mais delicada: eles dissolvem as conhecidas hierarquias arquitetônicas, tais como as que existem entre estrutura e vedação, ou espaços de circulação e de estar, aspirando a uma homogeneidade fria porém sensual, que, segundo a analogia feita por Toyo Ito, tem proximidade com o imaginário do mundo digital.

Fundando o SANAA em 1995, Sejima e Nishizawa prolongam em sua obra conjunta as características descritas acima, radicalizando o sentido de grande continuidade espacial dos edifícios, baseada no paradoxo entre a enorme fragmentação dos espaços interiores e a cristalina legibilidade geométrica do volume externo. O exemplo mais claro desse procedimento é a sua obra-prima: o Museu de Arte

²⁶⁰ Ver Hal Foster, 2011, op. cit., p. 128.

²⁶¹ Ver Toyo Ito, “Arquitectura diagrama”, *El Croquis* n. 77[I] + 99. Madri: 2001.

Contemporânea do Século 21 (1999-2004), em Kanazawa. Trata-se de um amontoado aparentemente aleatório de blocos retangulares e circulares que não se tocam, como uma explosão fractal de volumes com alturas diferentes, contidos no entanto por um grande cilindro de vidro, que os encerra em uma forma pura e permite a entrada no edifício por qualquer lado, destruindo o conceito de fachada. Por fora, vemos uma superfície centrífuga e infinita. E por dentro, um labirinto de percursos entre salas e pátios, no qual os espaços de circulação (os interstícios entre os blocos) se tornam também lugares de estar, ganhando um protagonismo inédito. Na esteira da tradição cultural do seu país, Sejima e Nishizawa sabem perfeitamente construir o vazio.

Kazuyo Sejima associa a sociedade da informação contemporânea à falta de profundidade e de transparência. Daí que ela se declare interessada em explorar diferentes graus de opacidade e reflexão ao usar o vidro, criando efeitos atmosféricos através da sobreposição de planos envidraçados curvos, muitas vezes jateados ou serigrafados, combinados a cortinas brancas. Por outro lado, afirma buscar a transparência através de materiais opacos, criando um curto-circuito entre visualidade e materialidade por intermédio da solução espacial. Em suas palavras:

“O que eu procuro encontrar é uma forma de transparência sem um material transparente. Assim, não se trata de uma transparência literal mas conquistada, por exemplo, graças a algum método de desenho.”²⁶²

Se a sociedade da informação tem uma relação estreita com a falta de visibilidade, ao contrário do que postularam os profetas da virtualidade, como Paul Virilio, a arquitetura do SANAA busca entrar em fase com a subjetividade contemporânea, associando-a também à flexibilidade e à homogeneidade. Por outro lado parece refutar, em suas ambiências hospitalares, o consumismo compulsivo da nossa sociedade, criando um vetor de oposição a ela. É claro que essa oposição, dada a sofisticação das suas soluções construtivas, pode ser vista como um mero despojamento *cool*. No entanto, me parece que a rápida pregnancy alcançada pela arquitetura de Sejima e Nishizawa no mundo contemporâneo se deve menos a uma facilidade do que a um incômodo. O incômodo sedutor do anonimato voluntário em um mundo pós-sociedade de massas,

²⁶² Alejandro Zaera, “Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa”, *El Croquis* n. 77[1] + 99. Madri: 2001, p. 17.

SANAA, *Museu de Arte do século 21*, Kanazawa (1999)

SANAA, *Museu-O*, Nagano (1995) e *Escola de desenho Zollverein*, Essen (2003)

com espaços pouco hierarquizados, diáfanos e anoréxicos, que se revelam, no entanto, de um grande acolhimento, como se da crisálida dos andróides nascessem homens comuns: nós. Pois em meio ao bombardeio sensorial da sociedade da informação, o que mais desejamos são mensagens insinuadas, não literais.

E não poderiam ser outros que não os japoneses os mais aptos a traduzir a fenomenalidade contemporânea na dimensão do mistério e da obscuridade, por oposição à literalidade da luz ocidental, símbolo da espiritualidade e da razão.²⁶³ Assim, é preciso não se enganar quanto ao significado do branco gris de todos os edifícios que trazem a marca do SANAA. A propósito, como já observou Luis Fernández-Galiano,

“Frente à solidez solar das arquiteturas do jogo sábio e magnífico de volumes sob a luz, essas obras etéreas ostentam a palidez lunar dos espíritos noturnos, e uma fragilidade evanescente que a sensibilidade romântica denominou de feminina”.²⁶⁴

Se, como vimos, Herzog & de Meuron exploram ao limite a realidade física para transcendê-la e aspirar ao imaterial, a arquitetura do SANAA parte direto desse grau zero da materialidade e da tectônica, em que paredes quase sem espessura e pilares de esbelteza inverossímil parecem querer liberar a construção da densidade e da inércia. À beira do desvanecimento, atrás de um *sfumato* que desrealiza os seus perfis em sombras e reflexos, a imaterialidade abstrata dos edifícios do SANAA está distante daquela celebrada por Lyotard em meados dos anos 1980.²⁶⁵ Dissolvendo o esqueleto das construções em bosques de colunas quase imperceptíveis, Sejima e Nishizawa reduzem a referência antropomórfica da arquitetura em edifícios feitos quase que apenas de pura pele, mas com uma riqueza espacial interior inegável, que refuta qualquer suspeita de uma ênfase epidérmica. Em resumo, eu vejo na arquitetura do SANAA uma espécie de sonambulismo lúcido, cuja vitalidade provém justamente da sua aparência inerte. E que, como em outras manifestações artísticas recentes, tais como as canções do Radiohead, parecem manter a nossa atenção presa à circularidade translúcida da sua superfície, prometendo um mergulho em seu interior, que revelaria a sua estrutura formal. Mas o

²⁶³ Ver Junichiro Tanizaki, *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁶⁴ Luis Fernández-Galiano, “SANAA en sueños”, *AV Monografías n. 121*. Madri: 2006, p. 6.

²⁶⁵ Refiro-me à exposição *Les immatériaux*, com curadoria de Jean François Lyotard, ocorrida no Beaubourg em 1985.

acesso a essa dimensão, no entanto, permanece sempre vedado, mantendo-nos em hipnótica vigília.

Arquitetura como ar

O discurso que embasa a produção de arquiteturas topográficas ou paisagísticas – certamente uma das maiores modas contemporâneas –, reivindica a ascendência de uma tradição plástica que remonta ao pitoresco e ao sublime, e que teria sido marginalizada durante o modernismo, no século xx, sendo agora reabilitada no contexto da emergência das discussões sobre a sustentabilidade do planeta, e das novas teorias antropológicas que propõem abolir a rígida divisão iluminista entre natureza e técnica.

Com efeito, a produção de muitos dos artistas e arquitetos que focalizo aqui, embora partilhe esse mesmo campo de inscrição conceitual, não procura mimetizar a paisagem com relevos, morros ou superfícies gramadas. Trata-se, ao contrário, de abordagens menos formais da questão, e que também não se reportam às “arquiteturas líquidas” baseadas em Bergson e Deleuze.²⁶⁶ Em essência, são abordagens que não propõem a construção de paisagens, e sim, antes, a desconstrução de visões, em situações de suspensão do sentido nas quais a baixa definição visual parece indicar a possibilidade de um estado de transmutação simbólica. Nesse sentido, estamos mais próximos do cinema, na ambiência quase religiosa de certos filmes de Andrei Tarkovsky – como da enigmática “zona”, em *Stalker* (1979) –, do que do paisagismo ou da escultura propriamente ditos.

Ao contrário do que ocorre na tradição do racionalismo iluminista, a estética do pitoresco e do sublime costuma borrar os limites entre natureza e artifício, dando lugar a experiências artísticas que se desenvolvem de forma distendida no tempo. Essa dilatação da experiência, que não é propriamente formalizável, encontra, no entanto, uma bela tradução formal na imagem da névoa, ou da nuvem: um meio quase indefinível entre o material e o imaterial, e que, no pólo oposto ao plano imanente da visão perscrutadora iluminista, parece nos transportar a um plano transcendente, como em um céu que, surpreendentemente, tivesse baixado à terra.

De acordo com Lévi-Strauss, o nevoeiro é um elemento simbólico recorrente nas mitologias ameríndias, encontrando inúmeras variações sobre uma mesma estrutura

²⁶⁶ Ver Ignasi de Solà-Morales, “Arquitectura líquida”, *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Andrei Tarkovski, *Stalker* (1979) e *O espelho* (1974)

Junya Ishigami, *Arquitetura como ar*; e Matthias Schuler + Tetsuo Kondo, *Cloudscapes*

narrativa, ao longo de todo o continente. Assim, em vários dos mitos inventariados por ele na América, o denso nevoeiro que cai de repente e obscurece a visão dos seres (humanos e não humanos), é o véu que cobre por um instante a realidade, desencadeando uma situação a partir da qual as coisas se transmutam e trocam de posição. Em suas palavras, o papel do nevoeiro, nesses casos, é

“alternadamente disjuntivo ou conjuntivo entre alto e baixo, céu e terra: termo mediador que junta extremos e os torna indiscerníveis, ou se interpõe entre eles de modo que eles não podem se aproximar.”²⁶⁷

A última edição da Bienal de Arquitetura de Veneza (2010), que teve justamente a curadoria de Kazuyo Sejima, procurou explicitamente relacionar a produção arquitetônica às práticas artísticas recentes, potencializando a discussão dessa convergência em “campo ampliado”. Posto isso, é interessante observar que os dois trabalhos de maior relevância da mostra estão justamente nesse universo de experimentação. Me refiro às instalações *Cloudscapes*, de Matthias Schuler (grupo Transsolar) e Tetsuo Kondo, e *Arquitetura como ar: estudo para o Château La Coste*, de Junya Ishigami, que foi o grande vencedor do Leão de Ouro. Ambos os trabalhos partem de um alto grau de indeterminação perceptiva, que beira a desmaterialização do objeto.

O primeiro, é uma espessa bruma criada no interior do Arsenale, atravessada por uma rampa curva que contorna as colunas do edifício, e conduz o visitante a um percurso ascensional, no qual ele desaparece em meio à neblina, para reaparecer mais tarde em outro ponto do prédio, numa espécie de *promenade architecturale* no alto da serra. O segundo, é o modelo 1: 1 de um edifício (Château La Coste), feito apenas com delgados fios de náilon marcando a posição de suas colunas e vigas, numa nítida releitura dos trabalhos do artista norte-americano Fred Sandback. Trata-se de uma marcação quase invisível do esqueleto de uma construção, feita de maneira tão sutil que parece situar-se no limiar da invisibilidade. A chave da questão, diz Ishigami, “está em eliminar o limite entre espaço e estrutura” – em nítida aproximação à arquitetura do SANAA –, através de elementos tão delicados que “não conseguem se manifestar como uma imagem visual”, e se dissolvem no ar formando “contornos indeterminados”, ao invés de

²⁶⁷ Claude Lévi-Strauss, *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 22.

se apresentarem como suportes feitos para vencer a gravidade, tal como na história da arquitetura. Esse agregado de elementos mínimos, diz ele, constrói o espaço pelo vazio, como uma “misteriosa atmosfera”.²⁶⁸

No campo da arquitetura propriamente construída, essa questão aparece de maneira contundente no pavilhão temporário projetado por Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio para Expo 2002, na Suíça, com a consultoria da artista japonesa Fujiko Nakaya.²⁶⁹ Construído sobre o lago Neuchâtel, o *Blur building* é uma plataforma constituída por uma trama de estrutura metálica vazada, acessível por uma extensa passarela, e envolvida por uma nuvem permanente, que muda de tamanho e densidade reagindo às mudanças climáticas do entorno. Essa nuvem é formada pela água captada no lago, e aspergida por pulverizadores controlados por computador. O edifício, portanto, desaparece enquanto forma, apresentando-se às pessoas como algo indefinido, uma vaga neblina, um rumor branco e cinza. Trata-se, segundo Elizabeth Diller, de um “*medium* habitável e informe”, um “ambiente imersivo no qual o mundo é posto fora de foco, enquanto a nossa dependência visual é posta no foco”. E completa:

“*Blur* é, decididamente, um projeto de baixa definição: nesse pavilhão de exposição não há nada para se ver além da nossa própria dependência da visão.”²⁷⁰

Tomando a associação feita por Walter Benjamin entre ruína e alegoria, Jane Rendell situa o edifício nebuloso de Diller + Scofidio nesse campo filosófico – a visão da história como ruína –, que em termos artísticos se reporta claramente à tradição do pitoresco. O *Blur*, no entanto, não entraria nessa chave por encarnar uma poética da melancolia diante de espaços vazios ou abandonados, mas por sua exploração espacial da transitoriedade e da desintegração ao longo do tempo, como ferramenta alegórica que apontaria um estado de expectância, de descolamento da realidade, assumindo um papel tanto conjuntivo quanto disjuntivo, retomando aqui os termos de Lévi-Strauss. Para Rendell, a força disjuntiva da obra está na obstrução forçada da visão, que instaura uma experiência crítica no contexto de um evento dessa magnitude. Assim, diz ela:

²⁶⁸ Junya Ishigami, in Kazuyo Sejima (org.), *People meet in architecture – Biennale Architettura 2010*. Veneza: Marsilio, 2010, p. 166.

²⁶⁹ Fujiko Nakaya projetou a grande nuvem que coroava o Pavilhão Pepsi, na Exposição Universal de Osaka, em 1970.

²⁷⁰ In Guido Incerti et alii, *Diller + Scofidio (+ Renfro): the ciliary function*. Milão: Skira, 2007, p. 144.

Diller + Scofidio, *Blur building* (2001); e Fujiko Kakaya, *Pavilhão Pepsi* (1970)

Diller + Scofidio, *Blur building*, Yverdon-les-Bains, 2001

“Parece que nesse contexto particular – a exposição –, a experiência dessa arquitetura como atmosfera não foi nem de distração nem tampouco de contemplação, mas criou um lugar para a crítica, colocando a importância de um longo passeio pelo lugar sob condições em que a visibilidade é baixa, e em que é possível não ‘ver’, em oposição ao rápido consumo visual esperado por tal *sociedade do espetáculo* no caso de uma exposição internacional.”²⁷¹

Em um texto publicado na revista *Anything* um ano antes do evento, Elizabeth Diller já anunciava o projeto do pavilhão, que então se chamaria *Blur/babble* (fora de foco e ruidoso), já que em meio à densa nuvem branca seriam (e foram) instaladas fontes sonoras dispersas, criando um burburinho que ela chamou de “white noise”. Ainda nesse texto, Diller ressalta a importância que o tempo climático vem ganhando nas discussões científicas, políticas e jornalísticas, em razão de concentrar as maiores incertezas atuais sobre o futuro da vida no planeta. Daí que *Blur/babble* tenha procurado refletir, e fazer refletir, sobre essa questão, tendo sido concebido, segundo Diller, como uma “épica, interativa e serial ópera do tempo”.²⁷²

Ainda que possa ser criticado por participar da chamada “economia da experiência” contemporânea – e de fato alguns aspectos da obra nos reportam a isso, como a degustação de águas glaciais no seu *sky bar*, ou a incorporação de sensores cromáticos nos casacos de chuva usados pelos visitantes –, o *Blur building* é uma das mais poderosas obras de arquitetura contemporânea, exatamente pela sua capacidade de literalmente borrar a fronteira entre arquitetura e artes plásticas em um trabalho de natureza indefinível. Trânsito que aqui se realiza de maneira muito mais contundente do que nas instalações de videoarte feitas anteriormente pela dupla de arquitetos artistas.

Algo que está suposto no desejo de Diller e Scofidio de tratar arquitetonicamente (e também artisticamente) a questão do clima é a percepção de que em um tempo marcado pelo declínio das disputas político-ideológicas, que situavam a noção de conflito, de forma materialista, no andamento histórico, a imagem da alteridade parece ter se deslocado para as revoltas da natureza, como o efeito estufa, a ameaça de esgotamento da água e do petróleo, e os terremotos, ciclones, vulcões e tsunamis. Daí a

²⁷¹ Jane Rendell, 2008, op. cit., pp. 99-101.

²⁷² Elizabeth Diller, “Blur/babble”, *Anything*. Nova York: Anyone Corporation, 2001, p. 139.

noção de incerteza associada ao clima, já que não se trata de um inimigo claramente identificável. E se o *Blur building*, por isso mesmo, leva a transparência fenomenal ao quase limite da opacidade e obscuridade, outros artistas saem a campo para tentar capturar o ciclone em seu momento de formação, como no caso de Francis Alÿs (*Tornado*, 2010), imaginando talvez que a única forma de se compreender o mundo contemporâneo seja flagrar o diabo no meio do redemoinho, como o enigma da esfinge: *decifra-me ou devoro-te*. E não seriam o tornado de Alÿs e as nuvens de Sejima, Ishigami, Wesely, Olafur e Diller + Scofidio, imagens acabadas da crise financeira contemporânea, e da incapacidade que temos de imaginar formas de saída para ela?

Irrealidade verossímil

O tema do nevoeiro nos leva, obrigatoriamente, à obra do artista dinamarquês (de origem islandesa) Olafur Eliasson, cuja produção, aliás, é central para a discussão da relação contemporânea entre as artes plásticas e a arquitetura.

São muitos os trabalhos em que o artista usa a fumaça como “material” principal de suas construções espaciais. Antes mesmo de seus trabalhos mais recentes e conhecidos, a propósito dessa questão, poderíamos começar lembrando de *Yellow fog*, uma instalação urbana feita em 1998, em Nova York – e remontada como trabalho permanente em Viena, em 2008 –, e *Your natural denudation inverted* (1999), constituído por uma coluna de fumaça sobre um espelho d’água, no pátio interno do Carnegie Museum of Art, em Pittsburgh, para o qual se voltam salas envidraçadas.

Em 2001, Olafur criou a instalação *The mediated motion*, no interior do Kunsthau Bregenz, na Áustria. Feito em colaboração com o paisagista Günther Vogt, o trabalho reage à atmosfera de estímulos dada pelo edifício projetado por Peter Zumthor²⁷³, criando paisagens interiores. Trabalhando com a ideia de “movimento mediado”, Olafur estabelece um percurso ascensional no interior da austera caixa de concreto, criando diferentes ambientações em cada um dos quatro andares do museu, que passam por troncos de árvore com fungos, piscinas com plantas aquáticas, pisos de terra prensada, e chegam ao topo do prédio em uma sala enevoadada, onde uma ponte instável se perde em meio a uma intensa neblina, levando o visitante um tanto

²⁷³ Cabe referir o fato de que Peter Zumthor é o autor de um livro chamado *Atmosferas – entornos arquitectónicos, as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

desnorteado a terminar o percurso diante de uma parede de concreto, que o obriga a retornar, e assim rever ao revés todo o trabalho.

Desdobra-se daí toda uma sequência de instalações imersivas construídas como labirintos de fumaça e luzes coloridas, tais como *Your blind passenger* (2010), em Copenhague, *Your blind movement* (2010), em Berlim, *Feelings are facts* (2010), em Pequim, feito em colaboração com o arquiteto chinês Ma Yansong, e *Seu caminho sentido* (2012), em São Paulo. Nelas, a experiência da angústia pela desorientação sensorial é contraposta ao entorpecimento diante da beleza inefável do espaço, levando o visitante a uma mistura de excitação e torpor.

A obra de Olafur Eliasson lida, em grande medida, com fenômenos e elementos da natureza, tais como vento, água, luz e fumaça. Mas nem por isso pode ser associada a qualquer discurso ecológico, que implicasse as idéias de pureza ou de retorno a um estado essencial da vida. Ao contrário disso, a natureza, no trabalho de Olafur, é dada sempre por um condicionamento cultural, isto é, aparece necessariamente como construção, e não como verdade redentora. Vem daí o aspecto muitas vezes surrealista dos seus trabalhos, que replicam artificialmente elementos naturais colocando-os em confronto com seus pares “reais”, criando assim uma dimensão da experiência na qual a ilusão e a realidade estão interconectadas, tornando-se, portanto, indiscerníveis. Nas palavras do próprio artista, “estamos sendo testemunhas de uma mudança na relação tradicional entre realidade e representação”. Assim, “já não evoluímos do modelo (maquete) à realidade, mas do modelo ao modelo, ao mesmo tempo em que reconhecemos que, na realidade, ambos os modelos são reais”.²⁷⁴ Consequentemente, prossegue, “podemos trabalhar de um modo muito produtivo com a realidade experimentada como um conglomerado de modelos”, pois “mais que considerar o modelo e a realidade como modalidades polarizadas, eles agora funcionam no mesmo nível. Os modelos passaram a ser coprodutores de realidade.”²⁷⁵

Essa mudança na relação tradicional entre realidade e representação a que se refere, deve ser compreendida à luz de uma soma entre os efeitos da emancipação pós-moderna dos significantes – o que, em outros termos, equivale à hipertrofia da imagem na sociedade de consumo –, e da acelerada virtualização da experiência com as tecnologias digitais na última década. Ocorre que, no caso de Olafur, ao invés de

²⁷⁴ Olafur Eliasson, 2009, op. cit., p. 11.

²⁷⁵ Idem.

reforçar esse efeito de artificialidade como perda total do referente, os trabalhos procuram criar um campo de equalização dessas instâncias, na medida em que deixam de ser tratadas como polaridades duais. Vem daí o seu foco na questão da participação do visitante como condição da experiência dos trabalhos de arte. O que quer dizer que esses trabalhos só se realizam como necessárias negociações intersubjetivas entre o artista, o espaço e o público.

Note-se, no entanto, que não se trata exatamente de converter o espectador em ator, como em muitas instalações participativas dos anos 1960, mas de negociar os termos da criação com ambientes de explícita artificialidade, nos quais a percepção assumia um papel construtivo, e portanto restaurador de uma possível subjetividade da experiência. O que pode ser encontrado, por exemplo, no efeito de *afterimage* criado por muitos de seus trabalhos com luz, nos quais a saturação cromática produz a visão involuntária de cores complementares – o que se dá apenas no aparelho ótico de cada um, e não no espaço real.

É claro que as instalações espaciais de Olafur Eliasson têm atrás de si os trabalhos com luz criados por artistas como Dan Flavin, James Turrell, Robert Irwin, Anthony McCall ou Carlos Cruz-Diez, entre outros. Mas a questão do fenômeno ótico, que aparece no efeito do *afterimage*, por exemplo, está longe de encerrar o alcance do seu trabalho. Se as atmosferas criadas por Olafur criam um campo de embaralhamento entre natureza e artifício, como dissemos antes, o fazem espacialmente reabilitando a noção de ilusionismo, estigmatizada por uma corrente dominante da arte moderna. É o que se vê, por exemplo, em um trabalho urbano como *Double sunset* (1999), feito em Utrecht, na Holanda, onde o artista criou um sol artificial, feito de chapa metálica e iluminado por uma bateria de lâmpadas de xenônio, posicionado no alto de um edifício da cidade. Assim, dependendo do ângulo desde o qual se olhasse para esse estranho sol artificial e baixo – em uma cidade de alta latitude, na qual o pôr-do-sol é um fenômeno lento e cotidianamente apreciado durante o verão –, se poderia vê-lo simultaneamente ao pôr-do-sol real, criando uma duplicidade algo sinistra. Situação que se desdobrava ainda durante a noite, quando a iluminação dos holofotes de um estádio vizinho ao prédio no qual o trabalho se instalava, o fazia brilhar como um impossível sol noturno.

Em 2003, aquele inusitado sol de Utrecht – duplo e onipresente –, reapareceu de forma alterada em Londres, no interior da Galeria das Turbinas, o magnífico hall de entrada da Tate Modern. Intitulado *The weather project*, era também feito por um

Olafur Eliasson, *Double sunset* e *Your natural demudation inverted* (1999)

Olafur Eliasson, *The weather project*, Londres (2003)

semidisco metálico estruturado por andaimes, e iluminado por lâmpadas de monofrequência. Além disso, o artista instalou um espelho rente ao teto do salão, duplicando o espaço e refletindo suas imagens – a arquitetura, as pessoas, e o próprio meio-sol, que, ao duplicar-se, completava-se –, além de envolvê-lo também em uma bruma artificial, cujo ar de mistério potencializava o sentido de verossímil irrealidade da situação. Aproximo aqui o verossímil do irreal na medida em que o trabalho logra de fato dissolver essas polaridades, no calor implacável de sua luz fria. O resultado é que as pessoas acorriam em grande número para o museu, durante o inverno londrino, com a intenção de se deitar no chão daquela praia artificial, e receber na pele – ainda que apenas de forma mediada, pelos olhos e o cérebro, porém de modo muito verossímil – a energia daqueles benéficos raios solares. Tamanho foi o êxito do trabalho, que catapultou a carreira de Eliasson a um plano de consagração muito mais alto, sendo reconhecido ainda hoje como o mais importante trabalho já feito na Tate Modern.

Minha referência ao sucesso de *The weather project* não visa apenas elogiar a obra de Olafur. Nos termos da discussão proposta aqui, interessa investigar as razões desse sucesso, para além de suas razões mais evidentes, tais como a qualidade estética intrínseca – verificável inclusive no plano do “belo” –, e o enorme poder simbólico e midiático da instituição. Uma chave para essa questão, me parece, foi a instalação ter conseguido associar a inegável qualidade de espaço público daquele lugar à exploração de algo que talvez seja um dos poucos domínios verdadeiramente públicos ainda hoje: o tempo atmosférico (no sentido de *weather*, não de *time*), ao qual já nos referimos a propósito do *Blur building*.

Uma das grandes qualidades do trabalho de Olafur Eliasson, segundo o antropólogo Bruno Latour, é a superação das velhas e esgotadas distinções entre polaridades como o selvagem e o domesticado, o privado e o público, ou o técnico e o orgânico. Latour é um dos grandes formuladores da chamada “antropologia simétrica”, que, a partir de questões levantadas inicialmente por figuras como Claude Lévi-Strauss, propõe leituras da sociedade contemporânea que partem da inclusão estrutural da alteridade, isto é, da crítica à perspectiva dominadora ocidental, segundo a qual o outro deve ser reduzido ao eu. A grande questão contemporânea, diz Latour, é a progressiva fusão das duas formas de representação que foram separadas ao longo da história: a representação da natureza e a representação das pessoas em sociedade, isto é, a separação entre coisas e pessoas, ciência e política.

Segundo a visão moderna-iluminista, a história da civilização é a épica trajetória de emancipação daquele estado primitivo, animista, em que os homens se mesclavam com o mundo, em direção à separação racional de tudo. Assim, o corte racionalista ocidental separou sujeito e objeto, fatos e valores, buscando eliminar aquela antiga “confusão” do estado natural. A própria crítica à objetificação do mundo sob o capitalismo, como razão da obstrução de uma política baseada na “livre” ação comunicativa – tal como a que vemos em Jürgen Habermas –, se baseia no aprofundamento dessa divisão.

Hoje, no entanto, observa Latour, a ação humana se ampliou a uma escala em que as antigas paredes dos laboratórios se expandiram, extrapolando as fronteiras do planeta. Como explicar fenômenos como o buraco na camada de ozônio, por exemplo, ou a poluição dos rios, os embriões congelados etc? Estariam, esses fenômenos, no campo do natural ou do cultural? Desde que o mundo inteiro foi convertido em um grande laboratório (um “campo ampliado”), vivemos um experimento generalizado, no qual todos são atores. É a “era da participação”, segundo Latour, onde experiência e experimento se tornaram uma coisa só, um grande híbrido contemporâneo. Esse “campo ampliado” da experiência pede uma nova compreensão da política, observa Latour, na imagem de um “parlamento das coisas” (*Dingpolitik*) – que voltasse a associar as idéias de “público” e de “coisa”: *Res publica*.²⁷⁶

Como extrapolar os experimentos científicos, historicamente fechados em laboratórios, para a atmosfera de toda uma cultura? Essa é uma pergunta crucial para a nova política, segundo Latour, no momento em que as referências de alteridade e de exterioridade se esfumam. Assim, se nós estamos emaranhados no mundo, as coisas acontecem sempre no interior, e não no exterior. “Devido à extensão simultânea da ciência e ao sempre crescente entrelaçamento das atividades humanas com as coisas”, insiste Latour, “já não há um exterior”. E, fazendo recurso a uma imagem alegórica, observa que o que Olafur Eliasson nos ajuda a descobrir, com seus trabalhos, é que “até a política necessita de ar condicionado”.²⁷⁷

²⁷⁶ Ver Bruno Latour e Peter Weibel (org.), *Making things public: atmospheres of democracy*. Karlsruhe: ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe/ MIT Press, 2005.

²⁷⁷ Bruno Latour, “Atmosphère, atmosphère”, in Javier García-Germán (org.), *De lo mecánico a lo termodinámico: por una definición energética de la arquitectura y el territorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 106.

Portanto, retomando o que dissemos a propósito de Hélio Oiticica e o desdobramento do seu legado no mundo contemporâneo, se por um lado o museu vai se dissolvendo no mundo, como a arte na vida, o próprio mundo, por outro lado, vai também se museificando com o turismo, a publicidade e a economia de serviços, segundo uma lógica de equivalência entre realidade e modelo. A singularidade da posição de Olafur Eliasson está em nem aceitar a ideia de autenticidade defendida pela contracultura, onde arte e vida se integram – de matriz ainda moderna –, e nem defender a artificialidade do simulacro pós-moderno. No meio do nevoeiro, não é possível decidir se estamos de um lado ou de outro da ponte. O que há, é apenas a própria ponte.

Epílogo: a fumaça e o anjo

Se o nevoeiro identificado por Lévi-Strauss nas mitologias ameríndias tem eficácia simbólica porque se reporta tanto a um fenômeno meteorológico quanto a uma produção humana – a fumaça do cozimento de alimentos, ou de sacrifícios rituais, por exemplo –, aqui também seria preciso lembrar que a alegoria evocada pela névoa, se tomada como ruína, incide não apenas em aspectos simbólicos relativos à transcendência – o céu na terra –, mas também a uma série de irrupções trágicas no cotidiano, da ordem da imanência, como por exemplo as fumaças de grandes incêndios e demolições. Tal como na descrição feita por W. G. Sebald da queima como o motor suicida da civilização, em *Os anéis de Saturno*:

“Se hoje sobrevoamos a Amazônia ou Bornéu de avião vendo as gigantescas montanhas de fumaça aparentemente imóveis sobre o telhado da mata virgem que parece um suave chão de musgo, temos uma boa ideia dos possíveis efeitos dessas queimadas que por vezes duram meses a fio. (...) O processo de tornar carvão plantas nobres, a incineração incessante de toda substância que pode ser queimada, é o móvel de nossa difusão pela terra. Desde o uso da primeira tocha até os lampiões do século XVIII, e do brilho destes até a pálida claridade das luminárias sobre as autopistas belgas, tudo é queima, e queima é o princípio interno de todo objeto que produzimos. Para produzir um anzol, para fabricar uma taça de porcelana e produzir um programa de televisão, em última análise, tudo repousa sobre o mesmo processo da queima. As máquinas que inventamos têm, como nossos corpos e nossas nostalgias, um coração que

se consome lentamente em fogo. Toda a civilização humana nada foi desde o começo senão um fagulhar cada vez mais intenso que ninguém sabe quanto vai aumentar, e quando aos poucos morrerá.”²⁷⁸

Em relação às demolições, penso, por exemplo, na clássica imagem da implosão do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe, em 1972, assim como, evidentemente, nas várias fumaças que tomaram Nova York após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001: a fumaça negra do incêndio nas torres, a fumaça branca do momento da queda, a nuvem amarelada que pairou nos extratos mais baixos depois da queda, depositando-se em forma de fuligem sobre as pessoas, e a intensa neblina cinzenta que cobriu a cidade por semanas, e que, em termos simbólicos, parece que não se dissipará tão cedo.

Duas megademolições, acompanhadas de suas respectivas fumaças, que no curto intervalo de vinte e nove anos marcaram duas viradas de página da história: a irrupção do pós-modernismo, no primeiro caso, e o início de uma era ainda sem nome, no segundo, dominada pela globalização, e que atinge a sua eficácia trágica através do próprio imperialismo da mídia, como que subvertendo por dentro a *sociedade do espetáculo*. Nos termos da nossa discussão aqui, é significativo que essas novas eras se inaugurem através de demolições, e não de gestos construtivos – como foram o avanço da ciência e a descoberta da América, por exemplo, em momentos anteriores. Tal percepção parece reforçar o sentido trágico do “pacto fáustico” feito pela modernidade desde o século XIX, que levou Nietzsche a definir a história moderna como uma dialética entre a “destruição criativa” e a “construção destrutiva”.²⁷⁹

A propósito, uma das muitas evidências sobre o mundo contemporâneo trazidas com os ataques de 11 de setembro foi a revelação, ainda que paradoxal, do renovado alcance midiático da arquitetura, cuja escala e difusão vieram a fazer inveja a muitos artistas – lembremos, aliás, da polêmica declaração do músico Stockhausen, de que o atentado de 11 de setembro “é a maior obra de arte imaginável”. O que ajudaria a explicar, segundo Liane Lefaivre, a enorme invasão de temas e inspirações arquitetônicos na arte contemporânea.²⁸⁰ Mais uma vez, temos aqui a aproximação entre

²⁷⁸ W. G. Sebald. *Os anéis de Saturno*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 178.

²⁷⁹ Ver David Harvey, *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: Loyola, 1993, pp. 25-26.

²⁸⁰ Liane Lefaivre, “Arte arquitectónica: una nueva tendencia en la Bienal de Venécia”, *Arquitectura Viva* n. 102. Madri: 2005, p. 89.

Nova York, 11 de Setembro de 2001

Nova York, 11 de Setembro de 2001

arte (arquitetura) e tragédia, cujo poder violentamente disruptivo pode ser visto como algo da ordem do sublime, em uma sociedade na qual a imagem parece ter se tornado autônoma, como já comentamos anteriormente.

Assim, se em 1940, o “anjo da história” de Walter Benjamin era impelido para a frente pela ventania do progresso, acumulando ruínas atrás de si²⁸¹, hoje ele talvez estivesse perdido no meio de um nevoeiro sem brisa. Ou então, retido por tempo indeterminado em algum aeroporto “sem teto”, vítima do caos aéreo, esperando a dissipação da nuvem de fumaça provocada por mais uma erupção vulcânica no Chile ou na Islândia.

²⁸¹ Ver Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”, in 1985, op. cit., p. 226.

Francis Allys, *Tornado* (2010)

Referências bibliográficas

1. Livros

- ÁBALOS, Iñaki. *Atlas pintoresco* – 2 vol. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- ÁBALOS, Iñaki (org.), *Naturaleza y artificio – el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisagismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- ACCONCI, Vito. *Vito hannibal Acconci Studio*. Barcelona: MACBA/Actar, 2005.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARANTES, Otília B. F. et alii. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- ARANTES, Otília B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, Edusp, 1993.
- _____. *Urbanismo em fim de linha – e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo, Edusp, 1998.
- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AURELI, Pier Vittorio. *The project of autonomy: politics and architecture within and against capitalism*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2008.
- BANHAM, Reyner. *El brutalismo en arquitectura, ética o estética?* Barcelona: Gustavo Gili, 1966.
- _____. *Megaestructuras, futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

- BASUALDO**, Carlos (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira, 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BAUMAN**, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN**, Walter. *Walter Benjamin: obras escolhidas vol. 1, 2, 3*. São Paulo: Brasiliense, 1985/87.
- BERMAN**, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BLAU**, Eve; **TROY**, Nancy (org.). *Architecture and cubism*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1997.
- BOETTGER**, Suzaan. *Earthworks: art and lanscape of the sixties*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- BOIS**, Yve-Alain; **KRAUSS**, Rosalind. *Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997.
- BOLTANSKI**, Luc; **CHIAPELLO**, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD**, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- _____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
- BRAGA**, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRITO**, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BRUNO**, Giuliana. *Public intimacy: architecture and the visual arts*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2007.
- BUSSMANN**, Klaus; **KÖNIG**, Kasper; **MATZNER**, Florian (org.). *Contemporary sculpture: projects in Münster 1997*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1997.
- CARNEIRO**, Lúcia; **PRADILLA**, Ileana. *José Resende*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.
- CASANOVA**, Maria Casanova (org.) *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM, 1993.
- CICERO**, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COLOMINA**, Beatriz. *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madri: Akal, 2006.

- COLQUHOUN**, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CORRÊA**, Zé Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CORTÁZAR**, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- COSTA**, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CRIMP**, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- D'AGOSTINO**, Mário Henrique S. *A beleza e o mármore: o tratado De architectura de Vitruvius e o Renascimento*. São Paulo: Annablume, 2010.
- DAL CO**, Francesco; **FOSTER**, Kurt W. *Frank Gehry: the complete works*. Nova York: The Monacelli Press, 1998.
- DAMISCH**, Hubert. *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DEBORD**, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1997.
- DEUTSCHE**, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1996.
- DIDI-HUBERMAN**, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DISERENS**, Corinne (org.). *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon, 2003.
- ELIASSON**, Olafur. *Los modelos son reales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- FAVARETTO**, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FERNIE**, Jes (org.). *Two minds: artists and architects in collaboration*. Londres: Black Dog Publishing, 2006.
- FERREIRA**, Glória; **COTRIM**, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FERRO**, Sérgio. *Arquitetura e trabalho Livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FIGUEIREDO**, Luciano (org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- FILHO**, César Oiticica et alii (org.). *Encontros | Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

- FINKELPEARL**, Tom. *Dialogues in public art*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2001.
- FLAM**, Jack (org.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- FLUSSER**, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FORTY**, Adrian; **ANDREOLI**, Elisabetta (org.). *Arquitetura moderna brasileira*. Londres: Phaidon Press, 2004.
- FOSTER**, Hal. *Diseño y delito (y otras diatribas)*. Madri: Akal, 2004.
- _____. “The artist as ethnographer”, *The return of the real: art and theory at the end of the century*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1996.
- _____. *The art-architecture complex*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2011.
- FOSTER**, Hal (org.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Nova York: The New Press, 1998.
- FRAMPTON**, Kenneth. *Labour, work and architecture*. Londres: Phaidon, 2002.
- _____. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1995.
- FRIED**, Michael. *Art and objecthood*. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- GARCÍA-GERMÁN**, Javier (org.). *De lo mecánico a lo termodinámico: por una definición energética de la arquitectura y el territorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- GAY**, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GOLDHAGEN**, Sarah Williams; **LEGAULT**, Réjean (org.). *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2002.
- GREENBERG**, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.
- HABERMAS**, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 2003.
- HARVEY**, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HAYS**, K. Michael (org.). *Architecture theory since 1968*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000.
- HERKENHOFF**, Paulo et alii (org.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- HITCHCOCK**, Henry-Russel. *Painting toward architecture*. Nova York: Duell, Sloan and Pearce, 1948.

- HOBBSAWM**, Eric. *Era dos extremos: o breve século xx; 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOLLIER**, Denis. *La prise de la Concorde: essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1993.
- HUIZINGA**, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- INCERTI**, Guido et alii, *Diller + Scofidio (+ Renfro): the ciliary function*. Milão: Skira, 2007.
- JACQUES**, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES**, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- JAMESON**, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- JENCKS**, Charles. *The language of postmodern architecture*. Nova York: Rizzoli, 1977.
- JUDD**, Donald. *Architecture*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.
- KAMITA**, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- KANDINSKY**, Wassily. *Do espiritual na arte – e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KLINGMANN**, Anna. *Brandscapes: architecture in the experience economy*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2007.
- KOOLHAAS**, Rem; **MAU**, Bruce. S, M, L, XL. Nova York: The Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS**, Rem. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- _____. *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- KOSS**, Juliet. *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- KRAUSS**, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1985.

- KWON**, Miwon. *One place after another: site-specificity art and locational identity*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2004.
- LACY**, Suzanne (org.). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- LAGNADO**, Lisette (org.). *27ª Bienal de São Paulo: seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- LATOUR**, Bruno; **WEIBEL**, Peter (org.). *Making things public: atmospheres of democracy*. Karlsruhe: ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe/ MIT Press, 2005.
- LATOUR**, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: Éditions la découverte, 1991.
- LE CORBUSIER**. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LEE**, Pamela. *Object to be destroyed: the Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2001.
- LEACH**, Neil (org.). *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. Nova York: Routledge, 1997.
- LÉVI-STRAUSS**, Claude. *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LINDER**, Mark. *Nothing less than literal: architecture after minimalism*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2004.
- LIPPARD**, Lucy. *The lure of the local: senses in a multicentered society*. Nova York: New Press, 1997.
- LOPES**, Karina; **COHN**, Sérgio (org.), *Encontros | Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- MADERUELO**, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madri: Akal, 2008.
- MATZNER**, Florian (org.). *Public art: a reader*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- MILES**, Malcom. *Urban avant-gardes: art, architecture and change*. Londres: Routledge, 2004.
- MIRANDA**, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998.
- MITCHELL**, W. J. T (org.). *Art and the public sphere*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

- MONDRIAN**, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MONEO**, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MORAES**, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MORAIS**, Frederico. “Do corpo à terra”, in Marconi Drummond (org.), *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.
- MORIENTE**, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madri: Cátedra, 2010.
- MORRIS**, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1995.
- NAVES**, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NEGT**, Oskar; **KLUGE**, Alexander. *Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- NESBITT**, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- OBRIST**, Hans Ulrich. *Entrevistas vol. 1, 2, 3, 4, 5*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009-2011.
- OBRIST**, Hans Ulrich (org.). *Re: CP*. Basileia: Birkhäuser, 2003.
- OCKMAN**, Joan (org.). *Architecture culture, 1943-1968: a documentary anthology*. Nova York: Rizzoli, 2005.
- OITICICA**, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.
- PAREYSON**, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PEDROSA**, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEIXOTO**, Nelson Brissac (org.). *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- PEIXOTO**, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 1996.
- PELKONEN**, Eeva-Liisa; **LAAKSONEN**, Esa (org.), *Architecture + art: new visions, new strategies*. Helsinque: Alvar Aalto Akatemia, 2007.

- PEVSNER**, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PULS**, Maurício. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.
- PUNTONI**, Álvaro et alii (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.
- RAMOS**, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- RENDELL**, Jane. *Art and architecture: a place between*. Londres: I. B. Tauris, 2008.
- RESTANY**, Pierre; **ZEVI**, Bruno. *SITE: la arquitectura como arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- RILEY**, Terence. *Light construction*. Nova York: MoMA, 1995.
- ROSSI**, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SADLER**, Simon. *Archigram: architecture without architecture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2005.
- _____. *The situationist city*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1999.
- SALZSTEIN**, Sônia (org.). *Fronteiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- SASSEN**, Saskia. *The global city: New York, London, Tokyo*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1991.
- SCHRIJVER**, Lara. *Radical games: popping the bubble of 1960's architecture*. Roterdã: NAI Publishers, 2009.
- SCOTT**, Felicity D. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2007.
- SCULLY JR.**, Vincent. *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- SEJIMA**, Kazuyo (org.). *People meet in architecture – Biennale Architettura 2010*. Veneza: Marsilio, 2010.
- SENNETT**, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SERRA**, Richard. *Writings/ interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- SHEIK**, Simon (org.). *In the place of the public sphere?* Berlim: B-Books, 2005.
- SOLÀ-MORALES**, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

- _____. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século xx*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (org.). *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- SUDERBURG, Erika (org.). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- SUDJIC, Deyan. *La arquitectura del poder – cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Barcelona: Ariel, 2007.
- TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TEIXEIRA, Manuel C.; VALLA, Margarida. *O urbanismo português: séculos XIII-XVIII, Portugal-Brasil*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.
- URSPRUNG, Philip (org.). *Natural history*. Montreal: Lars Müller Publisher, 2005.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- VENTURI, Robert et alii. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel, 1973.
- VIDLER, Anthony (org.). *Architecture: between spectacle and use*. Williamstown (Mass.): Clark Art Institute, 2008.
- _____. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000.
- VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- WALKER, Stephen. *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. Londres: I. B. Tauris, 2009.
- WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: the hiper-architecture of desire*. Roterdã: Witte de With / 010 Publishers, 1998.
- WISNIK, Guilherme. *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- _____. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WODICZKO, Krzysztof. *Critical vehicles: writings, projects, interviews*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1999.

WOOD, J. et alii. *Modern sculpture reader*. Leeds: Henry Moore Institute, 2007.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas – entornos arquitectónicos, as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

_____. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

2. Artigos e teses

ADORNO, Theodor W. “Funcionalismo hoje”, *Gávea* nº 15. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, julho de 1997.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FAU-USP, 2010.

BARDI, Lina Bo. “Casas de Vilanova Artigas”, *Habitat* nº 1. São Paulo: 1950.

BRAGA, Paula. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2007.

BELLUZZO, Ana Maria. “Indagações sobre a subjetividade contemporânea”, in RIBEIRO, Marília Andrés et alii (org.), *Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Tiradentes: Editora C/Arte, 2005.

BRITO, Ronaldo, “Frank Stella e Nuno Ramos: no plano convulso do mundo”, in KLABIN, Vanda (org.). *Frank Stella e Nuno Ramos: afinidades e diversidades*. São Paulo: 3 Plus, 2004.

CABRAL, Cláudia Costa. “Do pop ao imaterial: relações entre arte e arquitetura nos anos 1960”, in FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (org.). *Arte e arquitetura: balanço e novas direções*. Brasília: Fundação Athos Bulcão e Editora Universidade de Brasília, 2010.

CHEVRIER, Jean-François. “Changement de dimensions – entretien avec Rem Koolhaas”, *L’Architecture D’Aujourd’hui* nº 361. Paris: 2005.

_____. “Ornamento, estructura, espacio: una conversación con Jacques Herzog”, *El Croquis* 129-130. Madri: 2006.

CORTÉS, Juan Antonio. “Delirio y más”, *El Croquis* 131-132. Madri: 2006.

DILLER, Elizabeth. “Blur/babble”, *Anything*. Nova York: Anyone Corporation, 2001.

- DWEK**, Zizette Lagnado. *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003.
- ENWEZOR**, Okwui. “Terminal modernity: Rem Koolhaas’s discourse on entropy”, in **PATTEEuw**, Véronique (org.). *What is OMA: considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*. Roterdã: NAI Publishers, 2003.
- FERNANDES**, Fernanda. “Síntese das artes e cultura urbana: relações entre arte, arquitetura e cidade”, in **SEGRE**, Roberto et alii (orgs.), *Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.
- FERNÁNDEZ-GALIANO**, Luis. “Diálogo y logo: Jacques Herzog piensa en voz alta”, *Arquitectura Viva* nº 91. Madri: 2003.
- _____. “Dioniso en Basilea”, *AV Monografías* nº 77. Madri: 1999.
- _____. “Las formas del informe”, *Arquitectura Viva* nº 50. Madrid: 1996.
- _____. “Placeres del pliegue”, *Arquitectura Viva* nº 69. Madri: 1999.
- _____. “SANAA en sueños”, *AV Monografías* nº. 121. Madri: 2006.
- FRAMPTON**, Kenneth. “Travail, oeuvre et architecture”, in **CHOAY**, Françoise et alii (org.), *Le sens de la ville*. Paris: Éditions du seuil, 1972.
- GORELIK**, Adrián. “Políticas de la representación urbana: el momento situacionista”, *Punto de Vista* nº 86. Buenos Aires: 2006.
- ISENSTADT**, Sandy. “Recurring surfaces: architecture in the experience economy”, *Perspecta* nº 32. New Haven: The Yale Architectural Journal, 2001.
- ITO**, Toyo. “Arquitectuta diagrama”, *El Croquis* 77[I] + 99. Madri: 2001.
- JAMESON**, Fredric. “O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária”, *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- KRAUSS**, Rosalind. “Death of a hermeneutic phantom: materialization of the sign in the work of Peter Eisenman”, *Architecture + Urbanism*. Tóquio: 1980.
- KUDIELKA**, Robert. “Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século xx”, *Novos Estudos* nº 82. São Paulo: Cebrap, 2008.
- LEFAIVRE**, Liane. “Arte arquitectónico: una nueva tendencia en la Bienal de Venecia”, *Arquitectura Viva* nº 102. Madri: 2005.
- MAMMÌ**, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”, *Novos Estudos* nº 34. São Paulo: Cebrap, 1992.
- MOTTA**, Flávio. “Paulo Mendes da Rocha”, *Acrópole* nº 343. São Paulo: 1967.

- ROCHA**, Paulo Mendes da. “Edifícios escolares: comentários”, *Acrópole* nº 377. São Paulo: 1970.
- ROWE**, Colin; **SLUTZKY**, Robert. “Transparencia: literal y fenomenal”, in ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- SIZA**, Álvaro. “Sobre materiais”, *Caramelo* nº 5. São Paulo: GFAU, 1992.
- SYLVESTER**, David. “Richard Serra: entrevista”, *Inimigo rumor* nº 18. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- TELLES**, Sophia S. “Arquitetura como ação”, *Folha de S. Paulo*, Jornal de Resenhas, 09/05/1998.
- _____. “Museu da Escultura”, *Arquitetura e Urbanismo – AU* nº 32. São Paulo: 1990.
- ZAERA**, Alejandro. “Notas para un levantamiento topográfico”, *El Croquis* 53+79: OMA, 1987-1998. Madri: 1998.
- _____. “Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa”, *El Croquis* 77[I] + 99. Madri: 2001.

SO – IL, *Centro de Arte Kukje*, Seoul (2012)

SO – IL, *Escritório da Logan*, Nova York (2012)