ATOS TRIDIMENSIONAIS: MANIFESTAÇÕES DA EXISTÊNCIA

interfaces entre a arquitetura e a escultura

Daniel Corsi da Silva

Dissertação de Mestrado

Universidade de São Paulo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

São Paulo | 2012

ATOS TRIDIMENSIONAIS: MANIFESTAÇÕES DA EXISTÊNCIA

interfaces entre a arquitetura e a escultura

Daniel Corsi da Silva

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Mestre

área de concentração | Design e Arquitetura

orientador | Prof. Dr. Carlos Egídio Alonso

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: d.corsi@uol.com.br; corsi@corsihirano.com

S586a Silva, Daniel Corsi da
Atos tridimensionais : manifestações da existência :
interfaces entre a arquitetura e a escultura / Daniel Corsi da
Silva. -- São Paulo, 2012.
426 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração :
Design e Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Carlos Egídio Alonso

1. Arquitetura 2. Escultura I. Título

CDU 72

à minha família, sempre.

| AGRADECIMENTOS

Aline, com quem compartilho a vida, pelo amor, apoio e por, diariamente, mostrar-me novas maneiras de ver o mundo, sem a qual este trabalho não seria possível, acompanhando e participando intensamente de sua construção;

meus queridos pais, Luiz Carlos e Maria de Lourdes, por tudo. Pelo amor, conhecimento e incentivo incondicionais, sempre me oferecendo tantos deslumbramentos sobre a realidade;

meu irmão Fabiano, à Ana, ao Gustavo e à Natália pela constante cumplicidade e estímulo;

Carlos Egídio Alonso, pela longa amizade e constante motivação desde o princípio, cuja orientação confiante e esclarecedora foi fundamental para a concretização deste trabalho;

Rafael Antonio Cunha Perrone, pelas valiosas considerações e contribuições em diferentes momentos de minha formação, entre eles a banca de qualificação;

Nelson Brissac Peixoto, referência constante, pelos comentários enriquecedores durante a banca de qualificação, possibilitando outro olhar sobre a pesquisa;

Dani Hirano, com quem tenho compartilhado tantas ideias e realizações, pela amizade e companheirismo ao longo desses anos;

Mario Biselli, com quem tenho tido o privilégio de há muito conviver, proporcionando-me infindáveis reflexões e apresentando-me inúmeras das referências aqui encontradas;

André Biselli Sauaia, pela amizade e lealdade, com quem tenho compartilhado incontáveis diálogos, fundamentais para as ideias desenvolvidas neste estudo;

Julio Gaeta, Enric Ruiz-Geli e Willy Müller, dentre tantas coisas, pela amizade e por me acolherem no México e na Espanha, vivências imprescindíveis para a construção da pesquisa;

Anna Juni e Paula Hori, pela intensa dedicação e colaboração na formatação final do trabalho;

Rodrigo Ohtake, pela amizade e pelas conversas de muita ajuda para o estudo;

Toda a equipe do escritório que, durante esses anos, tem colaborado para a construção de nossa prática arquitetônica;

e aos amigos que ajudaram diretamente ou indiretamente:

Abilio Guerra, Anna L. Abellán, Antonio C. Sant'Anna Jr., Artur Katchborian, Brenda Ceja, Candi Hirano, Carlos A. Coelho, Chingo Yamamoto, Christian Seegerer, Daniel Fonseca, Igor Guatelli, Ivan Piccoli, Joan Villà, Juan Hidalgo, Lizete M. Rubano, Luiz Maytorena, Márcio Coelho, Marina Nunes, Max Zinnecker, Mitie Yamamoto, Ricardo Ohtake, Silvio Sguizzardi, Silvio S. Sant'Anna, Vagner Barbosa, Valeria S. Fialho, Valter Caldana Jr., Vasco de Mello.

Esta dissertação propõe-se a analisar possíveis interfaces entre a Arquitetura e a Escultura, abordando suas produções realizadas a partir da segunda metade do século XX, período que se caracterizou pelo rompimento de inúmeros paradigmas teóricos e conceituais. Considerando essas manifestações a partir de suas naturezas tridimensionais, busca-se, segundo um enfoque transdisciplinar, apurar significados e novos parâmetros de análise compartilhados por ambas expressões, num processo recíproco de influências conceituais e práticas. A pesquisa divide-se em duas partes. Na primeira delas – Conceitos Tridimensionais – são estudados os fatos históricos e os conceitos filosóficos que influenciaram as concepções teóricas das produções da arquitetura e da escultura desse período. Nesta parte também são estudadas algumas transformações específicas dos universos dessas manifestações, consideradas determinantes para a constituição das obras posteriormente destacadas. Na segunda parte – Processos Tridimensionais – é realizada a leitura de algumas obras arquitetônicas e escultóricas fundamentadas sobre novas organizações produtivas estabelecidas no período estudado. Partindo do repertório transdisciplinar apresentado na primeira parte sobre os conceitos criativos de ambas as manifestações, são definidos parâmetros de análise que abrangem temas fundamentais das interfaces mencionadas. Os conceitos de Paisagem, Tempo, Estrutura, Matéria e Forma são estendidos em definições que conduzem a leitura de cada uma das obras selecionadas. Com isso, são estabelecidos novos conceitos cognitivos dessas construções, demonstrando como se influenciam mutuamente, compartilhando ou não suas intenções. Também é revelado o potencial advindo da proximidade entre Arquitetura e Escultura, oferecendo referenciais teóricos e práticos para que possam ser explorados em futuras produções. Sintetizando os procedimentos específicos destes atos tridimensionais e os conceitos filosóficos de leitura, busca-se demonstrar, a partir da densidade das obras escolhidas, atos singulares da existência humana.

| ABSTRACT

This dissertation aims to analyze possible interfaces between Architecture and Sculpture, approaching their productions made from the second half of the twentieth century, a period that was characterized by disruption of numerous theoretical and conceptual paradigms. Considering these manifestations from their three-dimensional nature, according to a transdisciplinary approach, it seeks to establish new meanings and analysis parameters shared by both expressions, in a reciprocal process of conceptual and practical influences. The research is divided into two parts. The first part - Three-Dimensional Concepts - refers to the historical facts and philosophical concepts that have influenced the theoretical concepts of architectural and sculptural production of this period. In this part are also studied some transformations of the specific universes of these manifestations, which are considered crucial to the creation of the works later analyzed. In the second part - Three-Dimensional Processes – it is presented a reading of some architectural and sculptural works based on new productive organizations established in the studied period. From the transdisciplinary repertoire presented in the first part about the creative concepts of both manifestations analysis, parameters are defined to embrace fundamental themes of the mentioned interfaces. The concepts of Landscape, Time, Structure, Matter and Form are extended in definitions that lead to the reading of each of the selected works. Thus, new cognitive concepts of these constructions are established demonstrating how they influence each other, sharing their intentions or not. The potential arising from the proximity of these two expressions is also shown, offering theoretical and practical references so that they can be explored in future productions. Summarizing the specific procedures of these three-dimensional acts and the philosophical reading concepts, it is aimed to show, from the profundity of the chosen works, single acts of human existence.

INTRODUÇÃO	15
------------------	----

CONCEITOS TRIDIMENSIONAIS

1. O CONTEXTO DA ERA DE OURO	25
1.1 Revoluções Pós-Modernas e o Declínio da Razão	27
1.2 O Esvaziamento do Tempo e do Espaço	43
2. CONDIÇÕES CRIATIVAS	53
2.1 Considerações sobre o Ato Criativo	55
2.2 Interpretações Modernas e Pós-Modernas	61
3. ATOS TRIDIMENSIONAIS	69
3.1 Interfaces entre a Arquitetura e a Escultura	71
3.2 Arquitetura Revisão ou Constatação	82
3.3 Arquitetura A Incerteza Moderna	87
3.4 Arquitetura Rumo a Novas Expressões	98
3.5 Escultura Vanguardas Modernas	117
3.6 Escultura A Transposição do Real	123
3.7 Escultura A Conquista do Espaço	131

PROCESSOS TRIDIMENSIONAIS

4. PAISAGEM	179
4.1 Universal Singular	181
4.2 Apropriada Expandida	197
4.3 Unitária Composta	214
5. TEMPO	233
5.1 Eterno Transitório	235
5.2 Narrativo Antinarrativo	248
6. ESTRUTURA	265
6.1 Mística Programática	267
6.2 Ordenada Desordenada	281
7. MATÉRIA	299
7.1 Artificial Natural	301
7.2 Memória Substância	315
7.3 Transcendente Imanente	335
8. FORMA	351
8.1 Interior Exterior	353
8.2 Expressiva Representativa	371
8.3 Síntese Processo	385
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	399
10. BIBLIOGRAFIA	409
11. FONTE DAS ILUSTRAÇÕES	419

I INTRODUÇÃO

Nossa vida é de natureza microscópica,
é um ponto indivisível que,
sob as poderosas lentes do Tempo e do Espaço,
torna-se consideravelmente engrandecida.
(SCHOPENHAUER, 2005: 64)¹

De tudo, resta-nos a certeza diante do mistério de nossa própria existência; uma consciência sobre a inexplicabilidade do mundo que, talvez, permita reconhecermos em nossa suma condição humana.

Diante de tal circunstância e do reconhecimento de nossa inevitável finitude, somos arrebatados por outro mistério: o da criação humana. Surge, então, uma incoercível necessidade de manifestarmo-nos, envoltos numa incansável e inexplicável ‘expansão vital’, tão intensa como aquela presenciada nas forças naturais.

Prontamente, fazemos da realidade a matéria de nossa permanência – representada por atos modestos ou grandiosos, transitórios ou perduráveis, silenciosos ou solenes –, responsável pela origem de monumentos que, frente à sua magnitude, são capazes de nos emocionar.

Nos segredos das distâncias do cosmos e nas proximidades de nosso próprio universo humano, buscamos um sentido maior e, registrando nossas sublimes impressões a respeito da escuridão da qual eternamente padeceremos, construímos a memória da humanidade.

É a busca pela compreensão desse sentimento que provoca a força de atos heroicos diante da realidade e esse fascínio frente ao desconhecido que originam o presente estudo, cujo olhar recai sobre obras capazes de fazer com que sigamos transformando nossa condição humana ou, em outras palavras, manifestando nossa existência.

A **Arquitetura** e a **Escultura**, definidas como atos tridimensionais, evidenciam-se como manifestações singulares para uma análise que procura revelar possíveis interfaces existentes nas relações entre o ser humano e a condição que o envolve, uma vez que estes atos carregam em si a vontade por representações espaço-temporais. A observação destas formas de expressão pode nos indicar os estreitos vínculos conceptivos que compartilham entre si, bem como a amplitude de suas ações percebidas num momento em que não se restringem às intenções do próprio indivíduo que as criam, mas refletem a expansão de uma dimensão coletiva, que influencia diretamente a paisagem na qual estão inseridas e todos que as vivenciam.

Os objetivos da pesquisa residiram em apurar os significados do pensamento destas manifestações mediante a abordagem de algumas condições históricas da segunda metade do século XX, estabelecidas no período pós-guerra, cujas consequências se prolongaram pelas décadas seguintes, estendendo-se até a contemporaneidade. Caracterizadas por um contexto de intensa revolução social, política, econômica e cultural, as relações entre estes ofícios criativos tornaram-se cada vez mais próximas por meio da revisão das ideologias e concepções modernas que, então, deram origem a uma nova condição definida por sucessivos pensamentos e movimentos, conhecida como pós-moderna. A Arquitetura e a Escultura compartilham interpretações a respeito de elementos como espaço, tempo, matéria, forma e significado, tendo sido influenciadas pelas teorias filosóficas, que as levou a posicionarem-se a respeito da existência humana como consequência dos fatos históricos presenciados em seus respectivos momentos.

Frente à necessidade de construir uma compreensão aprofundada dos paradigmas pertinentes a essa temática e tendo nas linguagens tridimensionais seus principais campos de desenvolvimento, mostrou-se fundamental estabelecer um processo transdisciplinar de estudo. Para isso, desdobraram-se questões encontradas nos campos da Filosofia, da Estética e da Semiótica, constituindo um olhar que possibilitou a busca de um sentido anterior dessas manifestações, referente aos seus princípios fundadores. Partiu-se, assim, das indagações da filosofia sobre os fundamentos da existência, em que a necessidade da expressão da essência humana por meio da criação se percebe primordial e conduz à indagação sobre o processo criativo e sobre as intenções que embasam e originam tais atos.

A Arquitetura e a Escultura, por suas naturezas espaciais, levam este questionamento a um grau distinto, tendo em vista que o indivíduo criador tem em seu contexto envolvente uma fonte inesgotável de razões para suas ações - e suas respectivas consequências, sejam elas criativas ou não. Além disso, estas manifestações lidam com a materialidade física de um modo particular, uma vez que a transformação do existente pode tornar-se reveladora de diversas naturezas.

Tais fatores proporcionaram mudanças substanciais nos períodos abordados pela pesquisa, mostrando-se necessário o estudo desses processos criativos e daquilo que neles pode ser apontado como parâmetros fundamentais que possibilitaram a

abertura de novos entendimentos. O questionamento sobre a produção arquitetônica e escultórica a partir de conceitos filosóficos confere a estas manifestações noções análogas que as podem levar a diferentes apontamentos teóricos e práticos: as interfaces dessas compreensões, ora transitando da arquitetura para a escultura, ora da escultura para a arquitetura, é um instrumento de grande potencial para novas estratégias projetuais e investigativas. Espera-se, assim, que a reflexão teórica e histórica aqui desenvolvida possa servir como base referencial para posteriores leituras das produções contemporâneas que têm em sua origem concepções ou derivações das fundamentações teóricas analisadas neste trabalho.

O estudo foi desenvolvido em duas partes. Seguindo a proposta transdisciplinar, com o objetivo de levantar paradigmas de análise das obras arquitetônicas e escultóricas, sem pretender esgotar os temas abordados, a primeira parte, denominada **Conceitos Tridimensionais**, dedicou-se a analisar os fatos históricos, os conceitos filosóficos e estéticos que se configuraram como bases conceituais das produções estudadas e que, junto às próprias teorias da Arquitetura e da Arte, também analisadas, apontaram os princípios criativos determinantes de suas naturezas, de suas intenções e das diversas sintaxes impregnadas em suas linguagens.

O primeiro capítulo, *O Contexto da Era de Ouro*, destinou-se à fundamentação e à definição dos critérios temporais para o desenvolvimento da pesquisa, a partir de uma abordagem histórica e reflexiva da contextualização cultural, política, social e econômica. O capítulo inicia-se pela leitura dos fenômenos da primeira metade do século XX e o modo como nela se presenciou a configuração dos ideais modernos, passando-se ao contexto da segunda metade do século, chamada de 'Era de Ouro' pelo historiador Eric Hobsbawm. Esta parte aborda as transformações decorrentes da consolidação do capitalismo de consumo, das revoluções sociais e culturais, e do próprio esgotamento das condições impostas por esses fatos. São também analisados os rompimentos de paradigmas teóricos e conceituais da Modernidade pela Pós-Modernidade, entre os quais se destacam as noções de Tempo e Espaço.

O segundo capítulo, *Condições Criativas*, pretendeu apresentar os elementos fundamentais para a abordagem posterior das obras arquitetônicas e escultóricas eleitas como objetos desse estudo. Nele, são analisadas referências da Filosofia e da Estética para a constituição de um embasamento teórico e científico que busca ir além das disciplinas da Arquitetura e da Arte. Tendo em vista que as referidas manifestações tridimensionais compartilham de um mesmo fazer artístico e criativo, este capítulo aborda, a partir de uma bibliografia introdutória sobre a Filosofia do século XX, as fundamentações contemporâneas a respeito da condição existencial humana e os atos expressivos dela decorrentes. Nesse sentido, são apresentadas as definições sobre as origens atemporais do processo criativo, os fundamentos conceituais dos objetos humanos e sua direta relação com os fazeres arquitetônicos e artísticos, além de se estabelecer uma reflexão sobre a condição contemporânea caracterizada pela transição

das concepções Modernas às Pós-Modernas, na qual as obras estudadas se inserem.

O capítulo *Atos Tridimensionais*, destinado a analisar as produções da Arquitetura e da Escultura do período abordado pela pesquisa, tem em sua estrutura movimentos, arquitetos, artistas, escultores e obras escolhidas em função do significado de sua representação para a problemática e hipóteses levantadas neste estudo. O conteúdo arquitetônico concentra-se no desenvolvimento e na configuração de duas concepções do Movimento Moderno: uma que reafirma o racionalismo em seus ideais fundamentais, elevando-os à sua expressão extrema e outra que estabelece, ao longo do tempo, uma revisão substancial de seus princípios, trazendo à luz uma modernidade configurada em função de uma consciência existencial distinta, perante o contexto histórico que a havia precedido. Discorre-se, assim, sobre as vanguardas racionalistas e as concepções e produções arquitetônicas do pós-guerra, marcando a transição entre a modernidade e a pós-modernidade. Sobre o conteúdo escultórico, este capítulo faz uma leitura a respeito das produções desse período, traçando um paralelo em relação às obras arquitetônicas no que tange às linguagens no campo conceitual e seus processos de concepção. Inicialmente debruça-se sobre as transformações provocadas pelas vanguardas modernas do século XX e, posteriormente, são analisados os movimentos escultóricos que compartilham com o fazer arquitetônico a postura crítica do momento histórico em questão. Tal postura marca as relações que as obras possuem com o espaço, formas, materiais e temas e propicia novas concepções linguísticas que inauguram uma ampliação do campo de atuação da escultura: levada ao espaço público das cidades, ela invade a paisagem como um todo, redefinindo o território, o contexto e a natureza.

Considerando essas manifestações a partir de suas naturezas tridimensionais e buscando apurar significados e parâmetros de análise compartilhados pela Arquitetura e pela Escultura, num processo recíproco de influências conceituais e práticas, na segunda parte da pesquisa, denominada **Processos Tridimensionais**, são realizadas leituras de obras arquitetônicas e escultóricas fundamentadas em novas organizações produtivas.

Partindo do repertório apresentado na primeira parte sobre os conceitos criativos, são definidos parâmetros de análise que abrangem temas fundamentais das interfaces mencionadas. Pretende-se, com isso, investigar os modos que esses campos do conhecimento – História, Filosofia, Estética, Arquitetura e Escultura – se inter-relacionam e buscar novos parâmetros para a compreensão das manifestações arquitetônicas e escultóricas a partir de um processo intersemiótico.

Após um levantamento extenso para a qualificação de obras e projetos de arquitetura e escultura, foram escolhidas aquelas consideradas mais significativas para as leituras pretendidas. São elas:

Arquitetura	{	Capela de Notre-Dame-du-Haut Le Corbusier
		Sydney Opera House Jorn Utzon
		Las Arboledas Luis Barragán
		Federal Center Mies van der Rohe
		Assembleia Nacional de Bangladesh Louis I. Kahn

Escultura	{	Upright Internal/External Forms Henry Moore
		Spiral Jetty Robert Smithson
		Running Fence Christo & Jeanne-Claude
		Peines del Viento Eduardo Chillida
		Tilted Arc Richard Serra

A partir dessas obras, aborda-se a singularidade da Arquitetura e da Escultura em sua natureza tridimensional e suas relações específicas com as noções de espaço e tempo. Para aprofundar o exame previamente realizado sobre as produções arquitetônicas e escultóricas que configuram o corpo da pesquisa, primeiramente foi elaborada uma extensa lista de conceitos que caracterizam a transição entre as concepções modernas e pós-modernas. Num segundo momento, para a análise efetiva das obras, foram selecionados os conceitos que mais evidenciam as relações entre essas manifestações e o modo como suas concepções influenciam-se mutuamente ao longo do tempo.

A leitura sobre as mencionadas obras explora a sua relação com a paisagem e com o lugar, buscando compreender como dialogam com o contexto inserido e as condições pré-existentes. Também são analisadas as questões referentes às diferentes noções de temporalidade dessas ações, isto é, como as representações da permanência e da transitoriedade são dadas em função dos conceitos filosóficos e estéticos, apresentados no segundo capítulo, e como suas intenções se relacionam com as expressões humanas. Por fim, são consideradas as naturezas estruturais, materiais e formais dos objetos construídos, a partir de sua realidade física constitutiva, como resultado de uma intenção criativa, bem como os fundamentos que a concretização destes elementos traz para a ideia de humanidade.

Os cinco capítulos de análise das referidas obras - *Paisagem, Tempo, Estrutura, Matéria* e *Forma*, seguem a denominação dos conceitos percebidos como os mais relevantes e que permitem avaliar os aspectos compartilhados – em acordo ou oposição – por elas. Para tanto, são apresentadas as definições dos conceitos que conduzem a leitura das obras, quais sejam:

Paisagem { Universal, Singular, Apropriada, Expandida, Unitária, Composta

Tempo { Eterno, Transitório, Narrativo, Antinarrativo

Estrutura { Mística, Programática, Ordenada, Desordenada

Matéria { Artificial, Natural, Memória, Substância, Transcendente, Imanente

Forma { Interior, Exterior, Expressiva, Representativa, Síntese, Processo

Por meio dessa análise buscou-se compreender as intenções e os efeitos das linguagens arquitetônicas e escultóricas a partir da reflexão sobre os repertórios reconhecidos em suas produções. Estabelecidas como signos não-verbais, são analisadas as suas características sintáticas e semânticas, envolvendo temas como o significado dos vocabulários formais utilizados, a concepção da materialidade como meio e mensagem dessas manifestações e a interpretação da natureza de suas expressões como essência do ato criativo humano despertado por sua própria condição existencial. Procurou-se, assim, estabelecer uma estrutura de análise que propiciasse a compreensão da criação destas construções por meio dos conceitos teóricos que originaram suas intenções, significados, processos de concepção e produção, bem como por aquilo que as influenciaram e as consequências de suas realizações na contemporaneidade.

A partir dessas reflexões, espera-se que o presente estudo contribua para a elaboração de uma fundamentação teórica e crítica aprofundada sobre a complementaridade das manifestações arquitetônicas e escultóricas e suas influências diretas e indiretas. Com isso, também pretende-se despertar o potencial criativo advindo da proximidade dessas duas formas de expressão, oferecendo referenciais teóricos e práticos que possam ser explorados em futuras pesquisas. ■

NOTAS

1 Versão original: "Our life is of a microscopical nature; it is an indivisible point which, drawn out by the powerful lenses of Time and Space, becomes considerably magnified."

CONCEITOS TRIDIMENSIONAIS

CONCEITO (gr. λόγος, lat. *Conceptus*; in. *Concept*; fr. *Concept*; ai. *Begriff*, it. *Concetto*). Em geral, todo processo que possibilite a descrição, a classificação e a previsão dos objetos cognoscíveis. [...] O C., além disso, não é um elemento simples ou indivisível, mas pode ser constituído por um conjunto de técnicas simbólicas extremamente complexas, como é o caso das teorias científicas que também podem ser chamadas de C. [...]. O C. tampouco se refere necessariamente a coisas ou fatos reais, pois pode haver C. de coisas inexistentes ou passadas, cuja existência não é verificável nem tem um sentido específico. Enfim, o alegado caráter de *universalidade subjetiva* ou validade intersubjetiva do C. na realidade é simplesmente a sua *comunicabilidade* de signo lingüístico: a função primeira e fundamental do C. é a mesma da linguagem: a comunicação. A noção de C. dá origem a dois problemas fundamentais: [...] A) O problema da natureza do C. recebeu duas soluções fundamentais: 1ª. o C. é a *essência* das coisas, mais precisamente a sua *essência necessária*, pela qual não podem ser de modo diferente daquilo que são; 2ª. o C. é um *signo*. [...] B) A função C. pode ser concebida de duas maneiras fundamentais diferentes, isto é, como *final* e como *instrumental*. Função final atribuída ao C. pela sua interpretação como *essência*, visto que, por essa interpretação, o C. não tem outra função senão exprimir ou revelar a substância das coisas. Desse ponto de vista, a função identifica-se com a própria natureza do conceito. Quando, porém, se admite a teoria simbólica do C., admite-se *ipso facto* também a sua instrumentalidade; e essa instrumentalidade pode ser aclarada e descrita nos seus múltiplos aspectos.

1 | O CONTEXTO DA ERA DE OURO

1.1 REVOLUÇÕES PÓS-MODERNAS E O DECLÍNIO DA RAZÃO

O século XX revelou-se capaz de colocar a humanidade diante de si mesma. Diante da chegada de um novo milênio, podemos revê-lo com um olhar mais crítico, embora ainda sob os efeitos de todas as heranças que nos deixou. Seja a partir da condição histórica ou de questões filosóficas, sociológicas, políticas e culturais – entre elas as Artes e a Arquitetura –, analisar o século passado coloca-nos, em qualquer um destes campos, diante de limites: num período relativamente breve, permitimo-nos uma exposição aos maiores extremos daquilo que podemos chamar de ‘condição humana’.

A modernidade caracterizou-se como um período de crises e transformações profundas, responsáveis por seu apogeu e sua decadência. Configurada segundo a proclamação de uma nova era na qual a razão prevaleceria sobre tudo, nela a humanidade se fundamentaria de modo a alcançar, finalmente, uma estabilidade plena.

Todo seu poderio proclamado, ainda que responsável por um desenvolvimento substancial do nosso modo de vida, posteriormente acabou por depor suas fragilidades, levando o ser humano a rever sua existência como indivíduo racional, diante da conscientização de suas próprias capacidades. Se a primeira metade do século XX parece ter sido regida por um ‘projeto’ sólido de perfeição da obra humana, após sua crise, este revelou-se sem rumo claro ou definido. A pós-modernidade, período cujos efeitos ainda vivenciamos, consistiu não apenas numa reação às catástrofes da razão, mas também na evidência da falta de sentido presente na humanidade, em decorrência de seu reconhecimento como parte diminuta de um macrocosmo infinitamente maior

que seu conhecimento sobre sua própria condição existencial.

Nesse processo de desenvolvimento do conhecimento humano e de sua influência sobre as expressões de nossa condição, encontramos atitudes díspares frente aos acontecimentos. À predominância otimista que suscitam a ciência e a tecnologia moderna irão se contrapor, igualmente, visões críticas sobre as possibilidades que elas nos apresentam - sendo essas as posturas e reflexões que permeiam grande parte do século XX e que mais nos interessam no decorrer desta pesquisa.

O historiador inglês Eric Hobsbawm (2004: 18) denomina o período entre os anos de 1947 e 1973 como a 'Era de Ouro', onde "[...] a escala e o impacto extraordinários da transformação econômica, social e cultural decorrente, consistiu na maior, mais rápida e mais fundamental da história registrada." Estas décadas subsequentes ao final da Segunda Guerra Mundial marcam um momento histórico singular na evolução de nosso tempo recente, consolidando um significativo contexto que acabou por unir os extremos que hoje reconhecemos neste último século.

As transformações que fundaram aquilo que conhecemos por modernidade, iniciam-se com as revoluções sociais e industriais do século XIX. A expansão massiva dos avanços tecnológicos dos meios de produção industriais passou a invadir gradualmente todos os âmbitos da vida cotidiana a partir de um domínio científico cada vez mais aprimorado sobre a realidade: o ser humano passou a sobrepor-se às condições em que vivia de modo inédito, capacitando-se cada vez mais a fazer de seu próprio universo uma fonte inesgotável de triunfos intelectuais, sociais e científicos, ampliando seu entendimento sobre o mundo e sobre si mesmo. David Harvey (1992: 35), geógrafo britânico, sintetiza precisamente esse contexto ao falar sobre um 'projeto iluminista' que

[...] considerava axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta. Seguiu-se disso que o mundo poderia ser controlado e organizado de modo racional se ao menos se pudesse apreendê-lo e representá-lo de maneira correta. Mas isso presumia a existência de um único modo correto de representação, que, caso pudesse ser descoberto (e era para isso que todos os empreendimentos matemáticos e científicos estavam voltados), forneceria os meios para os fins iluministas.

Diante de tal capacidade, tudo deveria ser colocado à disposição desse ser racional a fim de que nosso modo de vida se tornasse cada vez mais eficaz e funcionalmente perfeito, inaugurando um utilitarismo radical que se tornaria a premissa elementar para o que se veria a seguir. A noção de progresso, desse modo, invadiu o âmbito filosófico de uma sociedade cada vez mais prospectiva e otimista, vendo-se capaz de controlar ou criar qualquer instrumento necessário para que isso se fizesse possível, ainda que essa crença mudasse expressivamente ao longo de suas décadas seguintes,

Locomotiva, 1935-1939

[MIBELBECK, Reinhold. Fotografia do século XX: Museum Ludwig de Colônia. Köln: Taschen, 2010, p. 592]

como descreve o filósofo britânico Bertrand Russell (2001: 414): “[...] prevalecia à época uma espécie de otimismo científico que fez com que os homens acreditassem que o reino dos céus estava prestes a acontecer na terra. Os vastos progressos conseguidos pela ciência e pela tecnologia fizeram parecer plausível a idéia de que a solução de todos os problemas já estava bem perto.”

No entanto, o início da Primeira Guerra Mundial em 1914 inaugurou um tempo de esgotamento dos ideais modernos que se estendeu, por mais de três décadas, até 1945 com o final da Segunda Guerra Mundial. Esse período, reconhecido como “Era da Catástrofe”, assistiu inúmeras crises políticas, sociais, econômicas, entre outras, capazes de conduzir a existência humana para um possível fim. Uma desconfiança começou a se apresentar com relação ao grande motor da história daquele momento: o progresso. Tornávamo-nos conscientes sobre a incerteza de nossa condição, da mesma maneira que se esclarecia definitivamente como nosso poder racional era capaz de intervir sobre ela, positivamente ou, como se via agora, de maneira atroz.

O impacto da Segunda Guerra Mundial iniciada em 1939 foi desolador e definitivo para o reconhecimento da condição e capacidade do ser humano. Os eventos presenciados até esse momento tornaram-se menores diante do que significaram os resultados provocados por esse novo conflito de dimensões globais. Infelizmente, o que se viu imperar foi uma insanidade humana diante de si mesma, sem qualquer objetivo que não a aniquilação do próximo. Outra vez repetiram-se anos de destruição – de vidas e propriedades – sem o menor horizonte otimista de resolução. No entanto, o

I Guerra Mundial, França, 1918

[HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos: o breve Século XX 1914-1991. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 200a]

incalculável impacto da guerra, por mais duro que tenha sido – e talvez exatamente por isso – acabou por conduzir o mundo a um aparente equilíbrio: as incertezas econômicas e sociais sofridas nas últimas décadas no ocidente desapareceriam num contexto estável no qual floresceriam a democracia e o consumo industrial característicos da ‘Era de Ouro’.

A primeira metade do século XX foi marcada por um processo histórico que registrou o apogeu e o declínio da razão que vinha conduzindo o mundo ocidental nos últimos dois séculos. Apesar das catástrofes, o que se sucedeu de modo algum pretendeu apagar, ou mesmo negar, tudo aquilo que havia ocorrido. Ao contrário, o devastado passado recente não permitiu que se desconsiderassem os acontecimentos – tanto as conquistas como as atrocidades – para dar qualquer passo em direção a um futuro melhor. É do enfrentamento entre o desenvolvimento que as Grandes Guerras estabeleceram e a sua memória atroz que propiciou um período de intensas revoluções.

A ‘Era de Ouro’ teve entre suas mais importantes implicações o surgimento daquilo que reconhecemos como Pós-Modernidade. Esta não se deu diretamente como uma proposta revolucionária contra a modernidade recente, mas como uma sequência crítica daquilo que havia se fundado desde o início do século. Assim, o que sucedeu foi ao mesmo tempo a continuidade da “condição moderna”, a transformação – superficial, oposta ou sequencial - de inúmeros de seus aspectos e o surgimento de novas relações que deram origem à condição Pós-Moderna, que transbordou a ‘Era’ próspera que a

II Guerra Mundial, Dresden, 1945
[Ibid., p. 200]

determinou, persistindo até os dias atuais.

O pensamento e a atitude ideológica dos filósofos, arquitetos e artistas – incluídos, entre eles, os escultores – relacionaram-se imediatamente com esse novo contexto cultural. Vale dizer que a condição Pós-Moderna também apresentou fragilidades e incoerências, às quais esses pensadores reagiram de modo categórico, na busca por preservar valores que julgavam elementares e uma permanência no tempo como ideia de civilização.

As memórias da guerra, bem como os problemas detectados na prosperidade assumida pelo capitalismo, despertaram pensamentos que reagiram contra esses fatos. Primeiramente, contra as atrocidades humanas comprovadas pelos conflitos mundiais, e depois pela superficialidade da noção de realidade que começou a imperar no mundo Pós-Moderno. Algumas dessas manifestações responderam às novas condições através de distintas linguagens relacionadas com a política, a tecnologia, a economia e a cultura, embasadas em posturas ideológicas sólidas num período que se caracterizou exatamente pelo enfraquecimento destas.

Uma constatação importante foi que, a partir deste momento, o mundo começou a tornar-se cada vez mais homogeneizado, tendo os acontecimentos passado a esboçar não só um impacto local, mas também um global. Hobsbawm (2004: 15) já situava o período em questão de modo seguro e retrospectivo, quando este rumava à sua conclusão:

II Guerra Mundial, Hiroshima, 1945

[Ibid., p. 200]

A uma Era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de vinte e cinco ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável. Retrospectivamente, podemos ver esse período como uma espécie de Era de Ouro, e assim ele foi visto quase imediatamente depois que acabou, no início da década de 1970. A última parte do século foi uma nova era de decomposição, incerteza e crise – e, com efeito, para as grandes áreas do mundo, como a África, a ex-URSS e as partes anteriormente socialistas da Europa, de catástrofe. À medida que a década de 1980 dava lugar à de 1990, o estado de espírito dos que refletiam sobre o passado e o futuro do século era de crescente melancolia *fin-de-siècle*. Visto do privilegiado ponto de vista da década de 1990, o Breve Século XX passou por uma curta Era de Ouro, entre uma crise e outra, e entrou num futuro desconhecido e problemático, mas não necessariamente apocalíptico.

Cabe indagar quais características e acontecimentos possibilitaram definir esse período como um momento tão promissor da História a ponto de ser chamado de ‘Era de Ouro’ – bem como as consequências não tão favoráveis que também nos trouxe

e que possibilitaram manifestações tão excepcionais por meio da linguagem humana, como veremos nos capítulos seguintes.

A década de 1950 veio à luz, saída das sombras da catástrofe humana ocorrida na Segunda Guerra Mundial e dos efeitos devastadores que provocou, fazendo com que o mundo passasse a andar na contramão de qualquer possibilidade de uma tragédia como a de então. Os últimos anos que a antecederam assistiram um mundo em reformulação; um processo de mudança e reconstrução que superou a própria condição material – cidades, economias, territórios – que fora devastada pela guerra, fazendo da restituição e do ‘espírito de humanidade’ um de seus maiores desafios, oferecendo um novo sentido à sociedade moderna e racionalista. O geógrafo David Harvey (1992: 71) sintetiza a condição na qual os países adentraram a segunda metade do século:

Os problemas políticos, econômicos e sociais enfrentados pelos países capitalistas avançados na esteira da Segunda Guerra Mundial eram tão amplos quanto graves. A paz e a prosperidade internacionais tinham de ser construídas de alguma maneira a partir de algum programa que atendesse as aspirações de povos que tinham dado maciçamente suas vidas e energias numa luta geralmente descrita e (justificada) como luta por um mundo mais seguro, por um mundo melhor, por um futuro melhor. Isso por certo não significava só retorno as condições pré-guerra de recessão e desemprego, de marchas contra a fome e locais de distribuição de sopas, de habitações deterioradas e de penúria, nem ao descontentamento social e instabilidade política que essas condições tão facilmente propiciavam. Para se manter democráticas e capitalistas as políticas do pós-guerra tinham que tratar de questões de pleno emprego, da habitação decente, da previdência social, do bem-estar e das amplas oportunidades de construção de um futuro melhor.

Assim, um mundo que desesperadamente se prontificou a conceber um futuro distinto e universal, dividiu-se em dois extremos: um capitalista e outro socialista. Com isso, seguiram-se décadas nas quais a população mundial foi defrontada com o temor de iminentes batalhas nucleares globais capazes de acabar com a vida de todos. Tal pressão, naturalmente, veio a mudar uma das mais fundamentais dimensões na qual a humanidade se orienta: o tempo.

A imposição da convivência com a ideia de um irrefutável fim fez com que o ser humano começasse a se desvencilhar de um sentido próprio, passando a enxergar o tempo como algo súbito e pouco profundo - sintoma que se agravou ininterruptamente, em relação ao qual as manifestações arquitetônicas e artísticas que veremos adiante tentaram contestar. Isso fez com que as gerações daquele momento sofressem uma ruptura ideológica substancial, em que uma se manteria sob um conservadorismo justificado pelo passado dramático que viveram e outra se lançaria a um presente livre

Muro de Berlim, 1961-1989

[Ibid., p. 200m]

buscando ansiosamente a satisfação de seus desejos e aspirações diante de um mundo que poderia se extinguir a qualquer instante.

No entanto, pela dimensão de suas possíveis consequências, este contexto transformou-se numa paz global tensa, que perduraria até meados da década de 1970. Vemos uma nova condição de modernidade distinta daquela dos anos anteriores:

Enquanto o modernismo dos anos entre-guerras era “heróico”, mas acossado pelo desastre, o modernismo “universal” ou “alto” que conseguiu hegemonia depois de 1945 exibiu uma relação muito mais confortável com os centros de poder dominantes da sociedade. A contestada busca de um mito apropriado pareceu preceder em parte, suspeito eu, porque o sistema de poder internacional se tornou relativamente estável. A arte, a arquitetura, a literatura etc. do alto modernismo tornaram-se artes práticas do *establishment* numa sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e emancipação humana assumiu o papel de dominante político-econômica. (HARVEY, 1992: 42)

O avanço da tecnologia dessa época foi tão significativo e ilimitado que em poucos anos o ser humano vislumbrou possibilidades que ele mesmo desconhecia. Dois aspectos de extrema importância colaboraram para essa explosão tecnológica: a

superação dos meios industriais herdados do século anterior e a estreita relação entre ciência e indústria de consumo.

Essa revolução tecnológica consolidou-se na consciência dos novos consumidores que emergiam, segundo seu poder de ‘inovação’. Tornou-se consenso nessa sociedade consumista que a ‘novidade’ significava o que poderia existir de melhor e mais revolucionário naquele momento, sendo que essas qualidades automaticamente se transfeririam àqueles que adquirissem esses produtos. Nesse momento começa a se formar o culto capitalista das aparências, no qual o que prevalece não é aquilo que o indivíduo é, mas sim o que aparenta ser. Essa veleidade, por parecer atualizada com sua época – o ‘ser’ moderno – tornou impulsivo esse desejo de consumo inesgotável sobre o que ainda nem mesmo existia ou seria inventado.

Tínhamos então, rapidamente enraizada na sociedade, uma das mais paradoxais e infaustas consequências da Pós-Modernidade: o problema da sobreposição dos tempos, do qual falaremos com mais detalhe adiante, que se prenunciou com nitidez na superficialidade e na efemeridade dos valores humanos expressados pela atividade do consumo. A estrutura do que era produzido pelo ser humano sofreu uma espantosa revolução, na qual a superfície das coisas passou a estar desvinculada de seu próprio conteúdo: a ideia de construção de uma imagem e sua relação com o indivíduo evidenciou que, diferentemente da modernidade, a forma não mais deveria seguir a sua função, nem mesmo se tratando de seres humanos.

Se a década de 1950 transformou grande parte do mundo, tendo conquistado, ao longo de sua duração, uma aparente estabilidade possibilitada pelas firmes condições estabelecidas por sua economia capitalista de consumo, a década seguinte foi responsável por transformar – política e culturalmente – essa realidade numa proporção surpreendente, com nítida contundência, ao revelar as decorrências que se seguiram frente à instauração de uma sociedade formada por indivíduos cada vez mais informados e despertados para a satisfação fugaz de seus anseios.

Desse ímpeto transformador – que se tornaria um fenômeno revolucionário – poder-se-ia, futuramente, constatar dois fortes sintomas pós-modernos. De um lado, a crítica cultural, cujas expressões estenderam-se para além dessa década, acabou por embrenhar uma condição de excesso de alternativas ideológicas na busca por um sentido digno e elementar para a vida, provocando um desespero que, naturalmente, faria de grande parte delas retratos impulsivos da superficialidade embandeirada por uma juventude apaixonada. De outro lado, por mais forte e capaz que tenha sido esta consciência, chegando a despertar naqueles que a possuíam uma predisposição reivindicadora manifestada calorosamente, ela evidenciou que a relevância de suas intervenções políticas não era comum a todas as pessoas, e que a sociedade – ainda que radicalmente transformada – preservara muito de seu conservadorismo sob a tênue camada da certeza moderna.

A década de 1960 marcou o encontro com um ineditismo sociocultural, em que poucos conseguiam enxergar com clareza o rumo que a humanidade havia tomado.

Condições capitalistas: tecnologias de consumo
[Ibid., p. 404g]

Conforme veremos posteriormente, Arquitetura e Arte foram algumas das manifestações que mais explicitaram esta confusa dualidade, tendo provocado extremos como daqueles que responderam à Pós-Modernidade de modo deliberado e outros que a tentaram transgredir a fim de não se renderem às suas incertezas de modo superficial. Sobre a indeterminação e a precipitação da necessidade de agir perante aquilo que não é familiar, Hobsbawm (2004: 282) esclarece que:

Quando enfrentam o que seu passado não as preparou para enfrentar, as pessoas tateiam em busca de palavras para dar nome ao desconhecido, mesmo quando não podem defini-lo nem entendê-lo. Em determinado ponto do terceiro quartel do século, podemos ver esse processo em andamento entre os intelectuais do Ocidente. A palavra-chave era a pequena preposição “após”, geralmente usada na forma latinizada “pós” ou “post” como prefixo para qualquer dos inúmeros termos que durante algumas gerações foram usados para assinalar o território mental da vida no século XX.

Havia uma perspectiva otimista para o mundo, em meio a uma postura de transformação que predominava em diversos âmbitos da sociedade. As razões para as lutas sociais travadas eram muitas: manifestações contra as guerras, o racismo, o preconceito e o consumismo exacerbado; e manifestações que se empenharam em

transformar o valor dos direitos civis, das condições da mulher, da cultura popular e da liberdade de expressão. Como aponta David Harvey (1992: 42), “[...] a mescla de um pragmatismo americano revivido com a onda pós-marxista e pós-estruturalista que abalou Paris depois de 1968 produziu o que Bernstein chama de ‘raiva do humanismo e do legado do Iluminismo’. Isso desembocou numa vigorosa denúncia da razão abstrata e numa profunda aversão a todo projeto que buscasse a emancipação humana universal pela mobilização das forças da tecnologia, da ciência e da razão.”

Outra grande transformação que se testemunhou na década de 1960 aconteceu no âmbito da cultura. A popularização global da cultura de massa, viabilizada principalmente pelas novas tecnologias eletrônicas de comunicação e informação – rádio e televisão – fez com que o mundo encolhesse suas distâncias e os acontecimentos fossem conhecidos quase instantaneamente em todos os lados do planeta, num ritmo jamais visto. Apesar dos aspectos positivos, o sentido deste caminho mostrou-se extremamente duvidoso para muitas pessoas, jovens em sua maioria, que questionaram a ‘ordem das coisas’ ao escolherem razões menos ambiciosas para viverem suas vidas, de uma maneira que acreditavam ser essencialmente livre. Um entrave ideológico, como observa o historiador, para quem “[...] paradoxalmente, uma era cuja única pretensão de benefícios para a humanidade se assentava nos enormes triunfos de um progresso material apoiado na ciência e tecnologia encerrou-se numa rejeição destas por grupos substanciais da opinião pública e pessoas que se pretendiam pensadoras do Ocidente.”

Manifestação contra a Guerra do Vietnã, Londres, 1968
[Ibid., p. 200n]

(HOBBSBAWM, 2004: 300), foi expresso em diversas manifestações relacionadas com o que se entendia como cultura.

A juventude tentou aniquilar a ingenuidade cada vez mais proeminente da cultura liberal materialista, florescida a partir do pós-guerra, instaurada como padrão de vida das gerações mais velhas. Consolidou-se até o final da década uma revolução de costumes morais e éticos presenciada em eventos radicais e subversivos que compartilharam uma postura reconhecida como 'contracultura' e que se disseminou por diversos países. No entanto, por mais que afrontassem a tradição e a massificação de valores em defesa de uma atitude de libertação pessoal e social plena, esta cultura jovem – que tinha se tornado o centro da revolução cultural – também terminou por se submeter a padronizações das identidades dos grupos que se formaram.

Observou-se que, independentemente de sua postura, a juventude como um todo sofria das mesmas decorrências provocadas pelo êxito econômico capitalista que tinha transformado a sociedade. As consequências foram inúmeras e sua profundidade foi considerável, como nos esclarece Harvey (1992: 258), quando vemos que foi capaz de “[...] acentuar a volatilidade e a efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, idéias e ideologias, valores e práticas estabelecidas.”

Esses efeitos tornaram-se latentes no processo de consumismo que foi instaurado e do qual todos se tornaram parte. Para mantê-lo em movimento, a instantaneidade passou a ser uma virtude exaltada, bem como a essência transitória de bens e ideais. A sociedade sofreu de um dinamismo tão agudo que tudo passou a ser visto como facilmente substituível: valores, bens de consumo, costumes, lugares e pessoas. A dinâmica do capital acabou por invadir a cultura social, bem como a ética e a moral de cada indivíduo, que se viu cercado pelo novo estado de efemeridade da vida. A noção de temporalidade de nossa existência foi se esvanecendo de nossos valores diante da intensidade da experiência do imediato. Isto, conforme veremos adiante, influenciou fortemente inúmeras expressões arquitetônicas e artísticas, refletindo o sentimento do ser humano que não mais se apegava à permanência de sua existência como espécie e civilização.

O sociólogo Zygmunt Bauman, ao discorrer sobre as mudanças dessa perspectiva na década de 1960, evidencia as implicações de um conflito fundamental do ser humano, jamais presenciado. Segundo ele, a crise de sentido e sua perda tornar-se-ia um problema intrínseco à pós-modernidade:

É difícil conceber uma cultura indiferente à eternidade e que evita a durabilidade. Também é difícil conceber a moralidade indiferente às consequências das ações humanas e que evita a responsabilidade pelos efeitos que essas ações podem ter sobre outros. O advento da instantaneidade conduz a cultura e a ética humanas a um território não-mapeado e inexplorado, onde a maioria dos hábitos aprendidos para lidar com os afazeres da vida perdeu sua utilidade e sentido. [...]

Mas a memória do passado e a confiança no futuro foram até aqui os dois pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e imortalidade das realizações humanas, e também entre assumir a responsabilidade e viver o momento. (BAUMAN, 2001: 149)

A vida passou a se resumir a um ideal de juventude que jamais deveria ser desconsiderado ou desperdiçado. Somou-se a isso a ideia de que a juventude, por sua fugacidade, deveria ser experimentada da maneira mais intensa possível, e o heroísmo contestador era tido como um excelente caminho para a valorização dessa experiência. Isso estimulou situações em que a manifestação cultural se aliou à intelectualidade política de diversos países. Essas manifestações encontraram semelhanças com a postura dos artistas desse momento, que também se rebelaram contra qualquer limitação imposta por questões ideológicas de instituições ou estados políticos, normas e convenções sociais, restrições econômicas do mercado de consumo e massificação cultural.

A década de 1970 tornou-se uma típica era de extremos, claramente definida pelas condições de estabilidade e instabilidade que encontramos durante todo o século XX. Grande parte de seus anos revelaram a superficialidade de vários aspectos do contexto da 'Era de Ouro', e denunciaram como era frágil aquela prosperidade que vinha conduzindo o dia a dia do mundo e fazendo com que este se encontrasse mais uma

Juventude politizada: manifestação contra Guerra do Vietnã, Califórnia, déc. 1960
[Ibid., p. 404n]

vez numa condição de incertezas políticas, econômicas, culturais e ideológicas – que, se interpretadas como consequências de uma ausência de sentido coletivo, podemos dizer que perduram até os dias de hoje em nossa sociedade. Para o historiador Eric Hobsbawm (2004: 393), “[...] a história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise.” Essa afirmação ajuda a entender sua visão da ‘Era de Ouro’ como um período afortunado entre duas outras eras: uma anterior, definida pelas catástrofes das grandes guerras, e outra posterior, a qual se refere acima, que representaria o desmoronamento de suas estruturas que se desdobrariam nas décadas de crise.

Enquanto os anos 1950 e 1960 foram marcados por novas condições e valores, os anos que se seguiram não deram continuidade à natureza revolucionária que os antecedeu. A década de 70, principalmente após o ano de 1973, tornou-se empobrecida por ter que absorver as consequências de todas as grandes revoluções que haviam acontecido até então e sofrer com uma série de crises que se agravaram e se arrastaram até o final do século. Foram nesses anos que se instaurou a ideia de crises permanentes que, mantendo-se contínuas ou transformando-se, veriam as razões de sua existência se prolongarem no tempo e estarem sempre presentes no contexto social mundial – fossem por questões políticas, econômicas ou sociais. Outro efeito importante deste período foi a amplitude com que todas essas questões passaram a se influenciar mutuamente fazendo com que, por exemplo, qualquer instabilidade política reverberasse na economia, na sociedade ou na cultura, e vice-versa.

Desse modo, uma diferença fundamental de otimismo começou a caracterizar esses anos até que, intimidada pelos acontecimentos políticos e pelas reações das autoridades, a sociedade viu sua capacidade de ação coletiva e sua força de atuação crítica enfraquecerem-se, o que naturalmente provocou um sentimento de fracasso e desilusão numa geração que havia se empenhado por anos num ativismo ferrenho capaz de transformar grande parte do sistema daquele tempo. A cultura e a arte desse período são exemplos claros da mudança de sentido que isso provocou na consciência coletiva da sociedade capitalista. Como afirma a pesquisadora inglesa Anna Dezeuze, “Os anos 70 podem ser vistos como sendo caracterizados por essa mudança a partir do conceito de grupos coletivos organizados e coordenados dos anos 60, confiantes de suas ideologias e engajados em transformações sociais, para uma tensão em pontos específicos de protestos e pela força do ato individual da década seguinte.”¹ (JONES, 2006: 61)

Diante disso, a fragilização das causas coletivas acabou por potencializar um pluralismo ideológico, cultural e político, cuja diversidade intrínseca foi caracterizada por uma natureza fragmentada e declaradamente esvaecida de um sentido universal. A perda generalizada de uma definição existencial profunda levou todos a buscarem, de uma maneira ou de outra, os ideais que aparentavam ter consistência, frente ao duvidoso labirinto de propagandas ideológicas que havia. A produção dos artistas e arquitetos que veremos a seguir revelam a maneira crítica com que tentaram, naquele momento,

contrapor o fenômeno propagandístico que se impôs como horizonte num mundo que foi se esvaziando de sua consciência própria. Nesse sentido, uma das grandes expressões que deixaram foi sua busca, como pensadores, de tatear o tempo atrás dos sólidos valores definidores do ser humano e tentar divulgá-los para essa sociedade por meio de suas linguagens e produções.

Quanto à relação com o Tempo, que começara a se modificar desde o início do período pós-guerra, a década de 1970 apresentou um dos mais graves problemas existenciais que sofremos até hoje, como aponta Hobsbawm (2004: 13): “A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX.” A partir desse momento, a ideia de “totalidade” que definira a sociedade e a civilização até então foi se enfraquecendo cada vez mais em face da multiplicidade desesperada de crenças superficiais, fenômeno que determinou grande parte do contexto que chamamos de pós-modernidade.

A noção de instantaneidade do tempo e o fato desta prevalecer nesse momento da história podem ser vistos como reflexos diretos da consolidação da sociedade de consumo. O desejo pelo ineditismo, bem como a redução do passado a uma memória inócua, evidenciou o colapso das dimensões temporais fundamental para a existência humana. Com isso, a experiência fugaz seria aquela na qual o indivíduo, agora livre também de suas amarras sociais, passa a esperar que o prazer advindo de sua experiência seja sempre novo e emocionante: um individualismo desesperado e autoprotetor que conferiu à década de 1970 uma leviandade característica, em que a sociedade começou a fragmentar suas causas e interesses universais. Essas transformações culturais influenciaram diretamente a linguagem das artes e dos meios de comunicação, agora mais fortes do que nunca.

Desse modo, a perda da importância da dimensão temporal da realidade deu ao ser humano uma completa independência do passado e, principalmente, do seu compromisso com o futuro. A superficialidade de suas vidas era notável, e mais ainda a falta de crítica que passou a existir diante da realidade inconsciente que se tornou preponderante.

Somente em termos de um tal sentido centrado de identidade pessoal podem os indivíduos se dedicar a projetos que se estendem no tempo ou pensar de modo coeso sobre a produção de um futuro significativamente melhor do que o tempo presente ou passado. O modernismo dedicava-se muito à busca de futuros melhores, mesmo que a frustração perpétua desse alvo levasse à paranóia. Mas o pós-modernismo tipicamente descarta essa possibilidade ao concentrar-se nas circunstâncias esquizofrênicas que nos impedem até mesmo de representar coerentemente, para não falar de conceber estratégias para produzir algum futuro radicalmente diferente. (HARVEY, 1992: 57)

Essa postura absorta da realidade daquele momento buscou enfatizar ou mesmo exaltar as qualidades transitórias da vida moderna, transformando as funções e interpretações das expressões artísticas, com o objetivo de atingir o maior número de pessoas possível, como se fosse um produto consumível para ser experimentado unicamente no momento de seu espetáculo. Veremos adiante como alguns arquitetos e escultores, avessos à superficialidade da existência humana, irão contrapor essa atitude esvaziada de profundidade. Por reconhecê-los como pensadores críticos e não como consequências da realidade daquele momento é que eles nos interessam e serão objetos de análise desta pesquisa.

O Esvaziamento do Tempo e do Espaço

A assistimos a um impetuoso século XX, extremo em seus acontecimentos, no qual “[...] a destruição do passado foi um dos fenômenos mais característicos [...] e quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem.” (HOBSBAWM, 2004: 13) Com um conhecimento aprimorado sobre as condições da natureza – bem como sobre suas consequências – e com a intensificação do desejo pelo prolongamento da vida humana por meio dos avanços científicos e das novas tecnologias, surpreendentemente, a civilização terminou por revelar um ser vulnerável a um fim. Assim, é de suma importância analisar como as definições de Tempo e Espaço mudam na Pós-Modernidade, e no caso desta pesquisa, especialmente em relação às obras de arquitetura e escultura, que são manifestações diretamente embasadas nesses conceitos. A modernidade atenua-se e a consistência do tempo também, observando-se que na realidade “[...] há apenas ‘momentos’ – pontos sem dimensões.” (BAUMAN, 2001: 137), ocorrendo aquilo que Zygmunt Bauman chamará de passagem da modernidade pesada para a modernidade leve.

A ideia de Tempo que a Pós-Modernidade estabelece é fortemente oposta à permanência e imutabilidade modernas. A aceitação do efêmero consiste numa de suas mudanças mais profundas, fundando uma concepção fragmentária, descontínua, instável e caótica, não tendo mais qualquer vínculo – intencional ou espontâneo – com a ideia de eternidade. Na Pós-Modernidade, a possibilidade do eterno sequer é considerada, como nos aponta Harvey (1992: 49): “As verdades universais, se é que existem, não

podem ser especificadas.” Esta anulação do tempo elimina, além do sentido, a razão da memória, fazendo com que a permanência do indivíduo não encontre mais significado ou ocasião para sua expressão autêntica – adiante veremos como artistas e arquitetos manifestam esta crise nas obras estudadas.

O comprometimento da consciência humana sobre sua existência leva a uma crescente relação com o que é veloz ou efêmero, sendo algo explícito de uma carência de significado que analisaremos adiante. Conforme descrito por Harvey (1992: 57) “[...] a imagem, a aparência, o espetáculo podem ser experimentados com uma intensidade possibilitada apenas pela sua apreciação como presentes puros e não relacionados no tempo”, deixando ainda mais evidente a superficialidade da vida contemporânea neste contexto de sobreposições de informações. Assim, a pós-modernidade não tem mais o tempo como parâmetro essencial, tornando nossas manifestações igualmente finitas, sem profundidade.

Desse modo, “O outro lado da perda da temporalidade e da busca do impacto instantâneo é uma perda paralela de profundidade. Jameson tem sido particularmente enfático quanto à ‘falta de profundidade’ de boa parte da produção cultural contemporânea, quanto à sua fixação nas aparências, nas superfícies e nos impactos imediatos que, com o tempo, não tem poder de sustentação.” (HARVEY, 1992: 59)

Sendo assim, a suposta anulação do tempo possibilitada pelos avanços tecnológicos provoca também uma desconsideração da ideia de espaço. As distâncias desaparecem quando se tornam transponíveis num período cada vez menor de tempo, não sendo o espaço um limite para as atividades do ser humano. Temos um mundo fugidio cuja natureza é instantânea e imediata.

Essa ruptura da ordem temporal das coisas também origina um peculiar tratamento do passado. Rejeitando a ideia de progresso, o pós-modernismo abandona o sentido de continuidade e memória histórica, abolindo a intenção inerente ao ser de sustentar a constância de valores, crenças ou descrenças. Sua existência fragiliza-se ao lidar com o tempo segundo uma efemeridade que não define começos ou fins para seus atos. Tempo e Espaço perdem seu significado e com isso também se perde a intensidade de nossas manifestações.

Passamos, assim, a concepções absolutamente opostas: enquanto “[...] o modernismo só podia falar do eterno ao congelar o tempo e todas as suas qualidades transitórias” (HARVEY, 1992: 30), na pós-modernidade as barreiras do tempo são quebradas e o que passa a ser exaltado são as características efêmeras da natureza. Se Tempo e Espaço podem ser facilmente suplantados, intui-se que tudo passaria a ser manipulável pelo homem, consumível e transacionável. Para arquitetos e escultores, encarregados de conceber e trazer à realidade estruturas relativamente permanentes, altera-se inteiramente a compreensão do meio em que atuam. Assim, “A conquista e o controle do espaço, por exemplo, requerem antes de tudo que concebamos o espaço como uma coisa usável, maleável e, portanto, capaz de ser dominada pela ação humana.” (HARVEY, 1992: 231)

Sendo então o espaço mais um aspecto a ser utilizado de modo volátil, ocorre um crescente despertar das sensibilidades que este pode provocar nos indivíduos a partir de suas qualidades, cada vez mais enfatizadas em oposição às abstrações do espaço rígido moderno que a sociedade vinha sendo refém durante as décadas precedentes.

A crise de superacumulação iniciada no final dos anos 60, e que chegou ao auge em 1973, gerou exatamente esse resultado. A experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu, a estética triunfou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual e social, as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e fragmentação assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas. (HARVEY, 1992: 293)

São nas manifestações artísticas e na construção das cidades pelos arquitetos contemporâneos que encontramos expressões desta nova concepção. Alguns assumem a pós-modernidade a partir de seus princípios, outros buscam evitá-la, mas sem deixar de serem pós-modernos em suas atitudes preservadoras de ideais passados. Enquanto os pensadores modernos assumiam uma relação rígida e identificável entre o que era texto – o significado ou ‘mensagem’ – e o modo como estava sendo comunicado – o significante ou ‘meio’, os pós-modernistas abrem-se para as possibilidades infinitas e inéditas das combinações que poderiam criar, já que não se vê mais sentido na busca de uma representação unificada do mundo. O que vemos é uma transição da ideia de ‘texto’ moderna para a de ‘contexto’ pós-moderna.

A relação com o conteúdo cultural das intenções artísticas da pós-modernidade também muda de acordo com os meios pelos quais elas passam a ser comunicadas à sociedade. Diferentemente da modernidade, através das tecnologias que se estabelecem a partir da década de 1960, amplia-se a velocidade com que estas manifestações são transmitidas, definindo-as mais como uma informação veiculada do que como um ato de natureza referencial no tempo e no espaço.

Isso demandou que fosse concebido um novo sistema de signos e imagens capazes de atender o potencial alegórico e comercial que elas adquiriram. As imagens que os novos meios tecnológicos de comunicação ofereciam passaram a ter uma importância fundamental em todas as práticas culturais, bem como contribuíram para que o capitalismo se disseminasse pela cultura e pela sociedade numa velocidade cada vez maior - o que talvez represente a maior catástrofe ocasionada pela pós-modernidade diante das consequências que esse enaltecimento do poder da imagem e do consumo provocou. A consolidação desse cenário na vida cotidiana de grande parte das diferentes culturas é uma de suas características mais impactantes sobre os valores estabelecidos

em nossas sociedades. Isso ofereceu a possibilidade de estabelecer

[...] o pós-modernismo como legítima reação à “monotonia” da visão de mundo do modernismo universal. Geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, o modernismo universal tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção. O pós-moderno, em contraste, privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou “totalizantes” são marco do pensamento pós-moderno. (HARVEY, 1992: 19)

A comunicação de uma ideia muitas vezes não parte da intenção de informar ou expressar um sentido social, mas sim manipular os desejos e ansiedades por meio de imagens que podem ou não ter relação com aquilo que está sendo oferecido como objeto real. A sociedade pós-moderna passa a se despertar por estímulos provocados em suas emoções e seu contexto cultural vai se desprendendo da busca por uma solidez mínima em troca do puro prazer efêmero dos espetáculos e das distrações imediatistas. O capitalismo de consumo funda esta condição mercadológica da sociedade que se veicula prioritariamente pela moda transitória dos mercados de massa. Sendo assim, “As palavras que dominavam as sociedades de consumo ocidentais não eram mais as dos livros santos, quanto mais de escritores seculares, mas as marcas comerciais de produtos ou do que se podia comprar.” (HOBBSBAWM, 2004: 495).

A cultura comum do ocidente a partir de meados do século XX estabelecer-se-á através de um novo poder: a indústria do entretenimento de massa. No cinema, rádio, televisão e música popular tudo pode ser rapidamente assimilado e absorvido pela sociedade como um todo. Diferente das outras artes, estas manifestações podiam ser transmitidas e reproduzidas infinitas vezes com uma rapidez sem precedentes e que, exatamente por essa qualidade efêmera, demandava a superficialidade de conteúdo para que não dependesse de muito tempo para sua leitura ou mesmo de uma formação intelectual para sua plena compreensão. A cultura clássica era então sucumbida ao triunfo universal da sociedade de consumo de massa. Desse modo, temos uma crise que invade o universo das expressões artísticas no momento em que a política de cultura de massas revoluciona as ordens morais e simbólicas por meio da produção de imagens coletivizadas.

A tentativa de comparar “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamim, 1961) com o velho modelo do artista criativo individual reconhecendo apenas sua inspiração pessoal tinha de fracassar. A criação era agora essencialmente mais cooperativa que

Condições capitalistas: culturas de massa
[Ibid., p. 404n]

individual, mais tecnológica que manual. [...] não podiam mais se dar ao luxo do clássico papel do artista solitário. [...] Como observou Walter Benjamin, a era de “reprodutibilidade técnica” transformou não apenas a maneira como se dava a criação [...] mas também a maneira como os seres humanos percebiam a realidade e sentiam as obras de criação. (HOBBSAWM, 2004: 501)

A relação dos arquitetos e artistas com a história igualmente sofreu mudanças substanciais. Na era da comunicação de massa, prevalece uma relação mais vinculada às superfícies do que às raízes de nossa memória coletiva social. A superficialidade que toma o lugar da profundidade conceitual tão necessária ao ser humano mitológico que demonstramos ser, é potencializada pela intensa sobreposição de imagens no lugar dos objetos trabalhados a partir de uma concepção mais densa. Como afirma o arquiteto Luis Espallargas Gimenez: “[...] substituem-se o modernismo e a modernização por uma modernidade que tem negócios com o passado, um passado que, além dos historicismos, também não nos pertence.” (GUERRA, 2010: 38) Esse caráter de abrangência de tudo o que é oferecido pela pós-modernidade situa-nos diante da liberdade de escolha como outro conceito fundamental desta nova condição, uma ‘cultura da escolha’, como define o historiador Charles Jencks (1987: 127): “Por que, se alguém tem a possibilidade de viver eras e culturas indiferentes, restringir-se ao presente, ao local? O ecletismo é a evolução natural da cultura de escolha.”²

A cultura da escolha pós-moderna: 99 cents por Andreas Gursky
 [American Suburb X / ASX: <www.americansuburbx.com>]

A Arquitetura e a Escultura compartilham uma maneira de se compreender a realidade das condições moderna e pós-moderna a partir de um juízo crítico sobre suas qualidades e fragilidades. Bauman (2001: 146) sintetiza o contexto do momento desta crise de valores sociais a qual nossa época deve até os dias de hoje:

A desvalorização da imortalidade não pode senão anunciar uma rebelião cultural, defensavelmente o marco mais decisivo na história cultural humana. A passagem do capitalismo pesado ao leve, da modernidade sólida à fluida, pode vir a ser um ponto de inflexão mais radical e rico que o advento mesmo do capitalismo e da modernidade, vistos anteriormente como os marcos cruciais da história humana, pelo menos desde a revolução neolítica. De fato, em toda a história humana o trabalho da cultura consistiu em peneirar e sedimentar duras sementes de perpetuidade a partir de transitórias vidas humanas e de ações humanas fugazes, em invocar a duração a partir da transitoriedade, a continuidade a partir da descontinuidade, e em assim transcender os limites impostos pela mortalidade humana, utilizando homens e mulheres mortais a serviço da espécie humana imortal. A demanda por esse tipo de trabalho está diminuindo hoje em dia. As consequências dessa demanda em queda estão para ser vistas e são difíceis de visualizar de antemão, pois não há precedentes a lembrar ou em que se apoiar.

Ambos os contextos possuem uma visão crítica sobre os respectivos momentos históricos dos quais emergiam. A Modernidade do século XX, além de culminar num idealismo que vinha sendo construído nos dois séculos anteriores, foi capaz de mudar um curso histórico milenar até esgotar-se em si mesmo numa velocidade que evidencia esta ‘Era dos Extremos’, como define o historiador Eric Hobsbawm. A Pós-Modernidade foi igualmente forte o suficiente para transformar a condição precedente de modo intenso e indescritivelmente radical. No entanto, diante da veemência com que estas mudanças se deram, é preciso refletir sobre a pertinência de todas essas revisões éticas e morais refletidas na sociedade, na cultura e na política.

A modernidade fordista está longe de ser homogênea. Há muito nela que se vincula com uma fixidez e uma permanência relativas – capital fixo na produção em massa, mercados estáveis, padronizados e homogêneos, uma configuração fixa de influência e poder político-econômicos, uma autoridade e metateorias facilmente identificáveis, um sólido alicerce na materialidade e na racionalidade técnico-científica e outras coisas dessa espécie. Mas isso tudo gira em torno de um projeto social e econômico de Vir-a-Ser, de desenvolvimento e transformação das relações sociais, de arte áurica e de originalidade, de renovação e vanguardismo. A flexibilidade pós-modernista, por seu turno, é dominada pela ficção, pela fantasia, pelo imaterial (particularmente do dinheiro), pelo capital fictício, pelas imagens, pela efemeridade, pelo acaso e pela flexibilidade em técnicas de produção, mercados de trabalho e nichos de consumo; no entanto, ela também personifica fortes compromissos com o Ser e com o lugar, uma inclinação para a política carismática, preocupações com a ontologia e instituições estáveis favorecidas pelo neoconservadorismo. (HARVEY, 1992: 303)

A Pós-Modernidade, assim como a Modernidade, contribuiu para a construção de uma nova consciência da realidade que também carrega em si uma instabilidade própria. É necessário refletir sobre como ela superou as fragilidades modernas e como tornou-se frágil a partir da negação imperiosa de uma concepção de verdades e referenciais, sem os quais o indivíduo termina por viver num vazio existencial. É nesse contexto de crise e tensão em que vivem arquitetos e artistas que são registradas em suas obras as impressões, desejos e intenções que podemos reconhecer na descrição mais ampla que Harvey (1992: 263) faz sobre as buscas de significados deste período:

Surgem também questões mais profundas de significado e interpretação. Quanto maior a efemeridade, tanto maior a necessidade de descobrir ou produzir algum tipo de verdade eterna que nela possa residir. O revivalismo religioso, que se tornou mais forte a partir do

final dos anos 60, e a busca de autenticidade de autoridade política (com todos os seus atavios de nacionalismo, localismo e admiração por indivíduos carismáticos e “multiformes” com sua “vontade de poder” nietzschiana) são casos pertinentes. O retorno do interesse por instituições básicas (como a família e a comunidade) e a busca de raízes históricas são indícios da procura de hábitos mais seguros e valores mais duradouros num mundo cambiante.

A condição que a Pós-Modernidade inaugurou, fundada na transitoriedade, bem como em todas as ilusões que esta suposta liberdade conferiu, levou o ser humano ao extremo de sua instabilidade existencial, tornando-o um indivíduo fragilizado, ansioso por um presente estável e imutável. Sobre isso, Harvey (1992: 111) aponta que em sua opinião

[...] há mais continuidade do que diferença entre a ampla história do modernismo e o movimento denominado pós-modernismo. Parece-me mais sensível ver este último como um tipo particular de crise do primeiro, uma crise que enfatiza o lado fragmentário, efêmero e caótico [...], enquanto exprime um profundo ceticismo diante de toda prescrição particular sobre como conceber, representar ou exprimir o eterno e imutável.

II Guerra Mundial, Colônia, 1946
[MIBELBECK, op. cit., p. 601]

Assim, chegamos a um ponto crítico na história de nossa civilização, em que o contexto configurado pela intensa veiculação de informação fez com que a memória do indivíduo e da sociedade se esvaecesse, tornando seu universo algo súbito e imediato. Sem uma dimensão temporal que defina seu passado, ou uma idealização consistente do que pode vir a ser o seu futuro, este ser pós-moderno encerra-se no isolamento do presente, sendo este a única temporalidade sobre a qual aparenta ter um controle, por mais ilusório que seja. Este imediatismo do instante presente foi responsável por colocar as pessoas numa condição de constante ansiedade pelo inédito e pelo inesperado, sendo o sentimento do deslumbramento diante deste espetáculo fugaz da realidade um meio de se evitar o reconhecimento da descartabilidade a partir da qual passaram a lidar com suas próprias vidas. ■

NOTAS

1 Versão original: "The 1970s can be seen as being characterized by this shift from the 1960s notion of coordinated and organized collective groups, trusting ideologies and agitating for social change, to the subsequent decade's stress on localized points of protest, and the power of the individual act."

2 Versão original: "Why, if one can afford to live indifferent ages and cultures, restrict oneself to the present, the locale? Eclecticism is the natural evolution of a culture with choice."

2 | CONDIÇÕES CRIATIVAS

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ATO CRIATIVO

O ato da criação é revelado na natureza humana como uma manifestação somente possível por sua capacidade de se questionar sobre sua própria realidade. A partir de suas primeiras ações intuitivas, sejam elas de sobrevivência física ou perceptiva, o indivíduo cria um meio de se relacionar com seu contexto de modo particular, envolto em impressões estéticas e especulando novos procedimentos de linguagem. Em princípio, isso pode ser atribuído ao fato de que, ao se deslocar (ou se estender) pelo território, o ser humano também busca a expressão de sua natureza singular, atuando a partir de sua relação com o tempo e o espaço vivenciados. Isso decorre de sua vontade e de seus anseios inerentes, como resposta à natureza da qual faz parte. Com o desenvolvimento de seu intelecto, o indivíduo defronta-se com o mistério de sua própria condição existencial e, diante desta consciência, manifesta-se por meio do ato criativo, agora não mais consequência da natureza imediata que o envolve, mas sim da natureza que ele mesmo cria.

Em busca da compreensão do sentido maior do universo que o rodeia, é este mistério da condição humana que origina o mistério da sua criação: uma incansável e indefinível 'expressão vital', como aquelas das forças das matérias que excitam seu espírito. O ato da criação, além de se manifestar frente ao conflito de saber-se existente e finito, busca enaltecer sua própria natureza material, sensível e pensante, expressar sua singularidade e capacidade de desenvolvimento, indicando a perenidade de sua existência.

Desse modo, podemos refletir sobre a existência de um princípio condutor

imutável, compreendido por meio destes desígnios primários, em que toda e qualquer criação do ser humano seria originada pela consciência de sua existência e, conseqüentemente, por sua necessidade de afirmação e expressão própria. Para isso, o meio que o envolve é a base para seus pensamentos e atos, e a intervenção realizada nesse meio origina um novo elemento capaz de superar o próprio contexto.

Como apontado pelo arquiteto americano Louis I. Kahn:

Em tudo que cria, a natureza registra como foi criado. Na rocha está o registro da criação da rocha; no homem está o registro da criação do homem. E nessa criação, a consciência do homem, em contraste com a inconsciência da natureza, estabelece, em minha opinião, um sentimento de existência dicotômica do homem e da natureza. Por isso, tudo o que o homem cria a natureza não pode criar. E tudo o que a natureza cria o homem não pode criar. A inspiração que é inerente ao homem é a inspiração de viver e a inspiração por aprender como fomos criados. Porque aquilo que realmente quer saber é como foi criado.¹ (LATOURE, 2003: 214)

A partir de análises sobre a razão humana e sobre aquilo que o torna único em relação a outros seres, a Filosofia fundamenta distintas interpretações a respeito do que origina a vontade humana e dá sentido à sua existência. Como parte desse processo intelectual, a Estética torna-se referência fundamental para a compreensão das concepções teóricas sobre as artes e suas manifestações. Algumas teorias afrontam-se com questões semelhantes sobre as origens da criação artística e suas razões. A consciência da efemeridade do ser humano e do seu tempo compreende a natureza dos monumentos de Arquitetura e Escultura como instrumentos para mostrar que este mesmo tempo deve ir além da constante mudança, na busca de maneiras de como expressar a natureza humana, de como ocupar e intervir no meio em que vivemos.

Nas ações humanas a obra de arte pode ser a vista como uma expressão simbólica que talvez seja a que melhor sintetize a condição de suas manifestações, conforme definido pelo filósofo alemão Martin Heidegger (2007: 13): “a obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é, ‘*ἄλλο ἀγορεύει*’. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego *συνβαλλειν*. A obra é símbolo.”

Nesta definição, devemos entender por Arte também as expressões da Arquitetura. Ainda que seja uma manifestação distinta de todas as outras artes, suas obras assumem uma importância única se consideramos a maneira que o filósofo francês Maurice Blondel descreve a relação entre as definições elementares das expressões artísticas, que unem intenções tanto técnicas como místicas, evidenciando a importância que o caráter simbólico dessas construções – criado por nós, seres humanos – assume

em nossas vidas.

Esta palavra comporta dois sentidos simetricamente inversos, a partir de uma raiz comum. O *artiflex* é o homem que encarna uma idéia, que fabrica um ser que a natureza não fornece, um *artificiatum*, como diziam os escolásticos (cf. S. Tomás, *Summa contra Gentiles*, III, 36). Mas ou esta criação está subordinada aos nossos fins práticos (*nos sumus finis omnium artificialum: omnia enim propter hominis usum fiunt*); ou ela nos subordina a fins ideais e satisfaz, se assim se pode dizer, as necessidades não utilitárias: de onde, por hibridação destas características primitivas da arte, o aspecto mágico, supersticioso, idolátrico que ela tomou nos próprios inícios da humanidade; de onde o devotamento, a devoção do artista à sua obra; de onde o culto místico da arte nos mais civilizados. (LALANDE, 1996: 88)

Dentre as manifestações humanas e as relações que estabelecem com sua condição existencial, em alguns momentos a Arquitetura e a Escultura evidenciam o valor deste entendimento, expressado pelo simples ato de caminhar, movimentar-se pelo espaço, sendo isso interpretado como gesto essencial em sua ação. Essa procura pela essência e simplicidade percorre a natureza redutiva e substancial da beleza – emocionar pelo singular, espontâneo e natural. A relação entre paisagem e intervenção, ação e suporte, aponta essa tensão existente entre o homem da natureza e a natureza do homem. A partir da materialidade, a análise, o domínio, a intervenção na paisagem, transformam, integram e revelam os elementos naturais segundo uma estética própria – humana. Uma busca pela criação não apenas de um único objeto, belo por si só, mas sim de um gesto único entre diferentes naturezas: a da criação e a de algo já existente. No contexto marcado pelo século XX, esta relação evidencia-se cada vez mais forte na procura incansável de expressões deste conflito, ainda que este se torne cada vez mais incompreensível pelo homem – o que enfatiza a necessidade de reflexão mais profunda sobre suas próprias razões. Marca-se aqui a importância de uma poética do espaço e da sintaxe que configura sua linguagem.

Na Arte, a Escultura reage a este momento e pensamento de modo particular, apresentando-se desprendida de alguns valores estéticos predominantes. Isso ocorre, primeiramente, a partir de artistas cuja reflexão estética sobre a filosofia dá rumos a novas formas e linguagens à escultura, em busca de uma formulação sumária e moderna como meio de expressão puramente contemporâneo. A teorização dos ‘ready-mades’ de Marcel Duchamp e do Dadaísmo influenciam substancialmente a definição de escultura, o que a leva novamente ao pensamento do espaço e do território, ao momento primeiro da relação entre homem e paisagem. Neste caso, a escultura contrapõe-se ao predomínio da forma, procurando sua definição atuante, além dela mesma, nos espaços e nos contextos inseridos, nas relações entre o ser humano e a natureza com que interage: a sua própria e aquela da qual faz parte.

Pedras de Stenness em Ilhas Órcades, Grã-Bretanha_Aprox. 2.500 a.C.

[BENEVOLO, Leonardo, ALBRECHT, Benno. As origens da arquitectura. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 56]

As obras escultóricas de alguns movimentos ocorridos entre as décadas de 50 e 70 levam este pensamento a uma expressão espacial que indicia essa condição. A escultura, apesar de vinculada aos discursos artísticos, apresenta maneiras singulares de retratar a existência humana, manifestada pelo ato criativo. Abordaremos este tema adiante demonstrando como esses artistas passam a valorizar o espaço, o território, a paisagem e a matéria.

Desse modo, vemos recuperados momentos singulares do ser humano, que se expressava, quando ainda primitivo, por meio de um princípio intuitivo e necessário. No entanto, agora ele o faz por uma consciência revelada em sua totalidade; na relação com o espaço e o tempo, com o meio e a matéria. Assim, num desdobramento de sua expressão, a escultura passa de uma manifestação contida em sua própria forma a relacionar-se diretamente com o entorno e, dessa maneira, intervir num meio já existente.

Essas manifestações trazem à luz um valor arquitetônico ofuscado pela arquitetura moderna: a poética espacial dos sentidos e da percepção, assim como o próprio simbolismo desses atos. É este discurso escultórico, da interação entre homem e matéria no âmbito mais puro e sintético, que alguns arquitetos e escultores buscam recuperar, isto é, a matéria oferecendo meios para experiências sensoriais humanas, refletindo sobre o espaço criado ou inserido. O ato constitui-se sobre um meio existente,

Fonte, 1917_Marcel Duchamp

[KRAUSS, Rosalind E. Pasajes De La Escultura Moderna. Madri: Ediciones Akal, 2002, p. 255]

definido pelo próprio lugar, seja ele natural ou urbano. Assim, percebemos uma postura prática associada a um gesto que busca ao mesmo tempo integrar-se ao meio, como se sempre houvesse estado ali, e revelar-se por seu contraste e distinção.

Da mesma maneira, a materialidade será outro tema abordado por alguns escultores e arquitetos como a busca por espaços possíveis de serem apropriados. Interiorizar-se nessas obras significava entender a matéria da qual seu espaço é feito, desvendar seus mistérios e estar envolvido com sua essência. É no 'abrigo', no espaço interior, onde o homem realmente deve se deparar com os segredos do mundo. Em outros casos, o exterior deve ser o protagonista em seu contexto, como meio revelador de um lugar. Desse modo, a Arquitetura e a Escultura despertar-se-ão para suas relações com a paisagem, o espaço, a matéria e o significado, retornando aos princípios da ação do homem na paisagem.

A leitura do arquiteto Louis I. Kahn sobre a natureza do fazer artístico trará à arquitetura uma nova consciência sobre sua importância simbólica e humana, contrapondo o predomínio racionalista que havia conduzido o pensamento dos arquitetos e urbanistas das últimas décadas. Kahn nos alerta sobre as relações que estabelecemos com nossas criações, sejam elas individuais ou coletivas. Como o arquiteto descreve a seguir, além de representar toda a humanidade, as ações humanas dão sentido a ela, algo que a arquitetura há muito interpretava de maneira idealizada e desapaixonada:

A arte é a criação de uma vida. A natureza só espera de nós que

obedecemos às leis da natureza. [...] Não há nenhuma compaixão. E os conjuntos criados graças à interação das leis da natureza - que agem em uníssono e não isoladamente - produzirão desenhos maravilhosos; mas serão desenhos inconscientes. Nós fazemos desenhos conscientes porque podemos escolher aleatoriamente, como faz um escritor ao produzir uma história que tem vida própria. Os objetos de artesanato — como uma colher, um machado, uma peça de prataria ou louça, uma obra de arquitetura ou um livro -, para que possam ser considerados obras do homem ou expressões do homem, devem conter a presença de uma vida.² (LATOUR, 2003:172)

Na arquitetura, a compreensão e a interpretação de tais pensamentos estão, primeiramente, vinculadas ao racionalismo moderno. O período de reflexão sobre a estética da modernidade por arquitetos que iniciam um processo de valorização do específico, leva-a a um patamar distante da universalidade e da abstração radical cunhadas por seus precursores: uma nova interpretação do lugar, do espaço e do que este abriga. O ideal de se relacionar com o contexto – bem como com suas forças – constituem novas noções de singularidade, perenidade, identidade e da própria beleza. A arquitetura redescobre seu contexto e o reinterpreta de distintas maneiras: quanto à materialidade, à reflexão sobre seus conceitos artísticos, arquitetônicos e filosóficos. Como veremos adiante, a relação entre Arquitetura e Arte terá como princípio o entendimento do espaço, do tempo, e do significado do ato tridimensional.

INTERPRETAÇÕES MODERNAS E PÓS-MODERNAS

Novos conceitos se estabeleceram na arquitetura e na escultura no período de transição entre a Modernidade e a Pós-Modernidade. Alguns configuraram um registro da realidade em que viviam e buscaram potencializar suas características. Outros foram guiados pela necessidade de interpretá-la de maneira mais crítica, fazendo de suas manifestações instrumentos de conscientização sobre os problemas contemporâneos.

A primeira metade do século XX pode ser considerada como o apogeu de uma concepção fundamentada nas possibilidades do predomínio da razão, advinda das primeiras pretensões iluministas. Este racionalismo, primeiro descrito pela busca de uma ordem natural, depois de um processo e, por fim, de uma estrutura universal da realidade, anulou a ideia de acaso dos fenômenos naturais e humanos e culminou, posteriormente, na crise de seu determinismo. Esta postura havia feito com que o ser humano passasse a enxergar o universo a partir de si mesmo, ao mesmo tempo em que evidenciava suas limitações ao subjugar a complexidade da realidade. Sua hegemonia viu-se encerrada após as tragédias presenciadas no período das duas Grandes Guerras, como visto no capítulo anterior e descrito pelo filósofo francês Paul Valéry em *La Crise de l'Esprit*, logo após o final da Primeira Guerra Mundial: “Nós, civilizações, sabemos agora que somos mortais. Tínhamos ouvido falar de mundos inteiros desaparecidos, de Impérios que se afundaram com todos os seus homens e máquinas, perdidos na indevassável profundidade dos séculos, com seus Deuses e suas leis, suas academias e suas ciências puras e aplicadas [...] Agora vemos que o abismo da história é grande o suficientemente para todos. Sentimos que uma civilização tem a mesma fragilidade que

a vida.”³ (HERSANT, 2000: 405) Era como se inaugurasse um ser humano cansado por aquilo que ele mesmo havia criado e acreditado.

Ao anular as possibilidades das verdades instauradas pela modernidade, o ser humano recai sobre a condição oposta, em que o que lhe envolve são incertezas plenas como descrito pela filósofa brasileira Marilena Chauí, num texto intitulado *Contingência e Necessidade*:

Entre o momento inaugural do processo em que se constitui a racionalidade moderna, o que Merleau-Ponty designa como o Grande Racionalismo do século XVII, isto é, uma filosofia fundada na idéia do Infinito Positivo, e o momento final desse processo, quando após a “descoberta” da finitude irremediável do homem e da separação natureza-civilização, natureza-cultura, natureza-história, a filosofia declara a morte do mito da necessidade e de todos os conceitos que o amparavam, passando a afirmar como realidade única e última a contingência nua e bruta. (NOVAES, 2006: 21)

O ser humano defronta-se com o tempo e suas definições de passado e futuro, em que uma suposta compreensão da realidade se torna astuciosa. Ao se emancipar desse tipo de raciocínio, o homem conquista uma liberdade conceitual inédita que lhe possibilita buscar um sentido próprio para o drama de sua condição existencial ante seu indeterminismo. No entanto, os horizontes que se estabeleceram instauraram um ser inseguro sobre si mesmo, desprovido de uma ordem que lhe havia sido dada como uma necessidade inerente. Com isso, é possível iniciar uma compreensão dos motivos pelos quais as produções arquitetônicas e artísticas aqui enfocadas assumiram um caráter de intensa expressão simbólica e semântica como alternativa para se encontrar e afirmar alguns conceitos numa realidade tão incoercível.

A condição pós-moderna instaurada no contexto social do ocidente provoca a desestruturação de algumas certezas que a razão humana havia estabelecido como referência para seu desenvolvimento histórico. Além de ter contribuído para o desenvolvimento de nossa civilização, por mais que este racionalismo tenha alavancado o conceito de progresso, esta nova condição foi capaz de se sobrepor às fragilidades modernas e às suas inúmeras conquistas. A Pós-Modernidade, ao confrontar o mito da razão, coloca o ser humano numa condição de completa instabilidade, expressa na falta de sentido e de identidade que presenciamos, de maneira crescente, até os dias atuais. Chauí descreve, a seguir, a necessidade do mito:

Ora, é uma necessidade do espírito humano encontrar a ordem na desordem, o sentido no não-senso, a estrutura invisível que explica o visível. Na medida em que a ciência e a filosofia renunciaram à idéia clássica da teoria e da razão, os humanos reencontram um meio para repor aquilo que a teoria havia substituído ao nascer: os mitos, os

fundamentalismos religiosos. Mitologias e religiões ocupam, hoje, o lugar vazio deixado pela razão. (NOVAES, 2006: 22)

Esse entendimento também é compartilhado pelo geógrafo David Harvey (1992: 38) ao afirmar que “[...] na ausência das certezas iluministas quanto à perfectibilidade do homem, a busca de um mito apropriado à modernidade tornou-se crucial.”

Sendo assim, as qualidades emocionais e abstratas dos indivíduos tornam-se vulneráveis e manipuláveis na medida em que sua consciência sobre sua condição existencial é caracterizada por uma superficialidade. Isso nos coloca diante de uma carência de referenciais sólidos, distanciando-nos de estabelecermos um juízo crítico sobre essa mesma existência. Desse modo, assim como afirma o filósofo francês Jean Baudrillard, “[...] vivemos numa época, em que já não se exige que os signos tenham algum contato verificável com o mundo que supostamente representam.” (CONNOR, 2004: 51)

A experiência superficial da realidade passa a ser o modo como este ser humano, sem referenciais, acaba por se relacionar com sua condição. Não tendo uma plena compreensão do real, passa a simular uma ideia de verdade, da qual naturalmente carece, de modo a suprir sua dependência por sentido. Já não encontramos nos signos e nos símbolos contemporâneos uma relação correspondente com a realidade, mas sim a criação de parâmetros artificiais que buscam responder ao imediatismo de suas

Gold Marilyn Monroe, 1962_Andy Warhol

[TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 89]

necessidades.

Essa superficialidade também pode ser compreendida como uma consequência do processo que, desde o início do século XX, evidenciou-se com o empenho da modernidade de romper com qualquer memória histórica que, supostamente, poderia limitar o desenvolvimento da razão pura. Supunha-se a existência de um indivíduo perfeito capaz de dominar a natureza que o envolvia, o que só o poderia levar à ilusão de se poder alcançar a sua completa autodomação.

No texto *O imaginário da crise*, o filósofo francês Claude Lefort fala sobre o isolamento do indivíduo em face de uma coletividade total: “Se o fascismo e o comunismo lograram suscitar a ilusão de um Estado uno e homogêneo, se puderam fazer o indivíduo perder inclusive a noção, considerada primordial, da conservação de si, foi porque esse indivíduo, na sociedade burguesa, se tornara não apenas isolado, mas tragicamente solitário.” (NOVAES, 2006: 29)

É esta condição histórica que nos permite compreender as diferenças entre os contextos que caracterizaram o século XX. O filósofo italiano Nicola Abbagnano (2008: 791) sintetiza as definições de ambos os termos – Moderno e Pós-Moderno – da seguinte maneira:

O Modernismo, ou melhor, “modernidade”, costuma ser associado a alguns termos-chave como razão, ciência, técnica, progresso, emancipação, sujeito, historicismo, metafísica, niilismo, secularização. Termos que, para aqueles que se situam na modernidade, assumindo seu ponto de vista, têm um significado positivo, enquanto para aqueles que se colocam fora dela, rejeitando seu ponto de vista, têm seu valor negativo.

A respeito do Pós-Modernismo, Abbagnano (2008: 910) descreve o seguinte:

A partir dos anos 1960, o termo foi usado, na América e na Europa, tanto para indicar uma série de práticas culturais presentes em âmbitos disciplinares específicos (arquitetura, artes figurativas, literatura, teatro, etc.) quanto para aludir às mudanças na ordem da sociedade pós-industrial. A sua introdução no jargão filosófico corrente é obra de Lyotard (*La condition post-moderne*, 1979). A partir deste último, o Pós-Modernismo tornou-se uma espécie de categoria universal apta a exprimir o *Zeitgeist* contemporâneo e “o esquecimento gradual de certa tradição filosófica” que vai, grosso modo, de Descartes a Nietzsche. Mais em particular, foram rotulados de “pós-modernos” os filósofos para os quais a modernidade, pelo menos em alguns dos seus traços essenciais, estaria “acabada”. Embora à “atmosfera” pós-moderna pertençam pensadores díspares, os que mais contribuíram para a sua elaboração filosófica são Lyotard e Vattimo. [...] Rorty e

Derrida. Como Pós-Modernismo é um conceito que não se define por si, porquanto implica uma definição por diferença em relação ao conceito de moderno, na base da filosofia pós-moderna há uma interpretação específica da modernidade, em torno da qual concordam, pelo menos em linha geral, os seus principais teóricos.

Os pensadores que primeiro puderam compreender a nova condição Pós-Moderna, reconheciam-na como superação de inúmeros conflitos éticos calcados na Modernidade. Entre eles eram considerados o impulso modernista de conceber a realidade a partir de uma visão universalista e homogeneizante e a concepção progressista da história embasada no suposto poder intelectual que, a partir da razão, da ciência e da tecnologia, seria capaz de promover um desenvolvimento contínuo de sua capacidade a fim de se alcançar o pleno bem-estar humano.

A Pós-Modernidade estabelece a não existência de princípios imutáveis na natureza humana, permitindo a coexistência de formas estáveis e instáveis que as levarão da unidade moderna à multiplicidade pós-moderna. A concepção histórica também se modifica, considerando que as novas abordagens passam a rejeitar a crença num progresso universal impulsionado pelo ideal de superação constante: a pós-modernidade não considera a evolução como o princípio fundamental para o desenvolvimento da sociedade, mas sim a predisposição para a compreensão de suas estruturas e o reconhecimento da complexidade a partir da qual esta se constitui.

Ainda que as diferenças que passavam a serem percebidas se tornassem evidentes ao longo do tempo, a relação entre a ideia de modernismo e pós-modernismo não deixava de ser ambígua, como descrito por Steven Connor (2004: 57):

Se vivemos numa “pós-cultura”, uma cultura vinculada com todo tipo de superação – pós-Holocausto, pós-industrial, pós-humanista, pós-cultural, na verdade -, permanecem, residualmente, dois lados ou aspectos, do prefixo “pós” [...]. De um lado, designar a si mesmo como “pós” alguma coisa é admitir certa exaustão, diminuição ou decadência. [...] O atraso também pode implicar certa dependência, porque a pós-cultura sequer pode definir-se de alguma maneira independente, estando condenada ao prolongamento parasítico de alguma realização cultural desaparecida.

Essa dualidade é até hoje latente podendo ser notada pela amplitude que as leituras Pós-Modernas assumiram, principalmente entre aqueles que consideravam a modernidade como algo encerrado e aqueles que a consideravam um ideal ainda incompleto e a ser levado adiante. Abbagnano (2008: 792) traz as seguintes definições sobre o que se seguiu à modernidade:

Como parte da constelação lingüístico-conceitual (e dos -ismos) que

se referem à modernidade cabe distinguir entre: a) "neomodernismo" (atitude de quem quer levar a cabo o Modernismo, sem abandonar o seu quadro teórico); b) "antimodernismo" (atitude de quem rejeita a modernidade, reportando-se a posições pré-modernas: medievais, clássicas, arcaicas etc.); c) pós-moderno ou "pós-modernismo" (atitude de quem considera esgotada a experiência moderna e fala de uma condição diferente). Um vocábulo bastante difundido, até por seu caráter mais neutro (e menos conotado) que pós-moderno, é "tardo-moderno".

Ainda que o termo Pós-Moderno tenha aparecido em alguns discursos das décadas de 1950 e 1960, é somente na década de 1970 que ele se consolida como manifestação proclamada pelos filósofos, artistas e arquitetos que reconheciam uma nova condição que não se limitava somente ao universo cultural da sociedade, mas também ao da ética e da moral, evidenciando a diversidade complexa que era agora esclarecida por eles.

Uma das primeiras características que predomina nesta nova condição é aquela que se opõe ao heroísmo da razão e da unicidade das coisas, como aponta Hobsbawm ao dizer que "[...] o peso esmagador da organização da vida moderna suscitou novas tendências de pensamento irracionalista na filosofia. Em certo sentido,

Modulor, Unité d'Habitation, Berlim, 1958_Le Corbusier
[Arquivo do autor]

essas explosões representam uma reação contra as filosofias de poder que inspiraram regimes autocráticos contemporâneos. Também são uma revolta contra o que se considera a ameaça da ciência à liberdade humana.” (RUSSELL, 2001: 436). As abstrações modernas são contrapostas pelo novo desejo por linguagens que possam revelar o caráter fundamentalmente simbólico inerente às manifestações e expressões humanas – entre elas a arquitetura e a escultura. Constitui-se uma nova interpretação dos contextos nos quais o ser humano atua, deixando-os influenciá-los numa potencial diversidade teórica e cognitiva do ser coletivo. Nesse sentido, “Notável é precisamente o grau de consenso no discurso pós-moderno quanto ao fato de já não haver possibilidade de consenso, os anúncios peremptórios do desaparecimento da autoridade final e a promoção e recirculação de uma narrativa total e abrangente de uma condição cultural em que a totalidade já não pode ser pensada.” (CONNOR, 2004: 16)

A ausência de uma autoridade final, como chama Connor os conceitos absolutos modernos, provocaram a descrença fundamental na pós-modernidade sobre a possível existência de uma realidade sólida. A realidade não é possível de ser compreendida – e nem deve ser almejada – pelo ser humano, muito menos por meios conduzidos pela razão. Começamos a ser guiados não mais por uma certeza absoluta, mas sim por uma relatividade fundamental de incompreensibilidade do mundo.

É sobre a interpretação desta realidade que as obras dos arquitetos e escultores aqui escolhidos foram definidas, principalmente pelo caráter crítico que estabelecem sobre este universo instável que passou a imperar, cujos ideais reafirmam o modo como, independentemente de qualquer instabilidade ou insegurança, o ser humano – e a civilização como um todo – ainda é capaz de preservar princípios fundadores de sua natureza, indispensáveis para o estabelecimento de um sentido mínimo à expressão do drama sobre o desconhecimento do mistério de sua existência. ■

NOTAS

1 Versão original: “En todo lo que crea, la naturaleza registra como fue creado. En la roca está el registro de la creación de la roca; en el hombre está el registro de la creación del hombre. Y en esa creación, la consciencia del hombre, en contraste con la inconsciencia de la naturaleza, establece en mi opinión una sensación de existencia dicotómica del hombre y la naturaleza. Por eso todo lo que crea el hombre no lo puede crear la naturaleza. Y todo lo que crea la naturaleza no lo puede crear el hombre. La inspiración que es inherente al hombre es la inspiración de vivir y la inspiración de aprender como fuimos creados. Y es que todo lo que en realidad quiere saber es como fue creado.”

2 Versão original: “El arte es la creación de una vida. La naturaleza sólo espera de nosotros que obedezcamos las leyes de la naturaleza. [...] No hay compasión en absoluto. Y los conjuntos creados gracias a la interacción de las leyes de la naturaleza – que actúan al unísono y no aisladamente – producirán maravillosos diseños; pero serán diseños inconscientes. Nosotros hacemos diseños conscientes porque podemos elegir al azar, como hace un escritor al elaborar una historia que tiene su propia vida. Los objetos artesanales – como la cuchara, el hacha, una pieza de platería o de loza, una obra de arquitectura o un libro –, para que puedan considerarse obras del hombre o expresiones del hombre, deben contener la presencia de una vida.”

3 Versão original: “Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. Nous avons entendu parler de mondes disparus tout entiers, d’empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins; descendus au fond inexplorable des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées [...] Et nous voyons maintenant que l’abîme de l’histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu’une civilisation a la même fragilité qu’une vie.”

3 | ATOS TRIDIMENSIONAIS

INTERFACES ENTRE A ARQUITETURA E A ESCULTURA

A modernidade, que vinha se constituindo desde o século XIX, encontrou nas artes uma de suas manifestações mais proclamadas, em que artistas e intelectuais assumiram um papel de grande responsabilidade para a transformação do comportamento social e da reconstrução dos valores éticos e morais do ser humano. Junto ao desenvolvimento tecnológico e científico que o homem vinha conquistando, o predomínio do pensamento fundado na razão iluminista do século XVII passou a conduzir todos os princípios da civilização ocidental, como analisado anteriormente, inclusive aquelas aspirações e necessidades que não poderiam pertencer ao domínio da lógica e da razão humanas.

O ser humano reconhecia-se finito e impotente diante da grandeza das dimensões que o envolviam. Embora a modernidade tenha lhe trazido a ilusão de que isso não fosse verdadeiro, é essa inquietude incoercível que veremos expressa na postura criativa dos autores analisados neste trabalho, em busca de certa manifestação de permanência num mundo que passou a se apresentar mutável.

Frente aos fatos ocorridos até o final da Segunda Guerra Mundial, o ser humano conscientizou-se profundamente da possibilidade de seu desaparecimento, da mesma maneira que passou a temer a inevitabilidade do tempo. Diante disso, a sociedade parece ter-se entregue a um presente fugaz não comprometido com o passado ou com o futuro, no lugar da memória. Talvez seja essa a razão da opção pela sustentação das coisas súbitas e instantâneas, independentes de qualquer circunstância anterior ou posterior, manifestadas na ingênua satisfação de vontades por meio de experiências

absolutamente ilusórias, que veremos prevalecer a partir da década de 1960 até os dias de hoje. A essa postura os fazeres artísticos de alguns irão se contrapor, resistindo à autoridade superficial da condição Pós-Moderna. Se ‘existir’ define, fundamentalmente, um tempo e um espaço, desconsiderá-los significa entregarmos nossa experiência a uma realidade superficial, distante da profundidade que envolve a consciência do ser - e é isso que veremos manifestado em algumas obras.

Essa necessidade de manifestação de existência e permanência é o que o crítico de arte americano irá definir como uma ‘ansiedade da arte’. Por meio dela o ser humano expressa sua vontade de representação sobre sua condição, característica que vem a se tornar fundamental na modernidade, questionadora em sua essência, principalmente da maneira que se relaciona com a história.

A ansiedade da arte é uma qualidade filosófica que o artista percebe como inerente aos atos de criação em nosso tempo. Ela se manifesta, antes de tudo, no questionamento da própria arte. Põe em dúvida a grandeza da arte do passado (será que ela foi realmente grande? Qual sua grandeza para nós?) e a capacidade do artista contemporâneo para igualar-se a tal magnitude. Portanto, a ansiedade é a forma pela qual a arte moderna se eleva ao nível da história da humanidade. É um reflexo objetivo da função indefinida da arte na sociedade atual e da possibilidade de que ela venha a ser substituída por formas mais novas de expressão, comunicação e estímulo emocional. A ansiedade está relacionada com a consciência de que a arte atual sobrevive nos interstícios da mídia popular, do artesanato e das ciências aplicadas, e de que o termo “arte” se tornou inútil para definir qualquer categoria de obra. Dada a velocidade e a sofisticação com que as características formais da nova arte são apropriadas pelos artesãos da mídia e da quase-mídia comercial (arquitetura, planejamento de estradas etc.), o objeto de arte, inclusive as obras-primas do passado, vive sob a constante ameaça de deturpação e de perda de identidade. (ROSENBERG, 2004: 20)

A arte assume o papel definitivo de preservar certa magnitude do potencial intelectual do indivíduo que a concebe, e em suas criações estão representados os anseios compartilhados por todos. O que se configura é uma síntese que espelha a condição humana, e quando essas manifestações não passam mais a ser claramente reconhecidas, isto é, quando o indivíduo não passa mais a se reconhecer na arte, tem-se a prova de um enfraquecimento de sua própria essência, que ali deveria se notar com evidência. A crise de identidade da arte é a crise da identidade da própria civilização, situação que se agravará cada vez mais durante o século XX, como aponta Rosenberg (2004: 20): “Não existe hoje nenhum critério consensual para a identificação de uma obra de arte, exceto por sua inclusão na história da arte.”

Da modernidade até o período subsequente às duas Guerras Mundiais, o exercício da arte manteve sua intensidade vanguardista por meio de seus realizadores sempre inquietos e insatisfeitos com o que já havia sido concretizado anteriormente. A busca por uma superação constante de sua própria capacidade criativa guiou os movimentos artísticos durante décadas, o que, indubitavelmente, trouxe à luz uma produção incansável de interpretações sobre a realidade a partir das mais distintas facetas que as conquistas do novo século apresentavam. Seu potencial inventivo havia de ser explorado e desafiado para a criação de algo ainda inexistente e de uma manifestação que se mostrasse duradoura, como descreve o historiador inglês E. H. Gombrich (2002: 584):

[...] acredito que a resposta verdadeira é que o artista moderno deseja criar coisas. A tensão se dá entre a criação e as coisas. Ele quer sentir que fez algo que não tinha existência antes. Não apenas uma cópia de um objeto real, embora habilidoso, e não apenas uma peça de decoração, embora inteligente, mas algo mais relevante e duradouro do que qualquer outro, algo que ele sinta ser mais real do que os objetos vulgares de nossa existência trivial.¹

Desse modo, esse indivíduo criativo buscava superar a sua própria realidade, no intento também de mostrar seu suposto poder de controle sobre a natureza que o envolvia. Esse fato denotava uma condição crítica do indivíduo moderno na medida em que era possível reconhecer uma predisposição clara de exaltação de sua própria intelectualidade, por ser fundamentalmente um ser racional. No entanto, observa-se que a ansiedade da arte vai se transformando durante esta primeira metade do século, em que presenciamos desde intenções puramente enaltecedoras da razão até aquelas que evidenciam um questionamento substancial sobre aquilo que vinha imperando na ética comportamental humana.

Para além das indagações existencialistas que mudaria a maneira que o ser humano interpreta o mundo e colocaria em crise o predomínio absoluto da razão, a arte passou a não mais simplesmente enaltecer cegamente a intelectualidade dominante do ser social do ocidente - que tanto lhe havia proporcionado sonhar e prospectar a partir das verdades e constatações que conferia sobre a realidade. Com a crise da imutabilidade de sua condição em função de suas próprias ações marcadas na história, muda-se a interpretação sobre a realidade e a arte passa a assumir o papel de reveladora de sentimentos e emoções, e não mais de promotora de suas instituições intelectuais. O indivíduo vê-se impelido a revelar sua verdade existencial por meio da arte e manifestar o drama incondicional de sua incompreensão sobre o mundo, indo além da ilusão racionalista que o havia tomado quase por inteiro.

A ansiedade artística preserva-se na necessidade de manifestação de seus idealizadores, mas muda completamente sua natureza. À sua ansiedade por evidenciar-

se se sobrepõe uma ansiedade por exprimir-se, atitude que o faz retornar à essência da função criativa do ser primitivo e de seu anseio pela permanência existencial. Rosenberg (2004: 23) afirma que “[...] a ansiedade da arte moderna é a medida da sua consciência histórica e da avaliação que ela faz da grandeza do passado. É a condição pela qual a arte do nosso tempo se identifica com o destino do homem.”

Entretanto, embora o autor assevere com muita propriedade a intrínseca relação entre a ansiedade humana e o fazer artístico, ele também questiona até que ponto esta se faz presente na sociedade da cultura de massas, que transformaria as artes a partir da década de 1950, período estudado nesta pesquisa. Diante das novas determinações culturais de informação e comunicação e da superficialidade que invadiu o cotidiano das pessoas - e também a arte, o autor coloca em dúvida a presença dessa característica tão cara ao fazer artístico quando, então, o anseio pareceu ser substituído por um desejo insaciável de suprir a incômoda carência humana por sentido, advinda de uma crescente efemeridade superficial que define suas vidas: “Nessas circunstâncias, será que ainda se pode falar da obra de arte como um ‘objeto ansioso’? O fantasma que assombrou a pintura e a escultura nos anos 1940 e 1950 não terá sido posto fora de combate – e talvez para sempre? Dificilmente se pode dizer que o artista solitário e cheio de dúvidas personifica o crepitante mundo da arte da segunda metade dos anos 1960.” (ROSENBERG, 2004: 15)

A consciência sobre o valor da expressão artística como representação de uma civilização teve seu paralelo na arquitetura e na escultura, ambas reagindo ao ceticismo de Rosenberg sobre um possível desaparecimento da ansiedade na arte.

Dadas essas transformações internas e externas, a ansiedade, como um estado psicológico, não é mais comum entre artistas do que entre médicos, motoristas de caminhão ou físicos (antes é comum a todos eles). Notando as perspectivas alentadoras que hoje animam a carreira de pintores e escultores, alguns críticos concluíram que a angústia associada à arte é um fenômeno do passado, um estado de espírito característico da década imediatamente posterior à Segunda Guerra. [...] Hoje – prosseguindo com essa visão estereotipada -, ansiedade já não seria uma realidade na arte, que, afinal, está interessada em seu próprio desenvolvimento. Falar em ansiedade é levantar uma suspeita de nostalgia ou de fixação no passado, quando não de uma regressão reacionária ao conceito classe média do gênio sofredor confinado num sótão. (ROSENBERG, 2004: 17)

A importância que as novas tecnologias de comunicação e informação assumem a partir dos anos 1950 consiste numa das maiores transformações pela qual a arte passa nesse século. Num primeiro momento, essas novas tecnologias permitiram que o universo da arte se amplificasse assustadoramente, transpondo os limites das intelectualidades acadêmicas e dos museus e, por meio de novas manifestações,

atingissem um público cada vez maior, que precisava ser surpreendido rotineiramente.

Além da arte tornar-se progressivamente mais acessível à sociedade, ante o novo contexto de consumo capitalista passou-se a fazer uso de um número sem fim de manifestações vindas de vários lugares, inclusive de outros momentos da história. Essa diversidade de expressões e manifestações é algo que imperou a partir da metade do século, mudando radicalmente o cenário urbano e o contexto cultural no qual os artistas intervinham.

Essas transformações seriam também fundamentais no plano espacial das cidades: para os meios elétricos de comunicação, a configuração do espaço urbano seria irrelevante, já que nossas extensões elétricas contornam as referências de espaço e tempo, configurando novas possibilidades de organização e movimento para a humanidade. Além disso, o universo informacional, descolado do universo territorial, interferia diretamente nas cidades, e referências de culturas completamente distintas começavam a fazer parte do cotidiano urbano de outros povos, reformando e, em certa medida, homogeneizando estruturas urbanas aptas às novas transmissões de informação que ordenam o mundo. (DUARTE, 1999: 71)

Como também afirma o historiador Eric Hobsbawm, “[...] a tecnologia transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes e diversões populares que o das ‘grandes artes’, sobretudo as mais tradicionais.” (HOBSBAWM, 2004: 485).

Por mais que não se deixassem perceber de maneira tão explícita, as ‘grandes artes’ às quais se refere o historiador também passaram por grandes revoluções, dentre as quais a arquitetura e a escultura provavelmente sejam as que mais manifestaram essa nova tomada de rumos das expressões artísticas. A transformação de maior força também relacionou-se à crise da razão e ao consequente colapso do modernismo que há décadas vinha confiando um sentido filosófico de grande solidez para a concepção da criação artística, e que levou muito tempo para suplantá-lo seu caráter de inovação, progresso e tecnologia.

Um aspecto singular desse período do século XX é o fato de que a ‘Era de Ouro’ de Hobsbawm também consolidou a hegemonia do capitalismo de consumo no mundo ocidental. Esse acontecimento provocou nas manifestações artísticas uma intensa postura crítica e consciente das consequências de uma sociedade calcada na transitoriedade de seus elementos, consistente no esvaziamento de sentido. A identidade dos indivíduos era cada vez mais neutralizada pela massificação dos parâmetros sociais que predominavam como normativas de comportamento. Diante desse contexto, a arte buscou confrontá-lo, como aponta o crítico inglês Davin Butt, recorrendo a valores de maior profundidade e permanência contra a fugacidade das transformações que vinham tomando conta da cultura social: “Todas essas tendências

intelectuais derivaram sua força crítica do contexto da sociedade de consumo do pós-guerra, em que as potencialidades da percepção individual foram sendo cada vez mais reduzidas ao simples reconhecimento de uma identidade em termos de papel social.”² (JONES, 2006: 29)

A recuperação do significado da história e da memória coletiva foi um dos caminhos encontrados para a reavaliação dessas expressões que, por mais autorais que fossem, estabeleciam-se como manifestações fundamentalmente coletivas. “Nesses corpos históricos, o passado permanece presente de modo paradoxal na expressão de si de um artista, motivo pelo qual lhes confiamos também a capacidade de trazer em si aquela identidade coletiva (no sentido da cultura e história comuns) que não é mais garantida pela nossa própria consciência.” (BELTING, 2006: 270). A busca de referenciais históricos por esses arquitetos e escultores era prova da lucidez com a qual já interpretavam essa condição que começava a se sobrepor à modernidade. Assim como os arquitetos, os escultores também revisaram a modernidade, passando a imprimir um forte cunho narrativo em suas obras, capaz de torná-las mais acessíveis à percepção humana e não só ao pragmatismo racional que poderiam contemplar. Objetivavam que os indivíduos que vissem suas obras estabelecessem relações sensoriais e inconscientes com elas, podendo reconhecer-se nesses mesmos objetos fundamentais a partir da expressão de características compartilhadas por todos os seres humanos em sua essência, e que poderiam remeter desde ao ser primitivo até à nova consciência filosófica existencialista que nascia durante o século XX.

Em decorrência desses fatos, o desenvolvimento arquitetônico e escultórico que desponta do pós-guerra presenciara reflexões primordiais sobre seus significados nas três décadas subsequentes. Para que possamos compreender as mudanças ocorridas nesse período é fundamental discorrer sobre alguns dos principais conceitos modernistas que foram revisados por esses autores. Um deles envolve a abordagem sobre o caráter especulativo da obra, a respeito do qual o historiador de arte T. J. Clark (2007: 335) esclarece:

Na verdade, as antigas questões da história da arte se estruturavam em torno de determinadas crenças, determinados pressupostos inquestionáveis: a idéia de artista; do artista como “criador” da obra; a noção de uma sensibilidade preexistente – com relação à forma, ao espaço, ao sentimento do mundo como criação de Deus ou dos deuses – que a obra devia “expressar”. Essas crenças erodiram o objeto, converteram perguntas em respostas, excluíram, por exemplo, toda a história das condições da produção artística.

O caráter místico inerente à produção artística do ser humano – entendido aqui como uma forma de interpretação sobre sua condição existencial manifestada de modo latente – assumiu na modernidade um conteúdo mais idealizador do que

questionador. Ainda que houvesse algumas exceções, como o Dadaísmo, por exemplo, a arte manifestava predominantemente a concepção humana sobre um possível mundo ideal que posteriormente foi comprovado inatingível. Com as mencionadas mudanças ocorridas ao longo do século XX, os atos tridimensionais recuperam seu caráter místico e indagador e vão além, superando os limites das manifestações primitivas, ao ampliarem os meios a partir dos quais este se expressaria em suas obras.

Outra revisão substancial que podemos reconhecer nesse período é o da concepção formal das expressões artísticas. Clark cita o filósofo húngaro Georg Lukács que discursa sobre a importância dessas revisões na história das manifestações humanas. Segundo ele,

[...] a essência da história reside precisamente nas mudanças sofridas pelas estruturas formais, que são os pontos focais da interação do homem com o ambiente em qualquer momento, e que determinam a natureza objetiva da sua vida interior e exterior. Mas isso só se torna objetivamente possível (e por isso só pode ser adequadamente compreendido) quando a individualidade, a singularidade de uma época ou de uma figura histórica etc. se funda na natureza das suas formas estruturais, quando é descoberta e revelada nelas e por meio delas. (LUKÁCS apud CLARK, 2007: 331)

Seguindo a citação de Lukács, essas manifestações tridimensionais do século XX provariam ser uma das maiores expressões dessa concepção ao recuperarem a maneira como o ser humano se relaciona com o território e como suas expressões formais são interpretadas como signos de sua existência. As formas estruturais que o filósofo húngaro afirma serem fundamentais para essa revisão iriam engendrar um novo significado para suas definições apropriadas pelas artes. Um exemplo disso é a reinterpretação dada ao significado da técnica pela modernidade e que condizia com a definição sobre sua verdade, a qual o filósofo alemão Martin Heidegger chamou de *Gestell*:

Termo usado por Heidegger para descrever “a essência” da técnica moderna. [...] consiste em reduzir a natureza a “fundo”, ou seja, a reserva de energia pronta para uso. Reserva que assume forma de uma gigantesca máquina a serviço da vontade de poder. Pondo as coisas como objeto de manipulação, o homem, por sua vez, acaba sendo instigado a novos serviços, numa espécie de “provocação” contínua entre ele e o ser [...]. Reduzindo o ser a ente e o ente a simples fundo, o homem da era da técnica acaba por perder a si mesmo, junto ao ser: “O homem veste-se orgulhosamente da figura de senhor da terra.” Assim se vem difundindo a aparência de que tudo o que se encontra só subsiste como produto do homem. Essa aparência faz amadurecer mais uma ilusão enganosa. É a ilusão pela qual parece

que o homem, em toda parte, não encontra mais ninguém senão a si mesmo. (ABBAGNANO, 2008: 564)

A revisão do racionalismo que sustentava essa interpretação da natureza fez com que arquitetos e escultores mudassem seu ponto de vista sobre o meio que os envolvem. O ser humano passou a não mais se enxergar como uma criatura superior a tudo aquilo que encontrava ao seu redor e que, supostamente, existia para servir como suporte de seus desejos e intenções. Pelo contrário, agora era reconhecido que seu suposto poder sobre as coisas era limitado e incapaz de suprir seus anseios. Desse modo, o indivíduo passa a se inserir no meio onde vive como parte constituinte da natureza e não mais como ser autônomo e soberano.

O amadurecimento dessa concepção transformou completamente o modo como a arte se relacionava com a paisagem e com os materiais dos quais fazia uso. Por seu caráter espacial e territorial, as manifestações arquitetônicas e escultóricas passaram a incorporar o lugar e a materialidade das coisas como parte da poesia de sua expressão, e não mais como um simples instrumento manipulável por sua desenvolvida tecnologia. Seus autores passaram a falar sobre as relações que estabelecem com o contexto do local, com a matéria existente no universo e com as condições plurais estabelecidas por si próprias. O que se amplifica é o potencial de relações que começam a estabelecer e, como define Heidegger (2007: 51) ao falar sobre a forma, além do que se inaugura com

Torres de Satélite, Cidade do México, 1957-58_Luis Barragán e Mathias Goeritz
[Arquivo do autor]

estas novas manifestações, o primordial é a intensidade com que elas se estabelecem: “O que aqui se chama forma deve sempre pensar-se a partir *daquele* estatuir (*Stellen*) e do *conjunto daquilo* que estatui (*Ge-stell*), como a qual a *obra* advém, na medida em que se instala e produz.”

A relação que essas expressões passam a estabelecer com a dimensão do espaço é outro fator que, como veremos posteriormente, será dos mais transformadores do contexto desse momento. A amplificação de seu universo de atuação – ao deixarem de ser objetos indiferentes aos seus contextos e passarem a ser monumentos definidores do espaço público e do significado coletivo – acontece ao longo de quase todo o século e estende-se até os limites das possibilidades daquilo que podemos chamar de territorialidade humana. Já no início do século XX essa concepção começava a ser revista a partir das obras e teorias de vários artistas, entre eles, citado pelo historiador de arte Rudolf Wittkower (2001: 260), o escultor alemão Adolf Von Hildebrand, ao analisar que a modernidade

[...] começa por diferenciar dois tipos de visão: a visão à distância e a visão a partir de um ponto de vista próximo. A visão à distância é a linguagem da arte, pois propicia simultaneamente a impressão de um todo. A visão de perto oferece apenas partes dos objetos que, devido ao movimento dos olhos, somos obrigados a perceber através de um processo de sucessão. A descoberta dos dois modos de visão foi complementada por uma distinção entre o que chamou de “forma real” e “forma perceptiva”. A forma real é a forma de um objeto independente de sua aparência mutável, enquanto a forma perceptiva é a que depende de muitos aspectos cambiáveis, como a cor, a luz, o ambiente e as mudanças de ponto de vista. O que interessa ao artista é a forma perceptiva.

Essa amplificação da visão do espaço da qual fala Hildebrand estabelece uma nova variedade de sentidos para as concepções espaciais. Se na modernidade o que se via prevalecer eram as impressões das ‘formas reais’, cuja distância possibilitava uma compreensão plena e imediata em função da totalidade da razão, a partir da metade do século ocorre uma revisão dessa espacialidade e, partindo de uma nova distância de leitura do objeto, ganham importância as ‘formas perceptivas’ – o que seria explorado incessantemente pelos autores aqui estudados. O observador se torna parte da obra conforme o movimento que realiza para obter uma leitura do objeto, no momento em que sua proximidade evoca sua percepção. Essa leitura é caracterizada por se construir a partir de uma dimensão temporal refletida nos infinitos pontos de vista e sentimentos que influenciam o processo de análise do observador, diferente do estatismo que a outra visão estabelecia em seu ponto de vista único.

Com isso, assistimos a um processo cada vez mais intenso de inter-relacionamento entre arquitetura e escultura, em que uma passa a invadir o campo

Mobile (4 Sistemas Vermelhos), 1960_Alexander Calder

[WALTHER, Ingo F. Arte del Siglo XX. Trad. Ramon Monton i Lara. Köln: Taschen, 2005, p. 473]

da outra. No entanto, como aponta o filósofo alemão G. W. F. Hegel, ambas jamais deixariam de preservar suas diferentes funções simbólicas:

De acordo com aquela divisão de funções, a arquitetura teria a função de lugar de restauração, de culto e de reunião, enquanto a escultura teria a função de exibir a imagem do homem e de Deus. [...] Hegel afirma que as origens da escultura e da arquitetura “deveriam ter um caráter imediato e simples, e não a relatividade resultante da divisão de funções.” Portanto, nossos esforços devem se concentrar na busca de um ponto situado além da referida divisão.³ (CARERI, 2005: 132)

Esse ponto de correspondência que restaura as essências originais da arquitetura e da escultura é aquele que relaciona os significados que assumem o espírito exterior e interior das obras humanas, como veremos a seguir nas definições de Hegel. Sobre Arquitetura, o filósofo define:

Representa o início da arte, pois desde a sua criação a arte ainda não encontrou, para a representação de seu conteúdo espiritual, os materiais adequados nem as formas correspondentes, o que lhe obriga a limitar-se à simples busca da adequação verdadeira e a contentar-se com um conteúdo e um modo de representação puramente externos. Os materiais das primeiras obras de arte são desprovidos

de espiritualidade; trata-se da pesada matéria submetida às leis da gravidade; em termos de forma, consiste em reunir de modo regular e simétrico as formações da natureza exterior, em realizar a totalidade de uma obra de arte, tornando-o simples reflexo do espírito.⁴ (HEGEL, 1981: 21)

E sobre Escultura:

Seu princípio e seu conteúdo estão representados pela individualidade espiritual como ideal clássico, de modo que o interior e a espiritualidade encontram expressão no aspecto corporal imanente ao espírito, aspecto que é função da arte representar sob a forma de uma realidade artística. A escultura também utiliza materiais pesados em sua totalidade espacial, sem com isso dar a essa totalidade formas orgânicas e inorgânicas, baseando-se somente em considerações extraídas da gravidade e das condições naturais, sem reduzi-las para torná-las visíveis à categoria de uma simples aparência externa e sem particularizá-las demais. Mas neste caso é a forma que leva ao conteúdo em si e que é determinada por ele, o que expressa a vida real ou a realidade viva do espírito; é a figura humana e seu organismo objetivo impregnado de espírito e que deve ser a representação externa adequada da independência dividida em sua grandiosa calma e em sua tranquila grandeza, sem se deixar afetar pelas litudes e limitações da ação, pelos conflitos e sofrimentos.⁵ (HEGEL, 1981: 22)

Desse modo, pode-se perceber a importância do vínculo entre essas manifestações, considerando que ambas se complementam e nos falam sobre uma essência comum e vital do indivíduo. Essa proximidade deveria ser naturalmente recuperada numa condição em que o ser humano busca referências para o sentido de suas expressões, fenômeno que a arquitetura e a escultura do século XX permitiram acontecer.

3.2

ARQUITETURA | REVISÃO OU CONSTATAÇÃO

A rapidez com a qual a Arquitetura do século XX foi se transformando frente às condições enfrentadas durante esse período e em função dos novos contextos criados, deu origem a uma produção de revisões extremas, às vezes caracterizada por ideologias dominantes e outras, por uma multiplicidade de pensamentos. Esses atos foram capazes de sintetizar em suas formas e concepções desde as novas conquistas do conhecimento humano até distintas interpretações sobre as consequências por ele provocadas. Durante esse período, à medida que o ser humano mudava, a arquitetura também modificava seu modo direto e intrínseco de representá-lo, como veremos adiante.

Nas primeiras décadas do século XX as novas concepções da arquitetura refletiram diretamente os avanços tecnológicos do século anterior. A modernidade proporcionada pela indústria havia não só modificado as cidades e suas construções, mas também a maneira que as pessoas nelas viviam. Isso foi assimilado intensamente pelo pensamento artístico e arquitetônico daquele momento, na tentativa de corresponder da maneira mais expressiva possível aos acelerados avanços que o ser humano presenciava naqueles prósperos anos de otimismo diante de um futuro moderno e dominado pela razão humana.

Era fundamental, para essas manifestações, que não só evidenciassem o novo contexto rumo ao qual a sociedade caminhava, mas que também a conduzissem indicando, à sua maneira, as direções a serem seguidas. Tratava-se de uma arquitetura que trazia em sua essência a capacidade de transformar o ser humano e de aproximá-lo

ao máximo daquilo que a razão primava em sua perfeição. A confiança na possibilidade de orientá-lo a uma condição absoluta, imutável e definitiva, posteriormente levou os idealizadores dessa postura ao esgotamento de suas próprias razões, e a arquitetura, como diversas outras formas de expressão, passou a manifestar, de modo latente, a consciência humana sobre sua existência e como sua condição havia mudado frente aos acontecimentos recentemente presenciados. Como vimos no primeiro capítulo, os fatos históricos que definiram a primeira metade do século XX foram capazes de fundar esse novo contexto diante de uma consciência inédita sobre a capacidade humana e suas consequências. Tal compreensão, a partir do final da Segunda Guerra Mundial, provocou grandes mudanças que puderam ser presenciadas nas décadas seguintes.

É notável como, durante os anos de florescimento da modernidade, a arquitetura definiu-se a partir de uma autonomia em relação aos outros meios – artísticos ou tecnológicos – de manifestação. Por mais que estivesse vinculada de alguma maneira a eles - ora absorvendo suas intenções, ora adotando seus progressos, a arquitetura revelava ser a grande amplificadora daquilo que a modernidade demandava. Isso se deu por sua escala de atuação, que não se limitava apenas à espacialidade de suas construções, mas destinava-se à fundação dos novos modos e dos novos lugares: a cidade moderna, onde o homem deveria viver.

Foi dada à arquitetura a competência para inventar o universo moderno do qual o ser humano faria parte, usufruindo de suas possibilidades e, inevitavelmente, também transformando a si mesma para que assumisse sua devida posição. Isso consolidou seu lugar num mecanismo desenvolvimentista muito maior do que si própria, mas do qual compartilhava um mesmo ideal – iluminista – fundado sobre a razão.

No entanto, o que a história demonstrou foi que este ser humano não possuía a capacidade, ou a perfeição, de se fundamentar sobre uma racionalidade pura, pois as volubilidades inerentes à sua condição existencial jamais poderiam ser ignoradas como o vinham sendo nas recentes décadas. Alcançou-se uma pretensão sobre-humana responsável por fazê-lo perder a crença em si mesmo e em qualquer universo que ele poderia algum dia almejar criar.

A missão moderna viu-se compelida a reagir aos próprios fatos que a tinha originado. Por essa razão, suas acepções foram fragilizadas, conforme apontado pelo geógrafo David Harvey (1992: 37):

A mudança de tom do modernismo também decorria da necessidade de enfrentar diretamente o sentido de anarquia, de desordem e de desespero que Nietzsche semeara numa época de espantosa agitação, insatisfação e instabilidade na vida político-econômica. [...] Essa manifestação particular do modernismo, portanto, teve de reconhecer a impossibilidade de representar o mundo numa linguagem simples. A compreensão tinha de ser construída por meio da exploração de múltiplas perspectivas. Em resumo, o modernismo assumiu um

perspectivismo e um relativismo múltiplos com sua epistemologia, para revelar o que ainda considerava a verdadeira natureza de uma realidade subjacente unificada, mas complexa.

Assim, diferente de uma ciência universal e materializada que definia a arquitetura no auge do pensamento racionalista moderno, analisaremos a seguir como ela recorrerá à sua capacidade poética, bem como à sua intenção artística para recuperar sua faculdade expressiva e representativa da obra humana e da contemporaneidade de uma civilização. A arquitetura ver-se-ia colocada à prova por vários dos mesmos mestres modernos que a havia imbuído de uma função estritamente racional. Decorrido mais de meio século após esses acontecimentos, e ciente da herança deixada por tal momento, é notável a sensibilidade com a qual esses arquitetos – tendo em Le Corbusier sua prova maior – revisitaram suas próprias concepções em função das decorrências do tempo. Suas posturas evidenciam uma consciência distinta sobre como suas ações deveriam ser capazes de transcender o tempo para tornarem-se representações sublimes da existência humana e trazem a imprescindível ideia de perenidade da qual esta carece. Esses arquitetos recorreram a uma valorização artística da arquitetura, bem como a uma interpretação filosófica da realidade para expressarem suas concepções tridimensionais, recuperando noções históricas e atemporais que, como demonstraram, deveriam estar impressas em grande parte das construções humanas.

Manhattan, Nova York, 1947

[MIBELBECK, op. cit., p. 173]

Nessa busca pela representação da condição humana por meio da arquitetura, a expressão teve um papel fundamental nas obras realizadas, assimilando a escultura como uma referência direta para suas novas abordagens. O historiador de arquitetura suíço Sigfried Giedion, autor de um dos mais importantes livros sobre arquitetura moderna, *Espaço, Tempo e Arquitetura* (editado originalmente em 1941), revisou constantemente sua obra durante as décadas seguintes, buscando atualizá-la diante das rápidas transformações que sofria a produção mundial nesse período. Numa de suas edições posteriores, o autor desenvolveu um capítulo intitulado *A arquitetura nos anos 60: esperanças e temores*, no qual dedica uma parte exclusiva sobre o tema Arquitetura e Escultura.

Giedion abre esse capítulo de modo bastante crítico no que diz respeito às premissas sob as quais vinha sendo conduzida a arquitetura desde o final da Segunda Guerra Mundial. Denunciando uma crise iminente dos padrões modernos, bem como suas inevitáveis consequências, o autor antecipa as dúvidas que se tornariam correntes no debate arquitetônico das décadas seguintes, frente à busca incessante por um novo padrão de superação do racionalismo moderno:

Uma certa confusão se manifesta, nos anos 60, na arquitetura contemporânea, assim como na pintura; uma espécie de pausa, de esgotamento, até. Todos estão cientes disso. A fadiga é geralmente acompanhada de incerteza quanto ao que fazer e que caminho tomar. A fadiga é a mãe da indecisão; ela abre a porta para o escapismo e para todo o tipo de superficialidades. (GIEDION, 2004: 03)

A insegura diversidade que se seguiu a esse período provou a exatidão com a qual Sigfried Giedion anteviu os tempos que sucederiam o Movimento Moderno. Os inúmeros caminhos e interpretações do rumo que a arquitetura tomaria na segunda metade do século XX se ampliaram cada vez mais, afastando-a de uma vez por todas de uma concepção unívoca e idealista. Isso foi reflexo de uma liberdade proporcionada pelo contexto histórico daquele momento, em que os arquitetos se viram prontos para rever e superar aquilo que havia sido sucumbido com o ideal da modernidade.

No entanto, por mais confusos que houvessem sido esses novos horizontes, algumas visões mostraram-se como manifestações bastante sólidas e condizentes com as condições às quais estavam expostas. Para Giedion, uma delas era evidente e teve início com alguns dos próprios mestres modernos, comprovando que a arquitetura possuía uma alternativa evolutiva para sua história. Desse modo, o caráter expressivo da arquitetura retornou à luz, aproximando-se cada vez mais de uma das outras grandes artes, a escultura, e fazendo nascer da relação entre elas uma nova fonte de concepções para a condição contemporânea. A união dessas duas manifestações humanas que, por suas naturezas tridimensionais, sempre dialogaram entre si, possibilitou à cultura do século XX uma volta aos princípios fundamentais da expressão humana:

O fato de a arquitetura estar se aproximando da escultura, e de a escultura estar se aproximando da arquitetura, não constitui um desvio na evolução da arquitetura contemporânea. [...] Uma das características desta tradição em desenvolvimento é a coexistência de liberdade e interação. Desse modo os volumes readquiriram o significado que possuíam na aurora da civilização. Tornaram-se novamente corpos imanes ativos. (GIEDION, 2004: 19)

Mais do que apenas uma natureza tridimensional, a arquitetura e a escultura compartilharão intenções e interpretações da condição humana, muitas vezes indo além de questões formais ou linguísticas, demonstrando a mesma sensibilidade para manifestar as expressões culturais do ser humano. Nesse sentido, suas produções e concepções sobre seus objetos fundamentais – o espaço e o tempo – irão corresponder-se cada vez mais.

Antes que a arquitetura assumisse suas premissas pós-modernas, o período pós-guerra fez com que a produção estabelecida como resposta imediata às consequências dos conflitos militares, principalmente na Europa, conduzisse-a ao esgotamento de si mesma.

O Estilo Internacional, movimento arquitetônico fundado na modernidade, finalmente encontrou as condições próprias para o seu êxito e, após a Segunda Guerra Mundial, todos os conceitos do racionalismo modernista estabeleceram-se como a solução clara para as cidades que demandavam uma reconstrução rápida e eficiente. A possibilidade de construir uma cidade idealizada, tão almejada desde o início do século pelos pensadores do movimento, significou uma oportunidade sem igual de mudar a maneira que as pessoas viviam e habitavam os contextos urbanos.

Nesse cenário, o ideal moderno assistiu a produção intensa de suas premissas, comprovando que a arquitetura deveria, acima de qualquer outro propósito, servir as novas necessidades urbanas, ainda que para isso tivesse que tornar secundárias inúmeras questões - postura que, no modernismo, já era considerada como paradigma fundamental.

Desde o princípio, os modernistas apontaram para a superação das formas históricas para que fosse possível o surgimento de um estilo autenticamente contemporâneo e condizente com a prosperidade que supunha o desenvolvimento industrial. Dentre as mudanças mais radicais da linguagem da arquitetura estava a total negação de qualquer forma de ornamentação dos edifícios, ainda que isso significasse o

esvaziamento da propriedade basilar da arquitetura de se comunicar com os indivíduos – e suas diferentes gerações, como seria compreendido décadas mais tarde. Isso se consolidou em 1908, após a publicação do ensaio intitulado *Ornamento e crime*, de autoria do arquiteto austro-húngaro Adolf Loos, base importantíssima para os arquitetos modernos que passariam a denegar uma tradição secular da arquitetura ao abandonar sua qualidade cognitiva.

No entanto, é importante reconhecer como até mesmo na escola Bauhaus, fundada em 1919 pelo arquiteto alemão Walter Gropius - onde a expressão da indústria e da linguagem como ciência foram levadas ao extremo, o reconhecimento de parâmetros que envolviam a subjetividade do belo não eram totalmente esquecidos e sobrepujados por um funcionalismo determinante, como aponta o historiador de arte E. H. Gombrich (2004: 560):

As teorias nas quais a Bauhaus se apoiava são às vezes reduzidas ao slogan do “funcionalismo” – crença de que se algo é projetado unicamente para atender a sua finalidade, podemos permitir que a beleza fale por si mesma. Há certamente muita verdade nessa crença. [...] Certamente existem coisas que são funcionalmente corretas, mas ainda assim um pouco desagradáveis, ou pelo menos indiferentes. As melhores obras desse estilo são belas, não só porque elas coincidentemente atendem à função para a qual foram construídas, mas porque elas foram criadas por homens de tato e bom gosto que sabiam como fazer um edifício servir a sua finalidade e ainda parecerem ‘agradáveis’ para os olhos. Para descobrir essas secretas harmonias uma grande quantidade de tentativas e erros é necessária. Os arquitetos devem ter a liberdade de experimentar com diferentes proporções e materiais.⁶

No racionalismo que se afirmava no contexto histórico correspondente à Primeira Guerra Mundial, alguns aspectos que levaram à sua fragilização também passaram a ser perceptíveis. Sigfried Giedion analisa de uma maneira bastante crítica o suposto afastamento entre ciência e arte que foi tomando forma nesse período de ascensão do racionalismo, principalmente no que diz respeito à dimensão expressiva das manifestações do ser humano. O historiador aponta que a presença de um valor emocional compartilhado pelas mais variadas expressões humanas, sejam científicas ou artísticas, evidenciam uma sociedade íntegra e não fragmentada em suas impressões sobre a realidade. Tal fragmentação era notável numa relação obscura, travada, naquele momento, entre o homem moderno e a razão iluminista que guiava suas ideologias e suas novas concepções éticas, espaciais e temporais:

Algumas pessoas questionam a possibilidade de qualquer unidade de sentimento prevalente num período como o nosso. Consideram

Casa Steiner, Viena, 1910_Adolf Loos
[BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 309]

Bauhaus, Dessau, 1926_Walter Gropius
[CURTIS, William J. R.. Modern Architecture since 1900. Londres: Phaidon, 2005, p. 194]

a ciência e a indústria como antagônicas da arte e do sentimento: quando as primeiras prosperam, as últimas entram em decadência. [...] Mas foi justamente o tipo de frustração emocional que prevaleceu no passado por muito tempo. A arte oficial havia dado as costas para o mundo contemporâneo e renunciado à tentativa de interpretá-lo emocionalmente. Os sentimentos evocados por aquele mundo permaneceram sem forma, não se viam refletidos em objetos que constituiriam, ao mesmo tempo, seus símbolos e sua satisfação. (GIEDION, 2004: 460)

A posição de Giedion sobre a saturação do racionalismo moderno que se começou perceber era precisamente justificada pelo abandono por parte dos artistas e arquitetos de sua incumbência, como visionários, de anunciar novas impressões sobre o tempo em que viviam. Para ele, esses pensadores não foram capazes de proporcionar a assimilação da nova condição industrial pela arte por meio de uma sensibilidade inata às suas manifestações, fazendo com que os trabalhos dos artistas – responsáveis por grande parte do valor sensível das coisas que apreendemos – se distanciassem cada vez mais do caráter emocional do ser humano, o qual todos devem compartilhar e expressar de modo universal, como aponta o autor:

O artista, de fato, opera em grande parte como um inventor ou um descobridor científico: todos os três buscam novas relações entre o homem e seu mundo. No caso dos artistas essas relações são emocionais em vez de práticas ou cognitivas. O artista criativo não deseja copiar o seu entorno, tampouco nos fazer enxergá-lo através de seus olhos. É um especialista que Noé revela, em sua obra, tal qual num espelho, algo de que nós mesmos não nos damos conta: a condição de nossa própria alma. Encontra símbolos externos para os sentimentos que realmente nos dominam, mas que nos parecem estímulos caóticos – e portanto – inquietadores e obsessivos. É por essa razão que ainda precisamos de artistas, independentemente da dificuldade encontrada por eles para preservar seu lugar no mundo moderno. (GIEDION, 2004: 461)

Nesse sentido, uma velocidade quase industrial de produção e evolução passou a fazer parte também do cotidiano da arte, tendo de se superar dia-a-dia numa exigência mundana por parte da sociedade da época, ávida pelo ‘novo’ e pela aguardada postura vanguardista de seus ‘heróis’. Esse espírito da dependência diante do inédito e do inovador estendeu-se por várias gerações, numa sociedade de consumo que imperou, sem contratempos, ditando a maneira como grande parte da arte e da arquitetura se desenvolveu. Desse modo, presenciou-se uma amplificação das impressões relativistas e fragmentárias que o racionalismo trazia. O fato de a história e a memória passarem a ser menosprezadas pelas vanguardas foi uma das mais enérgicas

posturas que a modernidade assumiu. Arquitetos e artistas lançaram-se na busca por formas completamente inovadoras e sem correspondência alguma com qualquer tipo de referência ou noção de um tempo passado.

Em pouco tempo essa concepção foi revista por vários dos mesmos arquitetos e artistas modernos, que reconheceram a gravidade de se anular, numa obra que representa uma sociedade coletiva e memorial, conteúdos referentes às multiplicidades humanas existentes. Para eles, o valor do lugar, seja ele cultural ou geográfico, e as várias definições de tempo que envolve nossa cultura civilizatória serão o ponto de partida para uma nova interpretação da realidade.

A relação entre forma e função foi outro aspecto tratado com impasse, num esforço épico para prevalecer uma integridade racional, desprezando qualquer intenção puramente expressiva que poderia acarretar uma forma justificada unicamente por suas características estéticas ou sensoriais. Priorizou-se uma profunda pureza de linguagem, em que a eficácia e a função tornaram-se seu objetivo principal, defendendo que a forma deveria sempre seguir a função e que o espaço fundado pela racionalidade deveria igualmente se impor na sua natureza exterior.

A relação entre função interior e exterior estava diretamente vinculada a uma correspondência fundamental condizente com a imagem urbana industrial que a tudo envolvia. A cidade moderna estabeleceu uma homogeneização das características espaciais, em que a previsibilidade das experiências dos indivíduos foi tomada como qualidade que proporcionava liberdade e bem-estar, ainda que empobrecesse toda a sua natureza emocional. Desprover o ser humano da imprevisibilidade da experiência da vida afetou sua intrínseca dependência pelo mistério das sensações e das emoções, o que significou anular a relação inquieta do ser quanto à consciência de sua existência e desconsiderar que cada um possui a liberdade de imprimir distintas leituras da realidade da qual faz parte. Assim, os indivíduos modernos foram determinados a partir de um modelo iluminista que tornou um equivalente ao outro, e todos partes de um sistema geral absoluto.

Como aponta Harvey (1992: 23), “o domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas.”

A irracionalidade apontada na citação acima era, então, vista como um problema ou um obstáculo para a primazia da razão humana. O prevalecimento da coletividade alçou sua força na direção de standardizar os sentidos das pessoas, induzindo-as, inclusive, a uma confiança cabal em si mesmas. Essa capacidade de se autogovernar poderia, supostamente, libertá-las de sua dependência fenomenológica de mitos e crenças, dentre os quais se incluía até mesmo a angústia sobre o mistério de sua

existência. Essa definição da natureza humana provou-se frágil diante das reflexões filosóficas que assumiriam grande força após as decorrências do período definido pelas guerras mundiais, influenciando diretamente as manifestações arquitetônicas e artísticas.

Não obstante, os temas abordados pelos arquitetos e escultores a partir da década de 1950 foram diretamente influenciados por um existencialismo – sendo o expressionismo abstrato do pós-guerra uma das primeiras consolidações no campo das artes –, que se mostrou fundamental para permitir uma correspondência mais intensa entre o ser humano e sua condição existencial. Como veremos adiante, grande parte das obras fundamentais desse período tiveram, inclusive, um caráter fortemente fenomenológico a partir de edifícios cujas naturezas definiram-se exatamente por questões de civilidade (centros cívicos), fé (templos e monastérios) e individualidade (espaços de reclusão).

Desse modo, as vanguardas europeias, intensamente alvejadas pelos acontecimentos da ‘Era da Catástrofe’, dificilmente poderiam ser reconhecidas por uma postura que tinha em sua essência um otimismo perante o futuro, exceto por suas bases ideológicas que assiduamente clamavam essa qualidade. O que realmente se apresentava era uma arte e uma arquitetura que pertenciam basicamente à celeuma do ineditismo, e deveria ser esta busca o seu motivo de expressão. Por meio dos novos materiais e técnicas de construções advindas do avanço industrial, a estética moderna far-se-ia notar principalmente pelas suas formas reduzidas e simplificadas, restritas ao seu determinismo pragmático. Tal determinismo encontraria na funcionalidade sua expressão maior, definindo inclusive um novo ideal de beleza que não mais seria suplementar, como nos séculos anteriores, mas sim determinada unicamente em razão de sua função. Essa pureza colocou a arquitetura no patamar sólido da verdade, julgando-se acima das leviandades dos movimentos que a haviam precedido, nos quais se poderia interpretar um excesso de superficialidade nas formas, ornamentos e simbolismos que outrora se fizeram presentes na concepção dos edifícios.

De certo modo, os modernistas não estavam de todo equivocados ao lidar com este tema com tamanha veemência, na busca por uma arquitetura capaz de se tornar cada vez mais pura e verdadeira em si mesma. Nesse sentido, “A linguagem utópica do movimento moderno na arquitetura exprime uma fé renovada no racional, e a sua ruptura com o passado é vista como restauração da identidade essencial da arquitetura. Em termos estilísticos, a arquitetura moderna seria a expressão, em diferentes níveis, do princípio da unidade e do significado essencial.” CONNOR, 2004: 59)

Foi essa postura radical enaltecadora de uma essência fundamental que, futuramente, possibilitou que o pensamento arquitetônico não voltasse atrás na história em busca de impressões mais humanas da linguagem, mas sim que caminhasse um passo à frente, possibilitando que a esta utopia axiomática se sobrepussem valores ‘irracionais’ reveladores de nossa condição existencial. Muitos, ao invés de ornamentos, buscariam uma expressão que fosse capaz de sintetizar tantos as expressões racionais

Arranha-céu de vidro, 1921_Mies van der Rohe
[BENEVOLO, op. cit., p. 752]

Maison La Roche/Jeanerret, Paris, 1923-1924_Le Corbusier
[CURTIS, op. cit., p. 173]

como as irracionais, atingindo um grau de sublimidade que somente verdadeiras obras humanas possuem a força de proclamar, sendo a Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp, de autoria do arquiteto Le Corbusier, indubitavelmente uma das provas mais extraordinárias desse triunfo. Pevsner (1990: 414), ao discorrer sobre as primeiras revisões estéticas do racionalismo moderno, refere-se à maneira que a dimensão indeterminada da natureza passou a ser incorporada em algumas obras pontuais dos arquitetos do Estilo Internacional e menciona que: “A Natureza, no sentido do irracional, reivindicou um ressurgimento. Mas para esta época ainda não estava pronta.”⁷

É a reinterpretação das relações entre interior e exterior que conduziram as produções da década de 1950, elucidando a influência mútua cada vez mais intrínseca entre arquitetura e escultura. As expressões escultóricas, essencialmente embasadas numa interioridade formal clássica, a partir de investigações iniciadas por Auguste Rodin e posteriormente consolidadas por Constantin Brancusi, passaram a explorar em sua linguagem uma maneira de exteriorizar suas formas. Não obstante, nesse período, a arquitetura, ainda fundamentalmente definida a partir de sua exterioridade, investia na forma interior de seus espaços, que passava a ditar as intenções dos arquitetos, provocando uma revolução da concepção arquitetônica dos espaços, conforme veremos adiante.

Na arquitetura, Le Corbusier e Mies van der Rohe haviam iniciado uma superação do cubo purista dos primeiros ideais modernos - concepção que ambos, diferentemente de outros, buscaram suplantear rapidamente, do mesmo modo que as interações entre espaços interiores e exteriores há muito vinham sendo exploradas pelo americano Frank Lloyd Wright. No entanto, foi a partir da obra do arquiteto sueco Erik Gunnar Asplund que, na década de 1930, finalmente veio à luz uma arquitetura renovada e imbuída de uma intenção espiritual que possibilitava sua aproximação com a paisagem e, principalmente, com a natureza humana. Como Curtis (2005: 339) destaca, Asplund possuía a capacidade “de unir a modernidade e a tradição sobre uma idéia basicamente mítica da arquitetura.”⁸

Asplund, no projeto para o Crematório do Cemitério de Woodland, revela uma sensibilidade que evocava a dramaticidade dos espaços das construções milenares, cuja natureza era a de exaltar a espiritualidade da arquitetura. Era a primeira vez, em muitas décadas, que se evocava a paisagem e os valores espirituais que essa atividade demandava nos princípios das intenções do arquiteto. Asplund mostrava que um espaço que se destinava a um culto fundamental da existência humana jamais poderia ser pensado unicamente a partir da racionalidade fria e incipiente do modernismo predominante. O arquiteto antecipava uma característica que se faria presente na obra de muitos arquitetos e que, em decorrência dela ou não, originariam magníficas construções nas décadas seguintes, tanto na arquitetura como na escultura.

A abordagem do pórtico com suas acentuadas verticalidades e horizontalidades [...] e com a grande cruz predominante firme como um

farol isolado do edifício é verdadeiramente monumental, as capelas no interior e as pequenas salas de espera são intrincadas e consoladoras. A austeridade do exterior, finalmente, é maravilhosamente amenizada por sua sensível acomodação no solo ascendente, com gramados, um lago e com as árvores no segundo plano. Nunca antes no Século XX arquitetura e paisagem haviam sido harmonizadas de um modo tão perfeito. Esta seria uma das lições mais benéficas para o futuro.⁹ (PEVSNER, 1990: 417)

Em Woodland, a arquitetura não era mais abordada como uma manifestação autônoma dentro de si mesma, mostrando-se aberta às impressões do ser humano sobre a realidade e a condição que o cercava, permitindo ao arquiteto expressar as emoções que o conduziam, bem como acentuar a sensibilidade do usuário para questões universais às quais todos estão expostos.

Elementos puramente simbólicos, como a pesada cruz de granito cinza que anuncia ao visitante a existência da construção, fazem parte do conjunto e mostram como a arquitetura pode fazer uso de signos dessa natureza para intensificar a sua expressão poética e simbólica. Da mesma maneira, o percurso que é criado por Asplund, e que faz os visitantes ascenderem ao pórtico do crematório por uma topografia que os conduzem ao topo da colina, evidencia a sua sensibilidade em usar o percurso como expressão, inclusive metafórica, das emoções a serem provocadas nesses visitantes.

Crematório do Cemitério de Woodland, Estocolmo, 1935-1940_Erik Gunnar Asplund
[PEVSNER, Nikolaus. An outline of european architecture. Londres: Penguin Books, 1990, p. 417]

A geometria simples do local não deixa de lembrar os templos clássicos que eram mimetizados na paisagem da Grécia Antiga. O uso da luz que invade esse espaço central também é singular, aproximando a sensação dos visitantes a uma natureza divina proporcionada pela abertura na cobertura, que deixa o sol invadir o espaço sobre uma escultura simbolizadora da ascensão das almas aos céus.

Curtis (2005: 339) sintetiza sua descrição sobre este projeto de Asplund exaltando a relação expressada entre a natureza e o lugar onde a obra se insere, bem como a sensibilidade de seu caráter espiritual: “As formas de Asplund eram altamente carregadas, paisagem e construções juntos insinuando um sentido oculto que une a terra e a água, o fogo e o céu. Além de alusões históricas e do clima de floresta e campo, havia uma profunda sugestão de libertação do universo material para o espiritual.”¹⁰

Essa superação da razão pura era uma mudança substancial que o ideal moderno dessa época jamais havia imaginado se deixar influenciar e, embora não fosse o caso desses arquitetos responsáveis por obras magníficas, essa suscetibilidade à emoção começava a ser percebida intuitivamente por muitos que, angustiados pelos temores do passado recente e pelas dúvidas com relação à natureza humana, encontravam a necessidade de expressar impressões mais humanas sobre a vida. Como descreve Hobsbawm (2004: 187), “Parece que as épocas de cataclismo aumentaram as sensibilidades, aguçaram as paixões dos que as viveram, na Europa Central e Oriental. A visão deles era dura, sem alegria, e a própria dureza e o senso trágico que a infundiam

Crematório do Cemitério de Woodland, Estocolmo, 1935-1940_Erik Gunnar Asplund
 [CURTIS, op. cit., p. 340]

eram o que às vezes dava a talentos não especialmente destacados uma amarga eloquência denunciatória.”

Era notável essa mudança de abordagem que a obra de Asplund mostrava, indicando que as construções poderiam voltar a carregar em sua essência valores espirituais como em outras épocas. Tal abordagem poética passaria a ter uma presença cada vez maior em várias expressões arquitetônicas e artísticas, sendo incorporada nos pensamentos de seus idealizadores, da arquitetura de Le Corbusier à escultura de Henry Moore.

3.4

ARQUITETURA | RUMO A NOVAS EXPRESSÕES

Com o final da Segunda Guerra Mundial uma crise ideológica fundamental trouxe duas questões importantes para os pensadores, cujas “respostas que pareciam se oferecer envolviam, todas elas, o conceito de ação humana.” (SCULLY JR., 2002: 79). A iniciativa da reconstrução material que dominou o panorama europeu do pós-guerra, suscitou um imediatismo na forma de agir e responder às demandas. Ao mesmo tempo, havia a necessidade de uma reconstrução ética e moral do pensamento, bem como da imprescindível reinterpretação de sua condição humana.

A crise ia além do inseguro contexto político e econômico que pairava no mundo, denunciando, também, o colapso das crenças que haviam dominado o espírito da sociedade moderna desde o final do século XVIII. Após a sucessão de fatos que marcaram a primeira metade do século XX, ficava cada vez mais nítida a necessidade intangível da expressão do sentimento humano e isso se refletiria na arquitetura e na escultura.

As relações dessas manifestações artísticas com a política era uma prova de que mudanças ideológicas seriam inevitáveis. Questionava-se o que as artes deveriam manifestar, considerando que todos os regimes totalitários e movimentos de massa que imperaram durante as guerras haviam sucumbido depois de terem banido grande parte do pensamento das vanguardas modernas, em troca da exaustiva imagem anacrônica dos monumentos caricaturais representantes de seu poderio absoluto.

O movimento moderno finalmente encontrava o contexto propício para suas possibilidades de transformação, o que permitiria ao denominado Estilo Internacional

sintetizar o que há anos vinha sendo proposto por um vasto grupo de arquitetos – entre eles Walter Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe. Essa transformação voltava a se apoiar no potencial da tecnologia e da racionalidade para resolver, principalmente, os problemas habitacionais emergenciais.

No entanto, admiravelmente, alguns desses arquitetos mudariam seu entendimento por razões que, na época, nem todos foram capazes de antecipar. Um exemplo era a massificação da linguagem moderna para a qual eles mesmos haviam colaborado, agora incansavelmente reproduzida como uma solução que carregava em si um sinônimo de eficiência:

As realizações do movimento moderno na arquitetura tinham sido impressionantes. Desde 1945 [...] produzira, sem sérias dúvidas, um número substancial de prédios muito bonitos, ou mesmo obras-primas, embora também várias coisas feias e um número muito maior de formigueiros sem identidade e inumanos. As realizações da pintura e da escultura modernistas do pós-guerra foram incomparavelmente menores, e em geral muito inferiores as suas antecessoras do entre guerras. [...] Consistiram em grande parte de uma série de macetes cada vez mais desesperados, com os quais os artistas procuravam dar à obra uma marca registrada de imediato reconhecimento, uma

Plan Voisin, Paris, 1925_Le Corbusier
[BENEVOLO, op. cit., p. 429]

sucessão de manifestos de desespero ou abdicação [...] (HOBSBAWM, 2004: 498)

As conquistas do Estilo Internacional foram realmente capazes de comprovar aquilo que se propunha – ainda que suas fragilidades fossem futuramente constatadas –, desde a eficácia de suas ações até a disseminação de suas ideologias pelo mundo todo. Ainda assim, para a compreensão das manifestações aqui analisadas, interessamos o esgotamento de sua linguagem e a constatação de que, já naqueles anos, suas acepções tomadas como perfeição, no fundo não revelavam tal integridade. A posição que assumiram alguns arquitetos serviu para exprimir a ausência do caráter humano que as cidades que estavam sendo construídas ou reconstruídas demonstravam. A individualidade do ser humano havia sido aniquilada pelo racionalismo moderno e era exatamente essa crítica que passou a ser manifestada por artistas e arquitetos a fim de comunicar que, mesmo inserido numa coletividade predominante, havia também no indivíduo uma universalidade que anseava por ser expressa. O mistério da existência, assim como o drama da permanência do ser humano no universo, surgiram de maneira poética nessas manifestações e foram capazes de escrever no tempo os incessantes desígnios das intenções humanas por meio de sua solidez e espiritualidade.

Para a compreensão dessas mudanças, faz-se necessário entender algumas transformações contextuais com as quais arquitetos e artistas passaram a lidar. Como

Unité d'Habitation, Marselha, 1947-53_Le Corbusier
[CURTIS, op. cit., p. 438]

nos aponta Pevsner (1990: 420), uma mudança importante deu-se na relação que esses tinham com aqueles que promoviam seus trabalhos: “É a mudança do cliente pessoal para o impessoal. Não é necessário dizer que um estilo tão impessoal como era o racionalismo e o funcionalismo dos anos 1930 correspondia exatamente à estas condições melhor do que qualquer outro estilo derivado do passado. Era igualmente evidente que o anonimato das comissões, fossem elas institucionais ou comerciais, tendia a desencorajar as práticas individuais e realmente geniais.”¹¹

Os arquitetos passaram de uma relação imediata com seus clientes pessoais a uma relação inexistente, diante do completo anonimato de seu promotor. A sociedade passou a ser a sua cliente, cujas características, impressões e necessidades não podiam mais ser conhecidas diretamente, restando aos arquitetos apoiarem-se sobre uma interpretação ideológica para estabelecerem os princípios de suas intenções projetuais. Diante desse obscuro anonimato, alguns arquitetos passaram a buscar em si próprios os caminhos para suas premissas e fundamentos, dando luz a manifestações que, devido a sua magnitude, eram capazes de expressar como os valores de um único indivíduo podem atingir um grau de universalidade singular quando expressos de modo preciso e poético. Sobre essa necessidade de se expressar algo além da racionalidade absoluta e da perfeição da ideologia que a acompanhava, ao comentar a obra de Walter Gropius e outros racionalistas, Pevsner (1990: 431) aponta que: “Por mais excelente que fosse o desenho das fachadas, por mais perfeitamente funcionais que fossem as plantas, há de fato algo faltando aqui, e um encontra-se a si mesmo ansiando pelo orgânico em vez do mecânico, pelo criativo em vez do intelectual, pela liberdade em vez do rigidamente organizado.”¹²

Essa constatação teria um impacto imensurável na história da arquitetura. O processo de revisão que aconteceria na arquitetura a partir da década de 1930 e que encontraria nos anos 1950 o tempo de sua consolidação, não propunha o abandono dos paradigmas racionalistas, mas sim que estes fossem mais humanizados e tangíveis às necessidades psicológicas do ser humano frente à transformação do pensamento e da nova interpretação que assumia sua condição existencial. Como aponta Alan Colquhoun (2004: 89): “Nenhuma dessas tendências questionava as premissas fundamentais do racionalismo modernista. Elas viam o modernismo como capaz de gradualmente reformar a si mesmo a partir de seu próprio interior, de modo a absorver as necessidades ‘humanistas’ e pragmáticas que haviam sido excluídas de seu programa original.”

Desse modo, tem início uma busca que jamais poderia ter sido admitida na primeira metade do século: o desejo pelo direito de expressão das manifestações tridimensionais. O que veremos adiante é a comprovação dessas aspirações formais do espírito humano, presenciadas inúmeras vezes em sua história e que, na modernidade, foi capaz de criar uma nova expressividade e meios técnicos para realizá-las. O historiador Nikolaus Pevsner (1990: 426) reconhece nesse surgimento até mesmo uma ansiedade de que se manifestassem novas formas e espacialidades: “O desejo era grande e, raramente, ele tem apenas tomado o caminho árduo do cálculo matemático

e do esforço da busca de uma síntese entre a forma e a estrutura. Muitas vezes tem aparecido pura e simplesmente como uma revolta contra a razão.”¹³

Essa ansiedade mencionada por Pevsner vinha imbuída de vários aspectos, quais sejam: a busca pela superação do predomínio absoluto da razão das últimas décadas e de suas fragilidades ideológicas; o desejo pela invenção e por uma nova linguagem de representação da natureza humana capaz de materializar seus anseios emocionais e não se justificar apenas por sua própria função; a necessidade de humanização dos princípios básicos de expressão da arquitetura e das artes a partir da liberdade de suas formas; e a restauração de valores primitivos que se constatavam essenciais para o ser humano, como sua relação com a condição natural que o define ou mesmo a primazia da individualidade sobre a coletividade esgotada, conforme havia sido presenciado nos anos anteriores. Em outras palavras, havia a necessidade de comunicar-se por meio de uma individualidade universal e não de uma coletividade política uniformizadora e suscetível a pretensões desumanas.

O historiador Sigfried Giedion (2004: 5) enfatiza esses aspectos existenciais em sua leitura sobre a condição contemporânea que se estabelecia na década de 1950:

Há, em nossa época, um consenso universal quanto à necessidade de restabelecer valores perdidos: a escala humana, os direitos individuais, o direito mais primitivo de ir e vir dentro da cidade. Por trás desse desejo residem as constantes imutáveis da vida humana, em sua demanda por serem atendidas. Em épocas passadas era relativamente simples criar um ambiente em que o homem não se visse muito afastado de sua necessidade de contato com o solo. Hoje nada é mais difícil do que atender às necessidades mais elementares da vida. O peso da mecanização e todas as suas implicações resultaram num quadro extremamente complexo, que torna quase impossível traçar diretrizes simples.

Assim, tornar-se-ia cada vez mais evidente na obra desses arquitetos e artistas a vontade de manifestar uma intimidade perdida. Frente às condições urbanas que presenciavam e devido a um crescimento populacional incontrolável das cidades, pareciam buscar revelar como eram igualmente fundamentais os espaços que proporcionassem a expressão da subjetividade humana, fosse a partir da beleza, da emoção, do lugar, da monumentalidade ou da memória.

A condição política daqueles anos também suscitava o questionamento da permanência do homem no universo, sendo possível encontrar em algumas obras o desejo por espaços atemporais que, em sua essência, acolhiam a difícil tarefa de preservar a continuidade da experiência humana no espaço. Nesse sentido, arquitetos e artistas demonstravam precisar superar as descontinuidades históricas que se mostraram devastadoras para o ser humano, e intensificar os aspectos de sua natureza que lhe falavam sobre uma condição que, por ser efêmera, clamava pela comunicação

do desejo por uma eternidade inalcançável – postura que podemos reconhecer em inúmeras manifestações mais primitivas como, por exemplo, as pirâmides do Egito. Essa era uma atitude que começava a ser tomada não como linguagem, mas como visão diante da existência, como aponta Giedion (2004: 4): “O movimento contemporâneo não é um ‘estilo’, na acepção própria ao século XIX de caracterização formal. Trata-se, isso sim, de uma postura diante da vida que repousa inconscientemente dentro de todos nós.”

Diferentemente do que havia suposto a arquitetura modernista até então, as novas concepções formais que surgiam nesse momento viam a essência da arquitetura não só na idealização racionalista, mas também vinculada às suas conotações sociais, culturais e psicológicas do ser humano. A escala de compreensão da realidade era muito mais ampla do que aquela puramente racional, que renegava o estabelecimento de qualquer condição prévia e que deixava à modernidade o papel de instaurar um novo universo de perfeição. O homem voltava a se abrir para uma visão cosmológica e temporal, reconhecendo sua real posição no universo, bem como a fundamental presença de um passado ao qual estava conectado, sobretudo, espiritualmente.

O despertar de uma consciência sobre sua condição – influenciada pelas interpretações do existencialismo e da fenomenologia – levou o ser humano a uma nova sensibilidade sobre si mesmo e sobre como exprimir aquilo que lhe é inerente e que lhe havia sido anulado. A adoção de uma memória fundamental torna-se presente tanto na interpretação do passado, como no que era pretendido que se tornasse perene na obra humana. Com isso, modifica-se a relação do ser humano com o espaço e com o tempo, reinaugurando uma relação fundamental entre ambos. A consciência de sua efemeridade leva-o a manifestações mais expressivas e intensas, revelando duas condições sobre si mesmo: o drama diante da constatação de sua finitude e a esperança de uma permanência maior, superando o que uma única vida possibilita e exaltando a preocupação do indivíduo com a conservação da civilização.

O que há em comum é uma concepção de espaço, que faz parte tanto de sua postura emocional quanto espiritual. O objetivo da arquitetura atual não é a criação da forma independente e autônoma, mas a organização das formas no espaço: a concepção de espaço. Isso é válido para todos os períodos criativos, incluindo o nosso. A concepção atual de espaço-tempo – a maneira pela qual os volumes são dispostos no espaço e se relacionam entre si, a maneira pela qual o espaço interno é separado do externo, ou é atravessado por ele a fim de promover uma interpenetração espacial – é o atributo universal que está na base de toda a arquitetura contemporânea. (GIEDION, 2004: 7)

A arquitetura que floresce dessa visão não se condiciona a uma autorreferência como vinha acontecendo, mostrando-se respeitosa com inúmeras outras questões, das

mais abstratas – como a espiritualidade da relação entre homem e universo – às mais concretas – como as características de um lugar a ser modificado por sua ação. Isso, mais do que uma limitação, revela-se como um poderoso meio de expressão para essas obras, vinculando-as cada vez mais às preexistências e, por isso, possibilitando a criação de novas relações entre ser humano e paisagem, ser humano e memória. Nesse sentido, “Sua força irradiadora é fruto da maneira pela qual foram respeitadas as condições cósmicas e terrestres, que são eternas, de uma determinada região. Em vez de serem consideradas obstáculos, essas condições serviram de impulso à imaginação artística.” (GIEDION, 2004: 8)

Assim sendo, no início da década de 1950 ficou claro que a arquitetura vinha passando por uma revisão histórica e conceitual que não negava aquilo que lhe havia possibilitado, mas que buscava inspirar a sua essência de um significado até então esquecido: a natureza humana.

A importância que representam esses anos para a história da arquitetura do século XX pode ser comprovada a partir da visão de três historiadores – Pevsner, Montaner e Giedion – que sintetizam as premissas transformadoras das produções arquitetônicas das décadas seguintes. Pevsner (1990: 431) aponta o surgimento de três novas teses nesse período:

A primeira destas novas teses é a de que a presença não precisa depender de decoração, mas pode ser alcançada através de uma variedade de grupos e superfícies; a segunda é a de que o princípio da variedade de grupos pode ser estendido a uma condição plena ou até mesmo a um centro inteiro de uma cidade; a terceira é a de que a variedade pode ser muito mais eficientemente realizada através da relação dos edifícios com a natureza do que dos edifícios com eles mesmos. Através destes três recursos, a uniformidade é evitada, a fantasia conquista seu espaço e um sentimento de satisfação humana é criado sem se recorrer à intransigência.¹⁴

O espanhol Josep Maria Montaner (1993: 42) define esse período a partir de uma revisão formal que pode ser interpretada de dois modos:

Em primeiro lugar, na busca de novas formas expressivas, insistindo no valor escultórico das formas arquitetônicas, enfatizando a envoltória do edifício, especialmente as coberturas. Grande parte desta arquitetura parte de uma nova premissa: o ângulo reto limita as possibilidades criativas do arquiteto. O ápice de tudo isso seriam os grandes conjuntos de edifícios baseados em diversos volumes escultóricos sobre plataformas e o desenvolvimento de novas formas baseadas nas cascas de concreto. [...] Em segundo lugar, com relação à crise do paradigma da máquina, a tendência direcionada a recuperação de

uma antiga fonte de inspiração: a arquitetura popular e anônima.¹⁵

E, finalmente, Sigfried Giedion (2004: 25) estabelece uma visão histórica sobre o tema, elucidando aquilo que chama de “Concepções de Espaço” na arquitetura contemporânea:

Durante a primeira fase – a primeira concepção espacial – o espaço se constituía enquanto tal pela interação entre volumes (Egito, Suméria, Grécia). O espaço interno não era considerado. [...] A segunda concepção de espaço teve início em meados do período romano, quando o espaço interno, e com ele o problema da cobertura, passou a constituir o objetivo mais elevado da arquitetura (Panteão) (espaço escavado). [...] essa concepção de espaço persistiu até o final do século XVIII.

A terceira concepção do espaço constitui-se no início do século XX, quando a revolução óptica aboliu o ponto de vista único da perspectiva. [...] As qualidades espaciais dos edifícios isolados podiam novamente ser apreciadas, o que sugere certa afinidade com a primeira concepção do espaço. Da mesma forma que então, a arquitetura está novamente se aproximando da escultura, e a escultura da arquitetura. Ao mesmo tempo, permanece a preocupação suprema própria da segunda concepção do espaço – escavar o espaço interno –, apesar de ser profundamente distinta a abordagem do problema da cobertura. Novos elementos foram introduzidos: uma interpenetração antes desconhecida do espaço interno e externo, e de diferentes níveis (em grande parte, em decorrência do automóvel), que forçou a incorporação do movimento como um elemento indissociável da arquitetura.

Nota-se, assim, que os três autores evidenciam o poder que a forma tomou nessas produções e como essa postura fez com que as naturezas da arquitetura e da escultura comesçassem a se combinar cada vez mais. A relação entre exterior e interior dos espaços criados e a correspondência dessas formas é algo preponderante nas obras dos arquitetos que veremos a seguir, nas quais realidade e fantasia – como apontado por Pevsner – se complementam para a construção de uma obra mais humana.

Vê-se na arquitetura o surgimento de novas formas que buscam superar as características saturadas do Estilo Internacional: sua dureza formal e mecanizada que, como aponta Pevsner (1990: 425), sofria “verdadeiramente de um desencanto e, por vezes, até de uma desumanidade.”¹⁶ Era indiscutível que as caixas e cubos modernos possuíam uma eficácia funcional muito condizente com suas premissas e que esta qualidade poderia ser preservada. O que passa a incomodar era a extensão do vocabulário formal para todos os usos, a imposição de uma idealização formal prévia

e imutável, abstendo grande parte das obras de arquitetura de significado e sentido. A linguagem racionalista talvez tivesse funcionado muito bem para as fábricas e, durante um período, para os edifícios de habitação, mas a identidade que cada edifício poderia criar torna-se um tema importante para os arquitetos contemporâneos.

Esse esforço em busca de novas formas a partir de técnicas e materiais inovadores predomina nos anos 1950, quando vários arquitetos em todo o mundo lançam-se nessa mesma busca. O valor dessas obras reside no vínculo que começam a estabelecer com o passado, não por meio de suas formas ou linguagens, como havia feito a arquitetura do século XIX, mas sim por um entendimento pleno de suas possibilidades conceituais. Nesse sentido, “Com o objetivo de alcançar uma expressão ‘poética’, apenas flerta com o passado, dele capturando detalhes aleatórios – arcos ogivais, pórticos renascentistas, domos – aos quais empresta um sabor surrealista.” (GIEDION, 2004: 13)

Essas possibilidades traduzem-se num tipo de espaço caracterizado pelo desejo de acolher as atividades sob grandes coberturas, o que para Pevsner e Giedion também significavam uma recuperação de valores primitivos do modo como o ser humano ocupava o espaço sob grandes superfícies e uma proximidade dessas novas formas em relação à organicidade da natureza. Afirma Pevsner (1990: 426) que “Estas soluções formais sem precedentes foram encontradas por homens cuja primeira preocupação era com o antigo desejo ocidental por espaços definidos por grandes vãos.”¹⁷ E complementa Giedion (2004: 13): “As soluções para o problema da cobertura

Hangar, Orbetello, 1938_Pier Luigi Nervi
 [PEVSNER, op. cit., p. 423]

de grandes espaços em nossa época revelam uma simbiose maravilhosa: ao mesmo tempo em que fazem pleno uso dos métodos construtivos mais avançados, aproximam-se ainda mais das formas orgânicas.”

No entanto, o problema da adoção da forma como meio de expressão era muito mais complexo do que se imaginava. O mundo ainda apoiava-se na racionalidade moderna e os benefícios da indústria como base conceitual, e os arquitetos dificilmente poderiam abrir mão de construir sem a eficiência que a tecnologia industrial lhes proporcionava. Com isso, a decoração seguiria subjugada nas concepções arquitetônicas, possibilitando um aprimoramento extraordinário na expressão de questões simbólicas e subjetivas sem o uso superficial de instrumentos linguísticos, mas por meio de sua estrutura plástica e espacial.

Pevsner (1990: 429) adota uma postura crítica sobre essas novas concepções arquitetônicas, numa interpretação de plasticidade excessiva de suas formas, a ponto de serem tidas como decorativas, chamando a atenção para um aspecto fundamental que a arquitetura dessas obras despontava: o predomínio do belo: “É válido o argumento estético sobre o qual as suas formas são estruturais, enquanto as dos demais são decorativas? Certamente deveria ser considerado que, em matéria de estética, o juízo deve ser estabelecido pelos olhos, e que, para os olhos, deve ser o mesmo se uma forma inesperada, e talvez sem precedentes, é utilizada por razões estruturais ou decorativas.”¹⁸ Sendo a arquitetura uma manifestação utilitária e definida por sua natureza permanente e sua escala monumental, não lhe seria cabível servir como um suporte para manifestações puramente plásticas. Mas o valor das obras desses arquitetos consistia na razão e na seriedade aguçada que, a partir de suas habilidades formais, superavam o passado plástico limitado do racionalismo e eram capazes de inventar um novo universo formal, livre dos preceitos aos quais a arquitetura vinha sendo condicionada.

Assim, o caminho inaugurado por esses arquitetos – a partir de suas novas estruturas e relações entre interior e exterior – aperfeiçoar-se-iam intensamente nesse período. Como nos aponta Giedion (2004: 21), “isso é psicologicamente relevante. A interpenetração entre espaço interno e externo, fundamental no início da nova tradição, alcançou uma forma mais refinada.”

Essa sensibilidade compositiva que compartilham arquitetos e escultores desse período muda o rumo da arquitetura e das artes. Finalmente, alguns pensadores haviam sido capazes de humanizar o espaço e o tempo, expressando algo além da razão e manifestando as características mais sensíveis do espírito humano, como destaca Giedion (2004: 13): “Os artistas mais criativos desse período – poetas, pintores, escultores e arquitetos – tomaram outro rumo. Em suas obras, o passado, o presente e o futuro se fundem como a totalidade indivisível do destino humano.”

Por mais que o funcionalismo puro seguisse se desenvolvendo e, como veremos adiante, prevalecesse como conceituação massificada, principalmente nos Estados Unidos, a arquitetura europeia havia encontrado um caminho alternativo para superar o governo da razão, uma contribuição necessária e previsível, considerando a saturação

que o movimento já denotava. Como linguagem e investigação formal, iniciava-se também uma contraposição de ideias entre as quais o racionalismo modernista seria combatido pelo movimento orgânico das novas expressões. Esse conflito ideológico é tido por Giedion (2004: 441) como algo corrente na história da arquitetura e que agora se repetia uma vez mais: “Ao longo de toda a História, duas tendências distintas persistem – uma voltada para o racional e o geométrico, outra para o irracional e o orgânico: duas maneiras diferentes de lidar com o ambiente ou dominá-lo. Estas duas abordagens opostas se fizeram evidentes em todas as culturas, mesmo as mais antigas.”

A reavaliação pela qual passava a arquitetura desse momento – e que se estenderia pelas décadas seguintes – estabelecia aos arquitetos a tarefa de como manifestar a natureza expressiva da arquitetura de modo verdadeiro e sem cair nos estilismos que a sua história já havia superado. Perguntavam-se “como podiam usar, ao mesmo tempo, a função e a estrutura de um edifício para criar a sua forma mais diretamente e conferir-lhe uma solidez mais plástica do que a do Estilo Internacional que, com todo o seu discurso de função e estrutura, nunca se preocupou em fazer.” (SCULLY JR., 2002: 78).

Nos Estados Unidos, Frank Lloyd Wright já havia produzido obras-primas nas quais se viam florescer tradição histórica, paisagem, tecnologia, fantasia e diversidade num mesmo edifício. Talvez por haver presenciado o apogeu tecnológico dos edifícios verticais do final do século XIX, em Chicago, a nova cidade que se inaugurava não era, para ele, a melhor resposta para as necessidades do homem moderno. Não é a toa que em grande parte de suas obras, Wright faz com que as pessoas vivenciem o interior delas, isolando-as da cidade e não as incorporando como nas superfícies de vidro modernas. Isso denota um valor do espaço interno das obras arquitetônicas que remetem aos edifícios de Roma, como indicou Giedion (2004: 452) na definição de suas concepções do espaço.

Como profeta, pregador e individualista agreste, ele pregava o ódio à cidade e a volta à terra e à comunidade produtiva e auto-suficiente – um país onde a relação do homem com a terra é quase sempre remota e impessoal; e onde, ao mesmo tempo, de acordo com as exigências da conjuntura econômica, as florestas estão transformando-se em fazendas e acres de terras cultivadas estão transformando-se novamente em florestas, e onde a comida que vem para a mesa é em grande parte enlatada.

Esse discurso permite compreender porque Wright buscará em suas primeiras obras – conhecidas como *Prarie Houses* – uma vinculação direta com a paisagem americana, onde as casas eram implantadas como parte de uma natureza existente à qual o arquiteto apenas acrescentava elementos não muito diferentes do solo e das pedras que ali já estavam. Da mesma maneira, essa atitude de Wright, que conhecemos

como orgânica, fazia com que seus edifícios fossem em grande parte construídos com materiais extraídos diretamente do lugar no qual se inseriam e mantidos o mais intactos possível.

Para Wright a casa era um abrigo, um refúgio onde o animal humano pode se isolar como numa caverna protegido da chuva e do vento – e da luz. Lá ele pode se recolher, em plena segurança e quietude, como um animal em sua toca. Será que por trás disso estará o desejo de falta de clareza que prevaleceu no final do século XIX, ou um anseio pelos instintos primitivos e eternos que cedo ou tarde devem ser satisfeitos? (GIEDION, 2004: 445)

A investigação iniciada em casas desde a *Robie House* de 1908-10, em Chicago, até a *Fallingwater*, de 1934-37, na Pensilvânia, marca a arquitetura pela exaltação da relação que possui com o meio e a paisagem onde está inserida, bem como a capacidade que deve possuir de adaptar a sua linguagem, sejam elas culturais, sociais, temporais ou espaciais, às condições externas. Essas características, que sempre estarão presentes na obra de Wright, também são encontradas nas obras de vários escultores que começam a preferir afastar-se do meio urbano para inserirem suas obras em paisagens naturais capazes de revelar com maior clareza a relação do ser humano com a condição na qual está inserido.

Robie House, Chicago, 1908-1910_Frank Lloyd Wright
[Arquivo do autor]

Fallingwater, Pennsylvania, 1934-1937_Frank Lloyd Wright
[CURTIS, op. cit., p. 310]

Price Tower, Oklahoma, 1952-1956_Frank Lloyd Wright
[Ibid., p. 412]

Johnson Wax Administration Center, Wisconsin, 1936-1939_Frank Lloyd Wright
[Ibid., p. 315]

Essas obras comprovam a autenticidade que o pensamento do arquiteto preservava mesmo diante de todas as transformações tecnológicas e urbanas que se sucediam. A essência do pensamento de Wright fundava-se num humanismo poético e muito lúcido da incumbência que a arquitetura deveria tomar. Nesse sentido, “O fator de controle não era o cliente e seus desejos especiais, mas sim a convicção de Wright de que os edifícios influenciam profundamente as pessoas que vivem, trabalham ou prestam culto neles, de modo que o arquiteto molda de fato os homens, quer ele assuma essa responsabilidade conscientemente ou não.” (JANSON, 1996: 417)

Edifícios como a sede da *Johnson Wax*, de 1936-39, em Racine e, posteriormente, a *Price Tower*, de 1952-56, em Bartlesville, mostravam a interpretação de Wright sobre os espaços contemporâneos. Inseridos como objetos sólidos em seus contextos, fecham-se para que, internamente, sua experiência seja diferente da fugacidade das cidades. Externamente são objetos de composições complexas e articuladas, fazendo uso de diversos materiais - naturais ou industriais - nitidamente aprimorados pela ação humana.

É no Museu Guggenheim de 1943-59, em Nova York, que Wright atinge uma síntese formal e espacial singular. O arquiteto une, nessa obra, os princípios espaciais de suas casas, o tratamento da luz que vinha explorando em alguns edifícios recentes – como no *Johnson Wax* – e a contraposição entre a espacialidade interior e exterior de suas formas. Assim como os anteriores, o edifício volta-se completamente para seu interior, anulando a relação do usuário com a cidade a partir do momento que

Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 1943-1949_Frank Lloyd Wright
 [Arquivo do autor]

adentra o edifício. O volume branco e arredondado de seu exterior fazia questão de não revelar o espetáculo de sua interioridade. Concebido a partir de um vazio central iluminado zenitalmente, sua natureza oca jamais poderia ser percebida desde fora. Aquilo que expressa desde seu exterior é uma forma sólida e perene, cuja magia reside precisamente no espetáculo que o deslumbramento de seu mistério interior provoca, surpreendendo aqueles que tenham ultrapassado os limites de suas portas. Montaner (1993: 57) sintetiza a maneira com que o museu se relaciona com o tempo no qual se insere, tornando-se uma verdadeira expressão do orgânico na arquitetura:

Embora esta seja uma obra urbana, não se resigna em afirmar seu caráter antiurbano e autárquico, expressando seu pertencimento ao repertório das formas orgânicas. [...] Por um lado a referência ao sólido, ao tectônico, às rochas e às cavernas, que se expressa essencialmente no interior introvertido do edifício. Por outro lado, a busca de dinamismo, das formas ponte e das plataformas, das formas esbeltas e em movimento, em sintonia com o neoplasticismo, expressado neste caso na rampa interior e nas faixas helicoidais que vão crescendo no exterior.¹⁹

Na Europa, Alvar Aalto foi o arquiteto cuja sensibilidade foi capaz de incorporar a organicidade na sua arquitetura de modo singular. Aparecendo no contexto racionalista, Aalto rumou gradualmente para uma expressão cada vez mais particular,

jamais abrindo mão dos preceitos modernistas, mas revisando-os. A padronização e a preocupação com uma produção em grande escala sempre foram consideradas, mas também foram igualmente reinterpretadas de modo que servissem não só para seu fundamento técnico e prático, mas para o restabelecimento de uma humanização nos preceitos arquitetônicos. Como descreve Giedion (2004: 643): “Aalto constitui o ápice da conciliação entre padronização e irracionalidade, de modo que a padronização deixe de comandar para servir. A força moral por trás do desenvolvimento da arquitetura nas últimas décadas revela uma suprema preocupação: restabelecer o vínculo entre a vida e a arquitetura.”

Mais do que um instrumento político e social, Aalto acreditava que a arquitetura deveria ser uma fonte de vida. Tal fonte deveria estar repleta de referências que, no caso dele, vinculavam-se ao reconhecimento do valor do lugar. Em suas obras, o arquiteto deixa clara a sua consciência sobre a atuação do arquiteto no ambiente natural, modificando-o, mas também considerando a natureza do contexto onde atua. Assim como foram percebendo vários outros arquitetos – Le Corbusier, Gropius, Wright – Aalto rapidamente começou a tratar os edifícios não mais como um objeto autorreferenciado e isolado em si mesmo, mas sim como parte de uma complexidade muito mais ampla:

Parte da essência da arte atual reside no fato de que seus verdadeiros representantes nascem num ambiente humano definido, e sua obra não é criada num vácuo. Porém, também é parte dessa essência que as barreiras entre espaço e tempo, entre países, e entre o futuro e o passado sejam derrubadas, e por meio de um movimento abrangente nosso próprio tempo, todo o mundo e toda a história sejam abarcados. (GIEDION, 2004: 645)

Aalto demonstra uma sensibilidade espacial de vincular modernidade e tradição, características regionais e linguagem universal, dualidades muito condizentes com o contexto daquele período e que nem todos eram capazes de conciliar de modo positivo. Essa qualidade de sua obra mostra como foi respeitosa com os seres humanos que dela fariam uso, como descreve o historiador Kenneth Frampton (1997: 244), “ao longo de toda a sua vida, a tentativa de Aalto de satisfazer critérios sociais e psicológicos distanciou-o dos funcionalistas mais dogmáticos dos anos 1920. [...] Aalto sempre concentrou sua atenção na criação de ambientes que levassem o homem a uma situação de bem-estar.” A visão de Giedion (2004: 690) também destaca sua inclinação por um cuidado esmerado com o homem comum, para o qual os espaços deveriam ser pensados, e não com o homem idealizado pelo iluminismo filosófico: “A obra de Aalto é de natureza diferente. Cada traço nos fala de seu contato íntimo com o destino humano. Essa pode ser uma das razões pelas quais sua arquitetura encontra menos dificuldade de superar a resistência do homem comum do que de outros de seus contemporâneos.”

Aalto constrói edifícios que se acomodam nos terrenos onde estão inseridos

Câmara Municipal de Säynätsalo, 1949-1952_Alvar Aalto
[CURTIS, op. cit., p. 456]

sem qualquer esforço excessivo que os façam predominar sobre o que há ao seu redor. Inúmeros de seus projetos são caracterizados por uma composição geométrica cada vez mais complexa, visto que sua qualidade reside precisamente na habilidade de repousar sobre a realidade. Assim, Aalto passa a inaugurar novos lugares em paisagens consolidadas, descansando os volumes de suas obras sobre o solo e manifestando uma intenção arquitetural mais livre, em que um edifício pode ser decomposto em inúmeros elementos estabelecidos conforme a interpretação das solicitações da condição espacial onde se encontra.

Aalto enfatiza o fato de que os sólidos do edifício, e não os vazios espaciais, são positivos no projeto. O espaço, assim como nos recintos sagrados arcaicos, é, simplesmente, o que restou entre eles. As massas não são controladas e dominadas pela ordem modular do vazio; controlam e dominam o vazio. Portanto, paradoxalmente, o espaço é liberado, porém, o mais importante, os sólidos são liberados para agir. [...] O método de Aalto é, portanto, ao mesmo tempo funcionalista, visual, plástico e flexivelmente expressivo.” (SCULLY JR., 2002: 80)

Essa interação com a realidade existente tornar-se-ia ainda mais visível ao incorporar em suas obras o uso de materiais naturais como madeira, pedras e tijolos de alvenaria, ao invés da unicidade do concreto armado branco e estéril. Suas obras passam

Casa de Verão, Muuratsalo, 1953_Alvar Aalto
[WESTON, Richard. Alvar Aalto. Londres: Phaidon, 2007, p. 116]

a se constituir de uma matéria real, em que as paredes puristas do modernismo são trocadas por superfícies de realidades imperfeitas e imprevisíveis. Aalto busca explorar em sua obra todas as potencialidades de um único material, utilizando-o das maneiras mais diversas possíveis e revelando expressões ainda não conhecidas pelas construções contemporâneas - um esforço admirável de aliar os valores conquistados em seu tempo às necessidades primitivas de identidade e significado do meio em que vivemos. “A mesma tendência aparece em todas as artes: a partir de estratos esquecidos da nossa consciência, o homem primitivo latente em nós é novamente trazido à luz, ao mesmo tempo em que buscamos uma unidade com o presente.” (GIEDION, 2004: 646).

As palavras de Aalto sobre sua disposição para pensar espacialmente a relação das construções com a paisagem são citadas no livro do historiador de Kenneth Frampton (1997: 239):

Um dos problemas arquitetônicos mais difíceis é a configuração dos arredores do edifício em escala humana. Na arquitetura moderna, onde a racionalidade da moldura estrutural e as massas construídas ameaçam dominar, existe freqüentemente um vácuo arquitetônico nas porções restantes do local. Seria bom se, em vez de preencher esse vácuo com jardins decorativos, o movimento orgânico das pessoas pudesse ser incorporado à forma do lugar, de modo a criar uma estreita relação entre Homem e Arquitetura.

No projeto para a Prefeitura de Säynätsalo, de 1949-52, o arquiteto compõe uma de suas obras mais sensíveis a esses aspectos, construindo um lugar humano e poético: seus edifícios separados em elementos distintos, fundam um espaço intermediário articulado com um ambiente da permanência e interação humana na paisagem circundante. Vincent Scully Jr. (2002: 81) descreve: “Em sua prefeitura para a cidade de Saynästalo, pensa-se no naturalismo romântico entre os pinheiros, onde as formas são duras, e os perfis, recortados. [...] os sólidos do edifício estão dispostos de modo a convidar tal movimento e a responder a ele.”

Esse naturalismo espacial de suas formas e a maneira como as insere no contexto existente também pode ser comprovado na Casa do Arquiteto, de 1953, em Muuratsalo, distribuída pela topografia em vários elementos que inauguram um novo caminho por entre as árvores ali presentes. Frampton (1997: 243) ressalta o poder que esses espaços podem estabelecer sobre as sensações de quem por ele circula: “O caminho através da ‘acrópole’ é tratado como um ‘rito de passagem’, entre a urbanidade supercivilizada de um lado do complexo e a rusticidade nativa do outro. Em cada caso, o espaço é enriquecido pela presença da água, mais uma vez insinuando o processo de nascimento e regeneração.” São inúmeras as obras de Aalto que exploram essas expressões cuja pretensão, como ele mesmo diria, era a de acrescentar “uma estrutura mais sensível à vida” (FRAMPTON, 1997: 244) no cotidiano das cidades.

É essa postura que alguns arquitetos, cujas obras analisaremos a seguir, irão compartilhar em suas construções, revelando que seus atos não configuram representações de seus pensamentos, mas sim materializações precisas de suas compreensões sobre os fatores perceptivos indispensáveis para as experiências físicas e sensoriais do ser humano.

Associar a história da escultura ao desenvolvimento da história da arquitetura desse período torna possível estabelecer relações de concepções e linguagens que podem permitir uma compreensão mais ampla dessas produções e dos efeitos que implicaram sobre o ser humano no decorrer do último século. Mais do que seus avanços tecnológicos e científicos, interessa-nos o modo como essas expressões representaram as ansiedades do indivíduo moderno até que presenciassem as transformações da pós-modernidade.

No caso da escultura, desde o momento em que ela perdeu seu lugar como monumento público no meio urbano europeu destruído pelas guerras, seu significado passou a ser revisado incessantemente. Nos anos imediatos após a Segunda Guerra Mundial e nas décadas subsequentes, os preceitos modernistas implicaram novas manifestações a partir das quais os artistas interpretaram o mundo inaugurando dois caminhos predominantes: um deles contraria as concepções modernas e instaura o predomínio da representação sobre a expressão das linguagens midiáticas, e o outro - que mais nos interessa aqui - configura manifestações críticas à condição pós-moderna, apreendendo a arte sob a pluralidade de conceitos que veremos a seguir.

Para a compreensão da transformação do universo criativo da escultura é de fundamental importância o estudo das propostas artísticas de três autores: Auguste Rodin, Marcel Duchamp e Constantin Brancusi. Segundo Rosalind E. Krauss (2002: 106), eles representam os princípios da mudança de foco da escultura, citada anteriormente, de seu interior para o exterior: “[...] como uma superfície que se investe de significado

independentemente da percepção de um núcleo esquelético.”²⁰ .

Ainda no século XIX, o escultor francês Auguste Rodin foi responsável pela superação da narrativa clássica que vinha dominando a escultura por muito tempo. Durante sua trajetória, Rodin libertou suas formas das concepções compositivas tradicionais e inaugurou uma nova maneira de representar o universo tridimensional que nos envolve, partindo, principalmente, do que o artista pode imprimir de sua visão sobre a realidade e não mais de sua pura imagem. Indo além do figurativismo, suas formas revelavam fenômenos imprevisíveis que advinham dos próprios movimentos que a natureza estabelecia sobre elas.

Junto a isso, outra revolução de Rodin foi o modo como interpretava a presença de suas obras no espaço público. Sua postura desafiava a ideia de monumento clássico a ser contemplado como algo superior ao indivíduo comum, colocando a obra escultórica num espaço real compartilhado pelo observador e convidando-o a fazer parte de uma nova experiência temporal e espacial, como em sua obra *Les Bourgeois de Calais* de 1886 situada, praticamente, no nível do solo.

A valorização da superfície exterior da qual fala Krauss encontra justificativa no artista francês Marcel Duchamp pela negação da narrativa tradicional em seus *ready-mades*. Duchamp mostra que ao autor da obra cabe a realização, acima de tudo, de uma escolha do que deve ser interpretado como arte. O vanguardismo de suas obras vem dessa postura irônica a respeito da extrema valorização da intelectualidade, quando nos

Os Burgueses de Calais, 1886-1888_Auguste Rodin

[TUCKER, William. A Linguagem da Escultura. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 147]

mostra que podemos reconhecer a arte não como algo confinado em galerias e museus, mas sim como algo cotidiano e acessível. Hans Belting (2006: 216) explica que esta “[...] tese somente completa seu sentido como reconhecimento de que a disposição material da obra, como objeto criado, ainda não basta para transformá-la em obra de arte. No entanto, por mais solidamente que possa existir, apenas sua posição simbólica como portadora de um conceito de arte justifica o status de obra de arte.”

Duchamp preconiza uma série de aspectos que seriam base para as artes a partir da metade do século XX. Sua postura artística consistia em romper com as tradições da arte e possibilitar uma nova concepção de seu significado para a sociedade. Um desses aspectos era a maneira de interpretar a obra como uma pergunta e não como um objeto ensimesmado. O artista revela que o ato criativo é, fundamentalmente, uma atividade especulativa, e que são suas possibilidades conceituais de revisão de princípios estabelecidos que devem ser explorados. Assim, diferentemente do caráter puramente representativo que a arte havia assumido, esta se torna um instrumento de indagação sobre a realidade, fazendo com que o ser humano reflita sobre como suas concepções assumem significado em sua existência. Para isso, sua atenção também se debruça sobre o espectador, pois, por não supor verdades absolutas, necessita dele para que possa assumir seu pleno sentido. Os objetos artísticos criados ou revelados assumem valor não por sua objetividade material, mas sim pelas dúvidas que desencadeiam no indivíduo. Isso implicou uma intensa posição crítica frente à sociedade daquele momento,

Ready-made (In advance of the broken arm), 1915_Marcel Duchamp
[TASSINARI, op. cit., p. 82]

Monumento a Balzac, 1897-1898_Auguste Rodin
[Ibid., p. 49]

Pássaro no espaço, 1941_Constantin Brancusi
[Arquivo do autor]

como aponta Janson (1996: 380): “O Dadaísmo tem sido chamado de niilista, e seu objetivo era, na verdade, deixar claro ao público que todos os valores estabelecidos, morais ou estéticos, haviam perdido seu significado em decorrência da Primeira Guerra Mundial. Durante sua breve vida, de 1916 a 1922, o Dadaísmo pregava veementemente o absurdo e a antiarte.”

O escultor romeno Constantin Brancusi foi capaz de sintetizar as concepções de Rodin e Duchamp, estabelecendo umas das mais influentes obras no campo da escultura do século XX. Krauss também aborda a obra de Brancusi como *ready-mades*, ao interpretar seus aspectos formais simples e sem nenhuma narrativa, como se fossem objetos existentes encontrados. Suas esculturas vão se transformando em formas cada vez mais redutivas, capazes de configurar uma singularidade estética contraposta à geometria ideal tão cara aos racionalistas modernos. Suas formas são plásticas e expressivas, repletas de movimento, e dotadas de uma beleza primitiva que leva a linguagem da escultura aos seus limites.

Enquanto Duchamp buscava uma participação ativa do observador, talvez uma das contribuições mais substanciais de Brancusi foi o valor que atribuiu às influências do lugar sobre a obra de arte, e como isso poderia ser explorado com uma característica intrínseca às suas manifestações artísticas. Quando colocados num outro contexto, seus objetos assumem um novo significado, fazendo dele o verdadeiro protagonista de sua concepção artística. Nesse sentido, a obra de arte é capaz de transformar o lugar onde se insere e a maneira como o percebemos, o que possibilita novas interações

Três colunas sem fim, 1993-1935_Constantin Brancusi

[BROWN, E. C. Brancusi y la fotografia. Madrid: H Kliczkowski, 2002, p. 41]

A coluna infinita, Tîrgu Jiu, 1937_Constantin Brancusi

[TUCKER, op. cit., capa]

entre nós e a paisagem que temos ao redor. Com isso, suas esculturas não exaltam uma estrutura interna, mas sim as expressões espaciais de suas superfícies e matérias como instrumentos de interação com a realidade.

Ainda assim, Rudolf Wittkower (2001: 265) não deixa de reconhecer aspectos em comum entre as noções de interioridade de Rodin e Brancusi, ao discursar sobre suas respectivas esculturas *Monumento a Balzac* de 1897 e *Pássaro no Espaço* de 1923: “Ainda que ninguém, em pleno exercício de suas faculdades mentais, tentasse relacionar essas peças, mesmo assim há nas duas um desejo parecido de atingir a forma que tenha um número infinito de perfis: uma forma que se irradie a partir do interior.”

Uma das obras de Brancusi que mais expressa essas intenções é a sua Coluna Infinita (*Coloana infinitului*) de 1937 em Tîrgu Jiu, na Romênia. Situada numa paisagem aberta dos arredores da cidade, seu objeto impõe-se solitário no espaço: a escultura de extrema simplicidade compositiva, por sua pura existência, parece unir o céu à terra. Sua forma de 30 metros de altura é impossível de ser apreendida num único olhar, colocando-nos numa condição imóvel para poder contemplá-la em toda sua verticalidade. Constituída por unidades de ferro fundido, a abstração de sua forma faz com que toda a mensagem que carrega se detenha num objeto que nasce diretamente da paisagem, sem uma base ou apoio que o sustente, da qual presenciamos somente sua matéria crescente definida pela simples repetição vertical de uma unidade inalterável. Objetos como esse, que por sua grandiosidade perdem sua escala, parecem não se relacionar com o homem. No entanto, revelam a monumentalidade de nossas interferências sobre

dimensões muito maiores que nós mesmos, como a da paisagem.

Nessa obra, Brancusi não nos coloca diante de uma imagem ou da simulação de algo, conforme se presenciava nas artes do século XIX, mas sim diante da coisa em si mesma, revelada por meio da verdade de sua forma, escala, densidade, materialidade, lugar, simplicidade, pureza, contraposição. A universalidade da ação e da mensagem é o que nos espanta: não reconhecemos nessa obra o tempo em que foi feita, mas reconhecemos nela impressões do que somos. Isso é uma obra – de um homem – que fala sobre todos os homens, definidos por uma existência da qual tão pouco se sabe o início ou o fim.

O primitivismo que Brancusi preservava em suas obras daria origem a uma tradição escultórica que perduraria na obra dos artistas das décadas seguintes - os quais analisaremos adiante -, desde suas expressões escultóricas como puros objetos até aquelas que viriam explorar prioritariamente as relações linguísticas entre ser humano e paisagem. Como afirma Krauss (2002: 113): “De fato, apenas após os anos setenta, quando o interesse de Duchamp pela escultura como uma espécie de estratégia e de Brancusi pela forma, como uma manifestação da superfície, converteram-se no principal ponto de reflexão para uma nova geração de escultores.”²¹

O término da Segunda Guerra Mundial impulsionou um movimento que influenciou diretamente o contexto da arte do pós-guerra. O Expressionismo Abstrato teve sua maior expressão na pintura, mas a postura do grupo de artistas que o conduzia revelava como as manifestações artísticas não podiam ignorar as tragédias ocorridas, bem como as novas ameaças que davam sequência aos conflitos mundiais. A arte tornou-se uma metáfora da própria vida, representada num processo no qual o artista se dispunha a enfrentar uma série de escolhas conscientes e inconscientes, necessárias para lidar com todas as influências internas e externas, sociais ou individuais, que o envolviam.

Encontramos nas obras do escultor suíço Alberto Giacometti a transfiguração dessa postura no momento em que configura espaços capazes de destacar a dramaticidade compositiva, presente nas relações que estabelecem com os indivíduos que as observam. Ao invés de se configurarem como elementos autônomos, as esculturas de Giacometti assumem uma presença inquietante na escala do ser humano, colocando-o em estreita relação com o espaço vazio compartilhado pela obra e pelo próprio indivíduo. O escultor estimula as noções de distâncias que estabelecemos em nossas percepções do espaço, desfigurando suas formas humanas e compondo-lhes a partir do modo que se posicionam como estruturas estáticas ou em movimento no vazio. Seus contornos difusos e irregulares intensificam a dramaticidade de suas formas, bem como a vibração que emanam suas figuras anônimas, como sombras de uma existência da qual também compartilhamos.

Rosalind E. Krauss faz uma leitura sobre a obra de Giacometti vinculada à interpretação fenomenológica da realidade do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Ao falar de suas figuras, a autora descreve como as formas, escalas e distâncias que as definem interferem na maneira como seus observadores se envolvem com seu próprio espaço real:

Essas alongadas figuras em forma de lâminas, estremecidas a partir de uma elaboração plástica que as deixa serem definidas por uma permanente visão imprecisa, são frequentemente lidas como o paralelo escultórico da recharacterização fenomenológica da percepção como uma função da intencionalidade, como a causa simultânea e resultado do esforço do observador de conectar-se com o mundo. À luz dessa leitura, nenhum objeto nos é dado de forma neutra, como antes, para ser modificado pela distância da qual o olhamos ou pelo ângulo de vista que somos forçados a adotar. A distância e o ponto de vista não fazem parte do objeto, mas são inerentes ao seu significado [...].²² (KRAUSS, 1986: 262)

Ainda lendo suas formas sob o ponto de vista das ideias presentes em *Fenomenologia da Percepção* do filósofo francês, Krauss (1986: 263) comenta sobre o radicalismo da noção de distância em suas esculturas, como na obra *Sete Figuras e Uma Cabeça (A Floresta)* de 1950:

É a noção de “uma certa forma de olhar à distância” que afetou os observadores entusiastas do trabalho de Giacometti, levando-os a dizer que “ele inventou um novo campo de criação. Ele introduziu a representação da distância nos 3 mil anos de história da escultura”. E essa representação da distância trazida pelas figuras de Giacometti foi associada à fenomenologia porque foi vista como a representação da mútua relação entre o objeto e o espectador, o observador e o observado. Tornou-se algo emblemático do “ver à distância” que nenhuma experiência do trabalho de perto dissiparia e nenhuma ampliação dispersaria. Isso porque o objeto carregava como seu significado a marca de sua separação em relação ao observador; a escultura representava um corpo humano pego sempre na auréola do espectador, carregando sempre o indício do que significa ser visto pelo outro, do lugar de onde ele vê.²³

A formação surrealista de Giacometti aparece em suas obras como prova de não se poder estabelecer limites para as criações humanas, surgindo daí um dos significados mais densos de suas esculturas: a emancipação espiritual do indivíduo moderno. A partir disso, também podemos retomar a herança instaurada por Rodin sobre as diferenças, no universo da escultura, do sentido de modelar e talhar. Giacometti

Sete figuras e uma cabeça (A Floresta), 1950_Alberto Giacometti
[GONZÁLEZ, Ángel. Alberto Giacometti: works, writings, interviews. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 104]

preserva a modelagem não somente a partir da natureza de suas qualidades materiais, mas também pelo caráter poético que a liberdade de inventar as formas proporcionava para uma manifestação embasada numa inconstância estética.

Houve tentativas de atribuir Giacometti ao realismo na arte, ou mesmo ao humanismo, mas o corpo humano tem para ele tão-somente o significado de ser o símbolo externo de uma subjetividade intangível. Um sentido pesaroso de vacuidade interior, que em nenhum sentido físico pode ser “preenchida”, talvez possa ser redimido por algum símbolo sólido. Cumpre, porém, que o símbolo não seja demasiado sólido ou preciso, pois a vacuidade não tem contornos precisos – daí ser o gesso seu meio preferido. (READ, 2003: 156)

O historiador Herbert Read (2003: 210) afirma que os escultores modernos compartilham uma mesma intenção simbólica na busca por expressarem certa consciência sobre o mistério da existência humana, seja aquele que recai sobre as relações espaciais ou as relações temporais que os seres humanos estabelecem com o universo cosmológico: “Criar um ícone, um símbolo plástico do senso de numinosidade interior ao artista, ou talvez meramente das dimensões desconhecidas do sentimento e da sensação, é o propósito da grande maioria dos escultores modernos.”. Dentre essas produções, as esculturas de Giacometti são das mais reveladoras dessa qualidade. A

Figura alta, 1947_Alberto Giacometti
[Arquivo do autor]

Homem caminhando II, 1960_Alberto Giacometti
[TASSINARI, op. cit., p. 52]

vacuidade dos corpos criados por ele sintetiza seu desejo por uma formalização que expresse o mistério originado da ocupação do espaço pelos elementos. Mais do que os objetos criados, Giacometti nos comunica o sentido do vazio existente entre eles:

Há um sentido em que o espaço entre mim e outra pessoa que se encontre no mesmo ambiente ou uma árvore no horizonte é mais misterioso que a pessoa ou a árvore – toda visão é uma miragem incerta. [...] Por preocupado que estivesse Giacometti com estas considerações subjetivas, por imateriais que sejam as figuras modeladas para dar expressão a uma emoção evanescente, as figuras que ele criou são, contudo, “personnages” – não são aparições, mas ícones; objetos que materializam a miragem, imagens efetivas do numinoso, do limiar que separa o ego da realidade. (READ, 2003: 210)

Na obra do inglês Henry Moore o sentido metafórico que assume seu repertório formal leva-nos ao misterioso interior de suas esculturas monolíticas, como formas que não pertencem a um momento específico da história da humanidade, mas que a representam a partir da essência expressiva originada pela interação entre ser humano e paisagem. Sua concepção sobre formas vitais buscava selecionar aquelas que, em sua visão, possuíam um significado apreensível intuitivamente pelo ser humano. Essa definição deve-se à busca de Brancusi, segundo o qual “[...] uma forma pode ser vital sem com isso se tornar uma obra de arte – todo animal ou ser humano, toda árvore e flor, é vital, mas a obra de arte é, em algum sentido, a concentração desta força vital.” (READ, 2003: 180) Em Moore, a matéria adquire um mistério próprio e também comunica sentido e memória por si mesma, como descreve o historiador E. H. Gombrich (2002: 585):

Acredito que é esse sentimento intenso pela singularidade de uma coisa feita pela magia das mãos humanas que o escultor Henry Moore queria que tivéssemos ante suas criações. Moore não começou olhando para um modelo. Ele começou olhando para a pedra que tinha. Ele queria ‘fazer algo’ a partir dela. Não esmagando-a em pedaços, mas sentindo seu caminho e tentando descobrir o que a pedra ‘queria’. Se ela se transformou numa sugestiva figura humana, muito bem. Mas até mesmo nessa figura ele queria preservar algo da solidez e simplicidade de uma rocha. Ele não tentou fazer uma mulher a partir da pedra, mas uma pedra que sugerisse uma mulher.²⁴

No momento em que os escultores modernos descartam a função de representação da realidade como seu objetivo maior, adquirem liberdade para explorar sua capacidade formal e abstrata. O objeto escultórico deixa de ser visto como um elemento passivo à realidade para ser encarado como uma matéria que, potencializada

Figura reclinada da UNESCO, 1957_Henry Moore

[HEDGECOE, John. Henry Moore: uma visão monumental. Köln: Taschen, 2005, p. 133]

pelos seus desejos sensoriais e intelectuais, poderia exprimir muito de suas indagações sobre sua condição existencial. Moore exalta a importância simbólica de um desejado espaço interior existente em seus objetos escultóricos. Fosse pedra ou madeira, a matéria-prima passou a ser tratada como um elemento vivo, possuidor de uma energia que tinha de ser revelada. Esse princípio exerceu uma influência fundamental na escultura do século XX, do mesmo modo que a arquitetura absorveu as forças que deveriam emanar dos interiores dos edifícios, influenciando diretamente a forma exterior que possuíam.

Com a crise dos princípios modernos no final da década de 1950, a diversidade que se instaurava dava a origem a uma série de caminhos. A *Pop Art* começava a configurar suas expressões no campo da escultura como, por exemplo, na obra do americano Claes Oldenburg. No entanto, por mais radical que fosse sua produção, esse movimento assemelhava-se diretamente à concepção de antiarte de Duchamp que, nesse momento, assumia um significado relacionado ao predomínio capitalista, em que tudo, inclusive a arte, deveria ser consumido como objetos superficiais e de qualidades efêmeras.

Ao mesmo tempo, David Smith, outro escultor americano, começava a produzir uma obra que não mais representava as reflexões pessoais sobre o mundo de um indivíduo dotado da capacidade de expressar suas emoções pela arte, como os que vimos anteriormente, e para os quais o mundo interior da imaginação contrapunha-se ao mundo exterior da realidade. Smith evidenciava o fato de que sua obra só poderia

ser realizada pela existência de uma civilização tecnológica plenamente desenvolvida, concebendo suas estruturas a partir das técnicas industriais que a arte já conhecia e também daquelas inéditas a serem incorporadas - como, por exemplo, a da produção de bens de consumo das indústrias americanas. O escultor passa a conceber suas esculturas em grande escala, mostrando que as técnicas que incorporava lhe permitiram trabalhar com extrema liberdade e rapidez, além de uma precisão quase absoluta, ao usar materiais de produção industrial como o aço. Um dos exemplos dessa produção é a sua série *Cubi*, formada por obras compostas somente por elementos geométricos primários em distintas escalas e composições, todas caracterizadas por um intenso dinamismo e aparente instabilidade, pelo “efeito de suspensão no tempo e no espaço, de ação e massa suspensas, desafiando e provocando a gravidade, a estrutura como que gerando a si própria no ar [...]” (TUCKER, 1999: 154)

O que é excepcional nos *Cubi* de Smith é que, embora se configurem a partir de estruturas primárias, da combinação e da composição desses elementos, revelam uma variedade aparentemente infinita de formas. Equilibradas umas sobre as outras a partir de pontos de união mínimos, as esculturas de aço desafiam a gravidade, evocando uma força magnética como única explicação possível para a sua permanência. O escultor não imprime individualidade alguma em suas estruturas, usando uma liberdade artística para revelar as forças que nelas atuam, como aponta Wittkower (2001: 290):

Cubi VI, 1963_David Smith
[KRAUSS, op. cit., p. 170]

Cubi XXVII, 1965_David Smith
[TASSINARI, op. cit., p. 53]

É preciso reconhecer: em última instância, Smith protesta contra o fato de Michelângelo haver considerado a modelagem uma atividade próxima da pintura, ou seja, uma atividade não escultórica. Algumas outras vozes defendem a mesma idéia [...] as vozes de Epstein e Giacometti e, para arrematar, Sartre, cuja condenação do tipo de escultura que estivemos abordando é devastadora: as estátuas tradicionais “lançam aos nossos olhos sua pesada eternidade. A eternidade da pedra, porém, é sinônimo de inércia; significa um AGORA... para sempre”.

As pretensões metafóricas e simbólicas de Smith são muito distintas daquelas de escultores como Giacometti ou Moore. “Como os pintores abstracionistas pós-pictóricos da década de 1960, Smith costumava repudiar todas as associações; nesse aspecto, difere muito de um escultor como Moore, que dá a impressão de querer mobilizar as forças da natureza – rochas, água e vento – para ajudá-lo em sua tarefa.” (LUCIE-SMITH, 2006: 132) Se aqueles escultores influenciariam as gerações posteriores por sua interpretação da matéria, a concepção de Smith também teria suas consequências na apreensão do significado da tecnologia industrial, como veremos adiante.

A ‘Era de Ouro’, definida por Hobsbawm, caracterizou-se por um contexto cultural em que a tecnologia havia possibilitado que a arte se tornasse mais acessível e presente no cotidiano da sociedade como um todo. O excesso de informação revelava uma saturação das experiências estéticas e o valor original da obra de arte tenderia a diluir-se radicalmente em meio aos inúmeros meios de comunicação impregnados de imagens, símbolos e ídolos que, por mais superficiais que fossem, pretendiam atender uma ansiedade emocional calcada nos indivíduos pós-modernos sem referenciais estabelecidos.

A *Pop Art*, divulgada pelas obras de artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg, foi um movimento que adquiriu grande força ao reproduzir, com extrema fidelidade, a insensatez da democracia consumista da sociedade americana, representada por suas imagens, fossem elas latas de sopa ou artistas de cinema. “Ao contrário do Dadaísmo, a Pop Art não é motivada pelo desespero ou animosidade contra a civilização atual; considera a cultura comercial sua matéria-prima, uma fonte inesgotável de material pictórico, mais do que um mal a ser combatido. Também não compartilha a atitude agressiva do Dadaísmo em relação aos valores estabelecidos da arte moderna.” (JANSON, 1996: 395)

Nesse mesmo contexto histórico, aparecia um novo movimento artístico que repudiava todas aquelas referências cotidianas incitadas pelo êxito capitalista incorporado pela *Pop Art* em suas manifestações. O que ficou conhecido como Minimalismo fundava-se numa concepção voltada a estimular a essência perceptiva do observador. Enquanto

Pá Gigante, 1971_Claes Oldenburg
[WALTHER, op. cit., p. 516]

os artistas da *Pop Art* concebiam suas obras a partir de imagens autorreferenciadas, os Minimalistas não imprimiam nenhum conteúdo em seus objetos. Isso evidenciava a diferença com que esses dois movimentos interpretavam as heranças dadaístas: o primeiro partia de seu conteúdo imagético e temático e o segundo destinava-se a estudar suas estruturas e as relações tridimensionais que estabeleciam. A obra de arte já não mais se fundava no objeto ensimesmado, mas sim nas relações que este podia provocar, como descreve o crítico Hans Belting (2006: 199):

O debate em torno da vanguarda que irrompeu por volta de 1960 talvez tenha sua razão mais profunda no fato de que, desde então, apareceu uma vanguarda com um conceito diferente (ou inexistente) de obra: uma vanguarda, portanto, que buscava refugio na idéia de uma arte ficcional ou que oferecia ao observador um objeto do mundo cotidiano encenado de maneira inesperada. A originalidade residia, em ambos os casos, mais no conceito do que na obra. Nas novas mídias, esse processo prossegue com a retirada do artista do primeiro plano de sua obra-criação. Nos anos 60, os artistas conceituais falavam com reprovação do “formalismo” quando se pronunciavam sobre uma arte da obra marcada visualmente. A mesma acusação é sugerida na ciência da arte contra uma pesquisa estilística que se fecha contra os temas recém-proclamados de uma pesquisa de idéias e de uma pesquisa social. A proporção entre obra e o meio deslocou-se: quanto

menos a obra se encontrava no centro da atenção, tanto mais se estendia a visão sobre o seu contexto – de onde rapidamente foram atingidos extremos de que dificilmente ainda se deixam justificar como temas da ciência da arte.

A arte indagadora que Duchamp defendia, retomava importância com esses artistas cujas ideias manifestavam-se não pelas obras em si, mas pelas intenções expressas por meio delas. Uma das principais intenções desse grupo de artistas, em sua maioria de origem norte-americana, era contrapor a modernidade europeia que buscava evidenciar na matéria uma qualidade interior revelada pela expressão pessoal e intimista do artista. Para eles, a arte não podia mais ser definida por este idealismo individualizado, em que a obra se esgotava no próprio autor; pelo contrário, ela devia levar seu significado ao exterior, tornando-o menos ilusório e mais acessível, por meio do uso de um repertório coletivo, evidenciado pela *Pop Art*, e priorizando a natureza pública sobre a privada que a espacialidade podia ter.

Essa abertura para a experiência espacial, sobre a qual, nesse mesmo momento a arquitetura também se debruçava - considerando em suas concepções os referenciais históricos e territoriais do contexto onde iria intervir -, mostrava que as obras de arte tinham na leitura do lugar um elemento fundamental para sua concepção, como explica Nelson Brissac Peixoto (2002: 18):

Tais procedimentos vão possibilitar o surgimento, a seguir, de operações que redefinem a especificidade do sítio ao introduzir um novo tipo de experiência espacial: a que leva em consideração as dimensões institucionais, econômicas e políticas do espaço, enfatizando suas contradições e conflitos. Ocorre uma extensão do conceito de sítio, para abarcar não só o contexto estético da obra, mas também os significados simbólicos, social e político dos lugares, bem como as circunstâncias históricas nas quais obra de arte, observador e lugar estão inseridos.

A importância adquirida pelo contexto e pelas condicionantes externas aos objetos artísticos significava uma mudança substancial do universo de percepção da arte. A questão mais surpreendente referia-se a como permitir que o observador fosse envolvido por esse novo espaço inaugurado pelo objeto escultórico de modo que sua capacidade perceptiva fosse revelada como parte desta nova condição.

Embora os escultores tivessem começado a se debruçar sobre suas apreensões do vazio, a escultura ainda manifestava-se como objeto singular e monumental, sempre vinculada ao lugar onde estava inserida. “A lógica da escultura parece ser inseparável da lógica do monumento. Em virtude desta lógica a escultura é uma representação comemorativa. Ela se coloca num lugar particular e se comunica por meio de uma linguagem simbólica sobre o significado ou função daquele lugar.”²⁵ (KRAUSS, 1986:

279) Assim, a monumentalidade inerente às manifestações escultóricas não deixou de ser considerada, mas passou a ser explorada de outra maneira, recuperando a identidade humana que se havia perdido, como aponta Janson (1996: 413), “Acredita-se que, nesse sentido tradicional, os monumentos desapareceram quando a sociedade contemporânea perdeu o consenso do que deveria ser publicamente lembrado.” Desse modo, não deveria haver interpretações sobre o universo das coisas, suscetíveis à carga cultural e informacional que a sociedade de massas impunha naquele momento, mas dever-se-ia proporcionar meios para que as coisas pudessem ser apreendidas por nossos sentidos, compartilhados por todos os indivíduos e adentrar nossa própria consciência.

Para isso, propunham a interferência direta na realidade para levar o ser humano a conscientizar-se de uma série de qualidades que o envolve e que ele acaba por não identificar. As esculturas estabeleciam relações com as ordens espaciais existentes, ou com aquelas por elas criadas, sendo o espaço e o observador as verdadeiras matérias-primas das obras, como aponta Edward Lucie-Smith (2006: 144): “Existe outra forma de arte minimalista que não depende da colocação de objetos unitários num espaço, mas sim da alteração do espaço em si.”

Diferentemente de Henry Moore ou de outros escultores abstracionistas, esses artistas estabeleceram um processo de concepção em que suas obras deixam de ser esculturas de intensa expressão formal – figurativa ou abstrata – para revelarem-se por sua ordem compositiva. Assim, a manipulação da matéria não tinha como objetivo revelar as qualidades interiores que os abstracionistas julgavam fundamentais, principalmente como metáfora da realidade.

Chega-se, então, a um modo de composição do qual se eliminou a ideia de necessidade interna: a ideia de que a explicação de uma configuração particular de formas ou texturas na superfície de um objeto deve ser buscada em seu centro. Em termos estruturais ou abstratos, os procedimentos compositivos dos minimalistas negam a importância lógica do espaço interior das formas; um espaço interior pelo qual se havia interessado muito grande parte da escultura anterior ao século XX.²⁶ (KRAUSS, 2002: 248)

O fato de os materiais utilizados nessas esculturas não envolverem o fazer artístico, mas sim uma utilidade cotidiana, dava a elas uma identificação muito mais palpável e acessível – e nesse sentido, social –, considerando que eram materiais que todos estavam habituados a ver, ainda que em outros contextos. Os materiais são reconhecidos por sua natureza exterior, sem nenhum significado expressado, a não ser o utilitário, assemelhando-se aos *ready-mades* de Duchamp.

Donald Judd e Dan Flavin são dois escultores americanos que, para justificar a abordagem minimalista, reafirmavam a diferença entre composição relacional e

sequencial, defendendo que a segunda adquiria sentido por um processo centrado unicamente na ideia de posicionar ou ordenar objetos sem significado no espaço e não por conceitos estabelecidos *a priori*.

Com a afirmação de que estes significados já não possuem crédito, Judd está negando uma noção do eu individual que supõe que a personalidade, a emoção e o significado são elementos que existem isolados dentro de cada um de nós. Como corolário ao seu rechaço desse modelo do eu, Judd quer repudiar uma arte que fundamenta seus significados no ilusionismo como metáfora desse privilegiado (por ser privado) momento psicológico.²⁷ (KRAUSS, 2002: 253)

As esculturas desses artistas direcionavam a experiência estética do observador, mostrando como nossas criações, quando inseridas em algum contexto, dependem dele para assumirem algum sentido. Para isso, não faziam uso da matéria-prima como elemento estético, mas sim da variação de organizações espaciais – repetição, ritmo, escala – ou da composição desses módulos reproduzidos – materiais, superfícies, formas abertas, formas fechadas, positivo, cheios e vazios. Assim, passam a estimular a consciência do observador a partir de sua própria percepção sem apreender claramente o que realmente define a natureza dessas obras, se os volumes construídos ou o espaço deixado entre eles.

Sem título, 1965_Donald Judd
[Arquivo do autor]

Monumento I (para Vladimir Tatlin), 1964_ Dan Flavin
[MEYER, J. Minimalism. Londres: Phaidon, 2005, p. 93]

Robert Morris é outro escultor americano que tentou revelar o pré-estabelecimento formal que os objetos assumem e que, quando colocados numa estrutura compositiva que os contraria, mostram-nos como suas formas passam a assumir outros significados além do original. O próprio escultor afirma que “[...] a simplicidade da forma não corresponde necessariamente à simplicidade da experiência. Formas unitárias não reduzem relações. Elas as ordenam.” (LUCIE-SMITH, 2006: 144) Um exemplo dessa postura de Morris é uma obra de 1965 composta por três elementos idênticos em forma de ‘L’. Ao fazermos parte do espaço no qual estão inseridas, por mais que saibamos que as três formas são idênticas em suas estruturas e dimensões, somos incapazes de apreendê-las da mesma maneira exatamente por estarem posicionadas de modo distinto no espaço, como explica Krauss (2002: 260):

[...] Morris parece estar nos dizendo que o “dado” da semelhança entre os objetos pertence a uma lógica que existe antes da experiência; porque no momento da experiência, ou na experiência, as “L”s contradizem essa lógica e são “diferentes”. Sua “mesmice” pertence somente a uma estrutura ideal, a um ser interno que não podemos ver. Sua diferença pertence ao seu exterior, ao ponto em que emergem ao mundo público de nossa experiência. Esta “diferença” é seu significado escultórico; e este depende da conexão dessas figuras com o espaço da experiência.²⁸

Sem título (Vigas em forma de ‘L’), 1965-1967_Robert Morris
 [Ibid., p. 82]

O escultor adverte como nossa percepção é enganosa mostrando que formas idênticas tornam-se distintas por suas diferentes relações com o espaço envolvente. Logo, também revela-nos a necessidade de compreendermos nosso processo de percepção para que, assim, possamos entender como este processo nos mostra a realidade. Com um conhecimento maior sobre nossa natureza perceptiva e suas fragilidades, assumimos mais consciência sobre nós mesmos.

Essa reflexão sobre o espaço e suas relações com os indivíduos assumiu ao longo dos anos 1960, e principalmente no final dessa década, uma dimensão cada vez maior e que não deixou de se expandir até a contemporaneidade, levando a escultura a se misturar intensamente com as dimensões da arquitetura, da cidade e da paisagem.

Mas provavelmente seria mais preciso dizer da produção estabelecida no início dos anos sessenta que a escultura havia entrado numa categoria de terra de ninguém: ela era aquilo que acontecia no edifício ou na frente dele, ou aquilo que se configurava na paisagem mas que não era paisagem. [...] Isto quer dizer que, não-arquitetura, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, era apenas uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem era, simplesmente, arquitetura. ²⁹ (KRAUSS, 1986: 282)

A escultura minimalista passou a buscar novos limites da reflexão sobre o ‘vazio’ que se debruçavam e sobre as relações entre construído e não construído, natural e artificial. Essas paisagens – incluindo a arquitetura – tornaram-se suportes para as propostas desses escultores, levando a arte a uma dimensão urbana e pública, de modo que suas relações com os observadores não mais se limitavam a experiências sensoriais ou estéticas, mas incluíam questões sociais, culturais, tecnológicas, políticas e econômicas, como veremos adiante nas produções que figuraram na década seguinte. Sobre isso, Nelson Brissac Peixoto aponta (2002: 18):

Assistiu-se, no final dos anos 1960, a uma crise dos espaços expositivos tradicionais, como os museus e as galerias. O minimalismo rompe com o espaço transcendental da arte moderna, rejeitando a base antropomórfica da escultura tradicional e a falta de relação com o lugar. Ele recolocaria a obra de arte entre os objetos, explorando as consequências perceptivas de uma intervenção num dado local. Ocorre uma redefinição de sua escala em termos de recepção, uma mudança de orientação do objeto para o observador.

A obra de Carl Andre é uma das mais representativas da busca por liberar a escultura das expressões pessoais das metáforas e da interioridade das formas. O escultor parte da materialidade de suas esculturas para mostrar a realidade das coisas e esvaziá-las de qualquer significado ou intenção prévia. Assim como outros, o escultor

Lever, 1966_Carl Andre
[KRAUSS, op. cit., p. 246]

Secant, 1977_Carl Andre
[KASTNER, J., WALLIS, B. Land and Environmental Art. Londres: Phaidon, 2005, p. 74]

faz uso de materiais industrializados e fabricados em série, ou seja, não produzidos pelo artista, de modo que objetos idênticos não revelam nenhuma centralidade ou significado em si. O valor da obra reside na maneira como estes são colocados no espaço em questão, como em *Lever* de 1966, onde uma série de tijolos é disposta em fileira ao chão.

Em suas obras compostas por placas de aço, ferro ou alumínio dispostas no solo, o observador defronta-se unicamente com superfícies e não com espacialidades internas. Andre muda a concepção clássica de arte, em que as obras devem ser contempladas como monumentos inacessíveis a partir de um olhar que se direciona para cima ou para frente. Diferentemente, em suas esculturas os observadores são levados a olhar para baixo e perceber o chão como uma superfície que une todos os elementos de qualquer espaço. Suas superfícies dispõem-se como uma extensão do espaço onde se encontra o observador, reconhecidas somente pelas qualidades específicas de seus materiais e como mudam seu contexto.

Secant (1977), uma obra posterior de Andre, detinha os mesmos princípios calcados pelo escultor desde o início de sua carreira, mas, em função de sua escala, abordava aspectos que condiziam com os novos horizontes da produção da escultura contemporânea. Composta por 100 módulos de madeira com dimensões de 30 x 30 x 90 cm cada, a escultura consistia numa linha de aproximadamente 90 metros num gramado natural ondulante. Ao colocá-la no exterior do museu e não no seu interior, a linha ressalta o relevo da paisagem. Isso se tornaria um elemento compositivo fundamental

12ª. Esquina de cobre, 1975_Carl Andre
[KRAUSS, op. cit., p. 266]

para a produção em grande escala da década de 1970. A escultura estende-se pelo solo, impedindo-nos de perceber seu final e fazendo com que o espaço, e não os objetos que configuram a linha em si, sobressaia-se em nossa experiência. “Essas linhas remetem à arte contemporânea de grande escala ao instigarem uma observação do espaço, não de objetos.” (PEIXOTO, 2002: 184)

Richard Serra é um artista cujas obras revelam a escultura não como algo estável, mas como meio de manifestar a instabilidade que configura a realidade. A expressão do equilíbrio – ou desequilíbrio – é a matéria-prima para suas obras. Ele estabelece uma série de ações – como cortar, dobrar, torcer – que deveriam ser consideradas para se relacionar com suas obras e com os contextos envolventes. Para isso, Serra alia os conceitos de repetição e composição ao uso que faz da ação sobre suas formas, tornando-os instrumentos a serem utilizados como elementos compositivos e repetidos.

Um dos aspectos mais significativos dessa atitude compositiva é o vínculo que estabelece com a dimensão temporal em suas obras, provocando no observador a percepção do previsível e do imprevisível. Serra argumenta que a estabilidade das obras de arte acabava por gerar, inevitavelmente, imagens e significados dos quais a cultura encontrava-se saturada. A partir da ação e do movimento o observador é levado a passar por outro tipo de experiência sensorial. Ao aumentar a escala de suas esculturas, estas vão adquirindo maiores qualidades dinâmicas e plásticas, precisamente por suas características assimétricas e posicionamentos precisos. “Estas obras modificam

One Ton Prop (Castelo de Cartas), 1969_Richard Serra

[MCSHINE, K., COOKE, L. Richard Serra Sculpture: Forty Years. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2007, p. 132]

as condições de percepção, convertendo o espaço em escultura e a escultura em espaço.”³⁰ (WALTHER, 2005: 542) Mais do que experiências sensoriais, as obras passam a conquistar o espaço aberto e urbano das cidades, bem como as paisagens mais inóspitas. Um exemplo disso é a obra denominada Shift de 1970-72 sobre a qual fala Krauss (1986: 267):

Encontramos essa concepção do abstrato exercitada em Shift. A medida em que alguém se movimenta sobre o terreno da obra, as contenções dos muros se encontram em transformação gradual, mas de maneira constante. Deixando de ser somente linhas ao longo das quais alguém pode olhar quando se encontra acima delas, olhando para baixo e estabelecendo, assim, uma conexão com o longínquo, os muros se alteram a medida em que se ‘descende’ na obra pra que se torne um isolamento que une o indivíduo à terra. Percebida mais como uma barreira do que como uma perspectiva, eles então elevam a experiência do espaço físico corpo.³¹

Krauss também compara a diferença entre as noções de distâncias estabelecidas por Alberto Giacometti e Richard Serra. Analisando sua interpretação sobre a obra de ambos, percebemos que enquanto no primeiro a apreensão do espaço está vinculada a uma figura ou corpo, no segundo a distância é remetida por elementos escultóricos, possíveis até de serem interpretados como formas históricas ou manifestações primitivas

Shift, Ontario, 1970-1972_Richard Serra
[Ibid., p. 160]

Shift, Ontario, 1970-1972_Richard Serra
[Ibid., p. 161]

no espaço, assim como eram concebidas as primeiras transformações da natureza pelo ser humano. Peixoto (2002: 22) também fala sobre outro aspecto fundamental da organização do espaço de Serra:

Serra aponta para a questão fundamental da organização do espaço e da percepção do mundo contemporâneo: não há mais um ponto de vista privilegiado, que abarque toda a situação. [...] O observador tem de descolar-se em torno da obra, um olhar peripatético que se consuma como experiência no espaço e no tempo. [...] Ao determinar a percepção do lugar pela relação que se tem com o espaço, durante o trajeto, Serra está levando o observador a se confrontar com a indeterminação do sítio.

É essa postura crítica com relação ao modo de interação entre ser humano e contexto que configura a filosofia compositiva das obras de Serra e que, juntamente com os artistas que veremos a seguir, assumirá dimensões impactantes nos anos 1970.

As produções que ficariam conhecidas como *Land Art* ou Arte Ambiental recuperavam certos valores essenciais da expressão humana que haviam se diluído nos exercícios estéticos difundidos desde a modernidade. Seus autores, assumindo a consciência de que a realidade e a natureza existentes possuem uma perenidade muito mais sólida do que a sua, encontram na intervenção sobre elas a maneira de revelar mais

acentuadamente as relações do ser humano com sua condição existencial. Intervir na realidade, mais do que inventá-la ou preteri-la, significa intervir numa dimensão temporal e espacial da qual também faz parte e na qual anseia inscrever sua própria existência. Para isso, a escolha dos contextos de suas intervenções, encontrados em lugares inóspitos, passa a ser um dos princípios fundamentais para que assumam a intensidade que imaginam seus criadores, como descreve Francesco Careri (2005: 142):

Apropriar-se do espaço, como ação primária para alcançar uma natureza arcaica, como antropização de uma paisagem primitiva. Os espaços nos quais se realizam todas estas operações estão desprovidos de arquitetura ou de signos de uma presença humana, são espaços vazios onde é possível se realizar obras que assumam o significado de signos originários, de marca única numa paisagem arcaica e atemporal.³²

As imagens produzidas nessas paisagens transpõem a escultura do seu âmbito estético para um temporal, adquirindo uma escala física e simbólica de proporções inéditas. Em todas essas intervenções a apropriação da paisagem expressa uma vontade compartilhada pelos observadores de situarem-se no espaço inaugurado pelas obras. Essa postura de provocar uma nova consciência e uma nova experiência diante do que nos é colocado defronte expressa uma intenção muito mais solícita e menos pretensiosa do que aquela moderna de anos atrás. Isso é evidenciado pela expansão sensorial sobre o campo da escultura:

Essas obras enfatizam o confronto com as grandes distâncias as relações com escalas astronômicas de tempo e espaço. A noção de scanning foi introduzida por Andre e Morris, como um modo de percepção próprio para essas situações. Destaca a horizontalidade a distância. É um tipo de observação que, em vez de fixar-se num objeto, se faz percorrendo horizontalmente uma área. Faz-se por varredura – um modo de observação próprio do radar e dos satélites. Um dispositivo que não corresponde mais ao dispositivo ocular, à organização do espaço feita pelo olho: a visão periférica, lateral, horizontal, em vez do foco centrado num objeto, é que serve para entregar a grande escala. Percepção do ilimitado, do oceânico – a visão do que se estende indiferenciado, até o horizonte. (PEIXOTO, 2002: 185)

Principalmente nos Estados Unidos, a obra de arte invade o espaço natural e ermo dos parques, desertos, florestas, montanhas, campos, etc. tomando todos eles como matéria prima para sua realização. Superando a dependência direta do espaço escultórico ao espaço arquitetônico – como objetos de museus, monumentos urbanos ou ornamentos complementares –, essa concepção escultórica foi responsável

por recuperar o ato primitivo de transformação e apropriação humana daquilo que o envolve, seja o território, a matéria ou os signos que neles reconhece, estabelecendo uma natureza própria para a expressão escultural. Francesco Careri (2005: 138) sintetiza as interfaces conceptivas que esses escultores haviam criado:

Estes artistas haviam dado uma série de passos que os haviam levado novamente ao menir: a supressão da base com o objetivo de reconquistar a relação direta com o céu e com o solo (o menir está encravado diretamente no terreno); o retorno ao monolitismo e à massa (na escultura, a tripartição da coluna correspondia à subdivisão do totem); a substituição das cores e dos materiais naturais por materiais artificiais e industriais e por artefatos (na idade da Pedra, a pedra do menir era o material mais “artificial” que se podia encontrar na natureza, e sua posição vertical era a menos natural que se podia imaginar); as composições baseadas na mera repetição, e as progressões rítmicas e seriais (pontos, linhas e superfícies); a substituição de qualquer forma adjetivação por formas puras e cristalinas; a eliminação de todas as formas de figurativismo mimético que ainda persistiam nas esculturas zoomórficas, antropomórficas ou totêmicas da escultura moderna; a reconquista de algo parecido à escala humana e, portanto, de um antropomorfismo mais abstrato e mais cenográfico, tomado por aquele resíduo de “presença animada” que ainda persiste na escultura.³³

Essas esculturas eram, em suma, operações espaciais construtivas. Se por um lado configuravam uma neutralidade de suas qualidades estéticas, por outro mostravam como a precisão de suas concepções era capaz de provocar experiências impactantes nos observadores. Ao envolver os indivíduos em suas espacialidades evidenciavam como, por meio da potência de suas mínimas ações, poderiam provocar neles uma multiplicidade de reações emocionais, como aponta o trecho a seguir:

O resultado de todas estas operações é um objeto monomaterial, situado, fixo, imóvel, inerte, inexpressivo, quase morto. Contudo, é um objeto que impõe certa distância e que trava relações novas com o próprio espaço. É como um personagem sem vida interior mas que, ao mesmo tempo, apossa-se do espaço, obriga ao espectador a participar, a compartilhar uma experiência que vá mais além do visível e que afeta, assim como na arquitetura, a todo o seu corpo, a sua presença no tempo e no espaço.³⁴ (CARERI, 2005: 140)

Em suas primeiras obras o artista americano Robert Smithson propõe novas linguagens de interpretações de contextos já existentes, usando para isso mapas, fotografias e remoções de partes do lugar analisado para o interior das galerias em que sua proposta era exposta. A obra *A Tour of the Monuments of Passaic* de 1967 é um

Nonsite Line of Wreckage, New Jersey, 1968_Robert Smithson

[TSAI, Eugenie. Robert Smithson. Berkley: University of California Press, 2004, p. 157]

exemplo desta leitura crítica que o autor faz sobre a urbanidade e sobre os espaços vazios e, aparentemente, sem identidade, que o desenvolvimento da cidade moderna gerou e aos quais leva o observador a revalorizar.

Smithson se lança na direção dos resquícios suburbanos do mundo em busca de uma nova natureza, de um território desprovido de representação, de espaços e tempos em transformação constante. A periferia urbana é uma metáfora da periferia da mente, dos restos de pensamento e cultura. Nesses lugares, e não na falsa natureza arcaica dos desertos, é possível formular novas perguntas e conhecer novas respostas.³⁵ (CARERI, 2005: 168)

No entanto, conforme seu pensamento vai se desenvolvendo, Smithson transfere, de maneira radical, suas considerações urbanas para as paisagens naturais dos Estados Unidos, dando às suas obras um impacto de outra escala. Em suas esculturas ao ar livre o artista cria formas imprevisíveis que, por suas dimensões, são pensadas para serem experimentadas ao longo de um período de tempo. Suas obras não possibilitam que o observador tenha uma compreensão imediata de sua natureza, demandando que ele se situe fisicamente nelas para que possa conhecê-las pela percepção, e nunca por uma experiência única e finita.

A obra do inglês Richard Long compartilha com outros artistas a busca pela

A Line Made By Walking, Somerset, 1967_Richard Long
[ROELSTRAETE, Dieter. Richard Long: A Line Made by Walking. Londres: Afterall Books, 2010, p. 23]

compreensão da natureza espacial dos contextos específicos com os quais se propõe a envolver, porém prefere conceber suas obras a partir de sua transitoriedade e efemeridade. O artista leva a materialidade da arte ao seu limite ao dispensá-la e ao propor que o próprio ato de andar ou percorrer um caminho no espaço já consista num fazer artístico. Long fundamenta suas ações inteiramente na experiência temporal e no fato de que a presença humana na paisagem é por si só uma intervenção.

A Line Made By Walking de 1967 é sua obra inaugural e mais emblemática. O trabalho consistiu no caminhar do escultor por algumas horas sobre uma mesma linha num gramado de Somerset, na Inglaterra. Seu trajeto repetido ao longo do tempo acabou por evidenciar na superfície gramada a sua presença no ambiente. Ainda que efêmera o suficiente para desaparecer assim que a grama recuperasse sua forma original, o indivíduo não deixou de se relacionar com o contexto e imprimir ali uma prova de sua própria existência.

A imagem da grama pisada contém em si mesma a presença de uma ausência: a ausência do objeto. Por outra parte, trata-se sem dúvida do resultado da ação de um corpo e de um objeto, algo situado entre a escultura, a performance e a arquitetura da paisagem.³⁶ (CARERI, 2005: 146)

Richard Long estenderá essa concepção ao longo de toda sua carreira, deixando

rastros de nossa existência a partir do manuseio de pedras ou de quaisquer outros materiais pré-existentes no lugar, formando linhas, círculos, montes e outras formas primárias em lugares ermos como desertos, montanhas, florestas, planícies, etc. A simplicidade de suas estruturas impressionam por basicamente unirem o indivíduo e a matéria que o envolve num momento de criação comum.

As intervenções de Long estão desprovidas de suportes tecnológicos. Não incidem com profundidade no córtex terrestre, apenas transformam sua superfície e, inclusive, de um modo reversível. O único meio utilizado é o próprio corpo, suas possibilidades de movimento, o esforço de seus braços e pernas. [...] O corpo é o instrumento para medir o espaço e o tempo.³⁷ (CARERI, 2005: 150)

O artista americano Walter De Maria estabelece este diálogo entre ser humano e paisagem por meio das relações entre as criações humanas e as forças impelidas pela natureza, em que “[...] a pergunta sobre o que é natural e o que é artificial perde seu significado absoluto.”³⁸ (GALOFARO, 2004: 79)

Sua obra denominada *The Lightning Field* de 1977 no estado de Novo México, nos Estados Unidos, consistia numa série de quatrocentas barras de aço pontiagudas organizadas no território a partir de uma quadrícula regular que atingia um

The Lightning Field, Novo México, Estados Unidos, 1977_Walter De Maria
[KASTNER, op. cit., p. 108]

mil e quinhentos metros em sua extensão máxima. O trabalho propunha estimular a experiência sensorial dos próprios eventos naturais, controlados, de certa maneira, para que pudessem ser percebidos. Isso fez com que o ambiente natural fosse considerado uma fonte informacional em que, a partir de nossas experiências, estabeleceríamos os significados que nos vinculariam a eles. A escultura envolvia o observador fisicamente e emocionalmente, na expectativa de que o fenômeno acontecesse, acrescentando-lhe uma nova dimensão sensorial.

Em 1969 o americano Michael Heizer realiza uma das obras mais impactantes da *Land Art*: a *Double Negative*. Sua estrutura lembra as intervenções de Long sobre a realidade existente a partir de sua própria materialidade e de seu envolvimento com o indivíduo nela presente. No entanto, a obra de Heizer estabelece-se como uma intervenção de escala monumental no território desértico de Mormon Mesa, Nevada, nos Estados Unidos. A obra define-se por uma linha constituída por dois vazios possibilitados pela remoção de mais de duzentas mil toneladas de terra do lugar. A escavação dá origem a duas rampas de 15 metros de largura e 9 metros de profundidade somando quase 500 metros de longitude. Com isso, Heizer inaugura uma espacialidade escultórica que é criada a partir do vazio e não pela solidez da matéria. A obra não ocupa nenhum espaço, ela se torna espaço em si mesma. Ao concebê-la como arte num lugar inóspito como aquele, a escala imensa do trabalho corresponde à escala natural do universo e de nossa insignificância diante dele. O indivíduo perde a referência da totalidade do

Double Negative, Nevada, Estados Unidos, 1969_ Michael Heizer
[KRAUSS, op. cit., p. 272 e 273]

espaço criado e só lhe é permitido uma consciência sobre o lugar onde se encontra ao olhar para o outro vazio. A escultura não possui uma centralidade espacial e, para o usuário, o conhecimento sobre ela só pode ser encontrado fora de si, olhando a natureza da forma espelhada que a complementa. Krauss (2002: 271) descreve com precisão os efeitos de *Double Negative*:

Devido ao seu enorme tamanho e sua localização, o único meio de contemplar esta obra é colocar-se dentro dela, habitá-la do mesmo modo que acreditamos habitar o espaço de nossos corpos. Mas a imagem que temos de nossa própria relação com nossos corpos é a de que estamos centrados dentro deles; temos um conhecimento de nós mesmos que, por assim dizer, situa-nos em nosso próprio núcleo absoluto; somos totalmente transparentes para nossa consciência [...]. Neste sentido, Duplo Negativo não se assemelha a maneira como concebemos que habitamos a nós mesmos. Porque, ainda que seja simétrico e tenha um centro (o ponto médio da depressão que separa as fendas), este centro não podemos ocupar. Somente podemos situar-nos em um dos dois espaços fendidos e olhar em direção ao outro. De fato, apenas olhando ao outro podemos formar uma imagem do espaço que ocupamos. [...] Ao nos forçar a esta posição excêntrica em relação ao centro da obra, Duplo Negativo sugere uma alternativa a imagem que temos de como nos conhecemos a nós mesmos. Faz-nos meditar sobre um conhecimento de nós mesmos formado pelo olhar ao exterior considerando as reações dos outros quando nos devolvem este olhar. É uma metáfora do 'eu' quando conhecido mediante o aspecto que assumido para o outro.³⁹

Por fim, a obra da dupla Christo & Jeanne-Claude propõe-se a revelar, desde o início de sua produção, não só as paisagens inóspitas nas quais grande parte dos artistas da *Land Art* concentraram, mas também os problemas das cidade e da cultura contemporânea. Independente da escala, suas propostas caracterizam-se por sua transitoriedade e por sua complexidade política, considerando que se propõe a modificar radicalmente as características do espaço público no qual se inserem. Este fato faz com que estejam envolvidas no seu processo de concepção a intenção do artista, a reação da sociedade que irá conviver com a obra e a aceitação burocrática dos proprietários envolvidos – sejam eles públicos ou privados – além das influências culturais que as imagens de suas obras provocam, pelo fato de estarem situadas em lugares icônicos para a sociedade e para a consciência pública.

A partir da década de 1970 suas obras começam a assumir uma escala muito mais impactante, além da escolha inusitada dos contextos nos quais inserem suas estruturas. *Valley Curtain*, no Colorado, de 1970-72 é um exemplo dessas transformações efêmeras que Christo & Jeanne-Claude propõem. O uso que fazem

Valley Curtain, Colorado, Estados Unidos, 1970-1972_Christo & Jeanne-Claude
[CHIAPPINI, Rudy. Christo and Jeanne-Claude. Nova Iorque: Skira, 2006, p. 123]

The Pont Neuf Wrapped, Paris, 1975-1985_Christo & Jeanne-Claude
[Ibid., p. 162]

de tecidos e elementos leves para envolver ou interromper a existência de estruturas que se tornaram perceptivamente invisíveis em nosso cotidiano faz com que estes monumentos – naturais ou artificiais – recuperem sua própria existência real, assim como sua forma e sua função. Em *Valley Curtain* a imensa cortina laranja interrompe nossa apreensão da distância e do horizonte, mas nos faz compreender a escala do vale e da paisagem que ele define.

A obra de Christo & Jeanne-Claude não busca nenhuma relação com o passado. Nela, a única temporalidade que reside é a do presente, a do momento da experiência do observador. Para isso, os autores ‘escondem’ as formas do presente para restaurar seus valores fundamentais, muitas vezes desconsiderados pelo tempo. A ausência é utilizada para enfatizar a importância da presença, seja por meio da materialidade existente na realidade ou por trás dos novos sentidos que lhe foram atribuídos, como veremos presente nas obras que analisaremos a seguir. ■

NOTAS

1 Versão original: “[...] I suppose the true reply is that the modern artist wants to create things. The stress is on to create and on things. He wants to feel that he has made something which had no existence before. Not just a copy of a real object, however skillful, not just a piece of decoration, however clever, but something more relevant and lasting than either, something that he feels to be more real than the shoddy objects of our humdrum existence.”

2 Versão original: “All these intellectual tendencies derived their critical force in the context of postwar consumer society in which the potentialities of individual perception were being increasingly reduced to the simple recognition of one’s identity in terms of social role.”

3 Versão original: “De acuerdo con aquella división de funciones, la arquitectura tendría la función de lugar de restauración, de culto y de reunión, mientras que la escultura tendría la función de mostrar la imagen del hombre y de Dios. [...] Hegel afirma que los orígenes de la escultura y de la arquitectura “debieron tener un carácter inmediato y simple, y no la relatividad resultante de la división de las funciones. Por tanto, nuestro esfuerzo debe centrarse en la búsqueda de un punto situado más acá de dicha división.”

4 Versão original: “Representa los inicios del arte, pues en sus inicios el arte todavía no ha hallado, para la representación de su contenido espiritual, los materiales apropiados ni las formas correspondientes, lo cual le obliga a limitarse a la simple búsqueda de la verdadera adecuación y a contentarse con un contenido y un modo de representación puramente exteriores. Los materiales con que trabaja este primer arte están desprovistos de espiritualidad; se trata de la pesada materia sometida a las leyes de la gravedad; en cuanto a la forma, consiste en reunir de modo regular y simétrico las formaciones de la naturaleza exterior, en realizar la totalidad de una obra de arte haciendo de ella simple reflejo del espíritu.”

5 Versão original: “Su principio y su contenido están representados por la individualidad espiritual en tanto que ideal clásico, de modo que la interioridad y la espiritualidad hallan expresión en el aspecto corporal inmanente al espíritu, aspecto que es tarea del arte representar bajo la forma de una realidad artística. También la escultura se sirve de materiales pesados en su totalidad espacial, sin por ello dar a esta totalidad formas orgánicas e inorgánicas, basándose solo en consideraciones extraídas de la gravedad y de las condiciones naturales, sin rebajarlas para hacerlas visibles a la categoría de una mera apariencia exterior y sin particularizarlas en exceso. Pero en este caso es la forma que implica el contenido mismo y que es determinada por él, lo que expresa la vida real o la realidad viva del espíritu; es la figura humana y su organismo

objetivo impregnado de espírito y que debe ser representación exterior adecuada de la independencia dividida en su grandiosa calma y en su tranquila grandeza, sin dejarse afectar por las litudes y las limitaciones de la acción, por los conflictos y los sufrimientos.”

6 Versão original: “The theories for which the Bauhaus stood are sometimes condensed in the slogan of ‘functionalism’ – the belief that if something is only designed to fit its purpose we can let beauty look after itself. There is certainly much truth in this belief. [...] Surely there are things which are functionally correct and yet rather ugly, or at least indifferent. The best works of this style are beautiful not only because they happen to fit the function for which they are built, but because they were designed by men of tact and taste who knew how to make a building fit for its purpose and yet ‘right’ for the eye. To discover these secret harmonies a great deal of trial and error is needed. Architects must be free to experiment with different proportions and materials.”

7 Versão original: “Nature in the sense of the irrational claimed a re-entry. But for this time was not yet ripe.”

8 Versão original: “to fuse together modernity and tradition over a basically mythical idea of architecture.”

9 Versão original: “The approach of the portico with its unrelieved uprights and horizontals [...] and with the large plain cross standing as a beacon isolated from the building is truly monumental, the chapels inside and the small waiting rooms are intricate and soothing. The austerity of the exterior finally is wonderfully relieved by the most sensitive siting on the rising ground, with lawns, a pool, and the trees in the background. Never before in the twentieth century had architecture and landscape been blended so perfectly. It was to be one of the most beneficial lessons for the future.”

10 Versão original: “Asplund’s forms were highly charged, landscape and buildings together suggesting a hidden meaning uniting earth and water, fire and sky. Beyond historical allusions and the mood of forest and ground, there was a deeper suggestion of release from the material to the spiritual.”

11 Versão original: “It is the change from the personal to the impersonal client. That an impersonal style such as the rationalism and functionalism of 1930 largely suits these conditions better than any style derived from the past goes without saying. That the anonymity of the committee, whether municipal or commercial, tends to discourage individual practice, and indeed genius, is equally patent.”

12 Versão original: “However excellent the design of the elevation, however well functioning the plan, there is indeed something lacking here, and one finds oneself longing for the organic instead of the mechanic, the imaginative instead of the intellectual, the free instead of the rigidly organized.”

13 Versão original: “The urge was great, and it has only rarely taken the arduous road of mathematical calculation and the endeavor towards a synthesis of form with structure. Far more often it has appeared purely and simply as a revolt against reason.”

14 Versão original: “The first of these new theses is that relief need not rely on decoration, but can be achieved by variety of group and surfaces; the second is that principal of variety of grouping can be extended to a whole estate or indeed a whole city centre; the third is that variety can be accomplished in the relation of buildings to nature even more effectively than of buildings to each other. By these three means uniformity is avoided, fantasy is let in, and a sense of human satisfaction created without recourse to willfulness.”

15 Versão original: “En primer lugar en la búsqueda de nuevas formas expresivas, insistiendo en el valor escultórico de las formas arquitectónicas, enfatizando la envolvente del edificio, en especial las cubiertas. Gran parte de esta arquitectura parte de una nueva premisa: el ángulo recto limita las posibilidades creadoras del arquitecto. La culminación de todo ello serían los grandes conjuntos de edificios basados en diversos volúmenes escultóricos sobre plataformas y el desarrollo de nuevas formas basadas en conchas de hormigón. [...] En segundo lugar, en relación con la crisis del paradigma de la máquina, la tendencia hacia la recuperación de una antigua fuente de inspiración: la arquitectura popular y anónima.”

16 Versão original: “lack of grace was equally true, and even inhumanity sometimes.”

17 Versão original: “These unprecedented formal solutions were found by men whose first concern was with the age-old Western desire to span space.”

18 Versão original: “Is the argument that their forms are structural, those of the others decorative, an aesthetically valid argument? Surely, it would be contended, in aesthetic matter the eye must be the judge, and to the eye it must be the same whether an unexpected, perhaps unprecedented form is used for structural or for decorative reasons.”

19 Versão original: “Aunque ésta sea una obra urbana, no renuncia a proclamar su carácter antiurbano y autárquico, expresando su pertenencia al repertorio de las formas orgánicas. [...] Por una parte la referencia a lo sólido, a lo tectónico, a las rocas y a las cavernas, que se expresa esencialmente en el interior introver-

tido del edificio. Y por otro lado la búsqueda de la dinamicidad, de las formas puente y las plataformas, de las formas esbeltas y en movimiento, en sintonía con el neoplasticismo, expresado en este caso en la rampa interior y en las franjas helicoidales que van creciendo en el exterior.”

20 Versão original: “[...] como una superficie que se inviste de significado independientemente de la percepción de un núcleo esquelético”

21 Versão original: “De hecho, no fue hasta los años sesenta cuando el interés de Duchamp por la escultura como una especie de estrategia y el de Brancusi por la forma, como una manifestación de la superficie, se convirtieron en el principal punto de reflexión para una nueva generación de escultores.”

22 Versão original: “Those elongated, bladelike figures, shuddering from within a plastic elaboration that leaves them defined by a permanent visual vagueness, are often read as the sculptural parallel of phenomenology’s recharacterization of perception as a function of intentionality, as the simultaneous cause and result of the viewer’s prise sur le monde. In the light of this reading no objects are given to us neutrally, as it were, to be modified by the distance from which we see them or the angle of view we are forced to take. The distance and the viewpoint are not added to the object, but inhere in the object’s meaning [...]”

23 Versão original: “It is this notion of “a certain way of looking at distance” that affected the enthusiastic viewers of Giacometti’s work, leading them to say, “He invented a new field of creation. He introduced the representation of distance into the three-thousand-year-old history of sculpture.” And this representation of distance carried by Giacometti’s figures was associated with phenomenology because it was seen as the representation of the mutual relationship between the object and the spectator, the viewer and the viewed. It was understood as a represent coin of “seeing at a distance” that no examination of the work close-to would dissipate and that no magnification would disperse. For the object carried as its meaning the mark of the viewer’s separation from it; the sculpture represented a human body forever caught in the aureole of the beholder’s look, bearing forever the trace of what it means to be seen by another from the place from which he views.”

24 Versão original: “I believe it is this intense feeling for the uniqueness of a thing made by the magic of human hands that the sculptor Henry Moore wanted us to have in front of his creations. Moore did not start looking at his model. He started by looking at his stone. He wanted to ‘make something’ out of it. Not by smashing it to bits, but by feeling his way, and by trying to find out what the stone ‘wanted’. If it turned into a suggestion of a human figure, well and good. But even in this figure he wanted to preserve something of the solidity and simplicity of a rock. He did not try to make a woman of stone but a stone which suggests a woman.”

25 Versão original: “The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place.”

26 Versão original: “Se llega entonces a un modo de composición del que se ha eliminado la idea de necesidad interna: la idea de que la explicación de una configuración particular de formas o texturas en la superficie de un objeto ha de buscarse en su centro. En términos estructurales o abstractos, los procedimientos compositivos de los minimalistas niegan la importancia lógica del espacio interior de las formas; un espacio interior por el que se había interesado mucho gran parte de la escultura previa del siglo XX.”

27 Versão original: “Con la afirmación de que estos significados ya no son creíbles, Judd está rechazando una noción del yo individual que supone que la personalidad, la emoción y el significado son elementos que existen aislados dentro de cada uno de nosotros. Como corolario a su rechazo de este modelo del yo, Judd quiere repudiar un arte que fundamenta sus significados en el ilusionismo como metáfora de ese privilegiado (por privado) momento psicológico.”

28 Versão original: “[...] Morris parece estar diciéndonos que el “dato” de la semejanza entre los objetos pertenece a una lógica que existe antes que la experiencia; porque en el momento de la experiencia, o en la experiencia, las “eles” contradicen esta lógica y son “diferentes”. Su “mismidad” pertenece solamente a una estructura ideal, a un ser interno que no podemos ver. Su diferencia pertenece a su exterior, al punto en que emergen al mundo público de nuestra experiencia. Esta “diferencia” es su significado escultórico; y este significado depende de la conexión de estas figuras con el espacio de la experiencia.”

29 Versão original: “But it would probably be more accurate to say of the work that one found in the early sixties that sculpture had entered a categorical no-man’s-land: it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape. [...] That is, the not-architecture is, according to the logic of a certain kind of expansion, just another way of expressing the term landscape, and the not-landscape is, simply, architecture.”

30 Versão original: “Estas obras modifican las condiciones de percepción, convirtiendo el espacio en escultura y la escultura en espacio.”

31 Versão original: "One sees this conception of the abstract at work in Shift. As one moves over the grounds of the work, the pots of the walls are in gradual but constant transformation. From being the lines along which one sights as one stands above them and looks down, thereby establishing one's connection to the distance, the walls change as one "descends" the work to become an enclosure that binds one within the earth. Felt as a barrier rather than as perspective, they then heighten the experience of the physical place of one's body."

32 Versão original: "Apropiarse del espacio, como acción primaria para alcanzar una naturaleza arcaica, como antropización de un paisaje primitivo. Los espacios en los que se realizan todas estas operaciones están desprovistos de arquitectura o de signos de una presencia humana, son espacios vacíos donde es posible realizar unas obras que asumen el significado de signos originarios, de huella única en un paisaje arcaico y atemporal."

33 Versão original: "Estos artistas habían dado una serie de pasos que las habían llevado de nuevo al menhir: la supresión del basamento con el fin de reconquistar la relación directa con el cielo y con el suelo (el menhir está empotrado directamente en el terreno); la vuelta al monolitismo y a la masa (la tripartición de la columna se correspondía en la escultura con la subdivisión del tótem); la sustitución de los colores y de los materiales naturales por materiales artificiales e industriales y por artefactos (en la edad de Piedra, la piedra el menhir era el material más "artificial" que podía encontrarse en la naturaleza, y su posición vertical era lo menos natural que se podía imaginar); las composiciones basadas en la mera repetición, y las progresiones rítmicas y seriales (puntos, líneas y superficies); la sustitución de cualquier forma de adjetivación por formas puras y cristalinas; la eliminación de todas las formas de figurativismo mimético que todavía persistían en las esculturas zoomórficas, antropomórficas o totémicas de la escultura moderna; la reconquista de algo parecido a la escala humana y, por tanto, de un antropomorfismo más abstracto y más escenográfico, tomado de aquel residuo de "presencia animada" que todavía persisten en la escultura."

34 Versão original: "El resultado de todas estas operaciones es un objeto monomatérico, emplazado, fijo, inmóvil, inerte, inexpresivo, casi muerto. Sin embargo, es un objeto que impone cierta distancia y que traba unas relaciones nuevas con el propio espacio. Es como un personaje sin vida interior pero que, al mismo tiempo, toma posesión del espacio, obliga al espectador a participar, a compartir una experiencia que va más allá de lo visible y que afecta, al igual que la arquitectura, a todo su cuerpo, a su presencia en el tiempo y en el espacio."

35 Versão original: "Smithson se lanza hacia los despojos de los suburbios del mundo en busca de una nueva naturaleza, de un territorio desprovisto de representación, de unos espacios y unos tiempos en transformación constante. La periferia urbana es una metáfora de la periferia de la mente, de los despojos del pensamiento y de la cultura. En estos lugares, y no en la falsa naturaleza arcaica de los desiertos, si es posible formular nuevas preguntas y tantear nuevas respuestas."

36 Versão original: "La imagen de la hierba hollada contiene en si misma la presencia de una ausencia: la ausencia del objeto. Por otra parte, se trata sin duda del resultado de la acción de un cuerpo y de un objeto, algo situado a medio camino entre la escultura, la performance y la arquitectura del paisaje."

37 Versão original: "Las intervenciones de Long están desprovistas de soportes tecnológicos. No inciden en profundidad en la corteza terrestre, solo transforman su superficie y, además, de un modo reversible. El único medio utilizado es el propio cuerpo, sus posibilidades de movimiento, el esfuerzo de sus brazos y piernas. [...] El cuerpo es el instrumento para medir el espacio y el tiempo."

38 Versão original: "[...] la pregunta de qué es natural y qué es artificial pierde su significado absoluto."

39 Versão original: "Debido a su enorme tamaño y su localización, el único medio de contemplar esta obra es meterse dentro de ella, habitarla del mismo modo en que creemos que habitamos el espacio de nuestros cuerpos. Pero la imagen que tenemos de nuestra propia relación con nuestros cuerpos es la de que estamos centrados dentro de ellos; tenemos un conocimiento de nosotros mismos que, por así decir, nos sitúa en nuestro propio núcleo absoluto; somos totalmente transparentes para nuestra consciencia [...]. En este sentido, Doble Negativo no se asemeja a como nos figuramos que nos habitamos a nosotros mismos. Porque, aunque es simétrica y tiene un centro (el punto medio del barranco que separa las dos hendiduras), ese centro no lo podemos ocupar. Solamente podemos ubicarnos en uno de los espacios hendidos y mirar al otro a través. De hecho, solo mirando al otro podemos formarnos una imagen del espacio que ocupamos. [...] Al forzarnos a esta posición excéntrica en relación con el centro de la obra, Doble Negativo sugiere una alternativa a la imagen que tenemos de cómo nos conocemos a nosotros mismos. Nos hace meditar sobre un conocimiento de nosotros mismos formado por el mirar hacia afuera considerando las reacciones de los demás cuando nos devuelven la mirada. Es una metáfora del yo en cuanto conocido mediante el aspecto que reviste para el otro."

PROCESSOS TRIDIMENSIONAIS

PROCESSO (lat. *Processus*; in. *Process*; fr. *Processus*; al. *Process*; it. *Processo*). 1. Procedimento, maneira de operar ou de agir. Por exemplo, “o P. de composição e de resolução”, para indicar o método que consiste em ir das causas ao efeito, ou do efeito às causas (cf., p. ex., Tomás de Aquino, *S. Th.*, III, q. 14, a. 5); “P. ao infinito”, que é ir de uma causa a outra, infinitamente (*ibid.*, I, q. 46, a. 2). 2. Devir ou desenvolvimento, por exemplo, “o P. histórico”. É nesse sentido que Whitehead emprega o termo para designar a formação do mundo (*Process and Reality*, 1929). 3. Concatenação qualquer de eventos, por exemplo, o “P. digestivo” ou “o P. químico”.

| **OBRAS**

paisagem **SINGULAR**
estrutura **MÍSTICA**
estrutura **DESORDENADA**
matéria **NATURAL**
matéria **TRANSCENDENTE**
forma **INTERIOR**
forma **PROCESSO**

CAPELA DE NOTRE-DAME-DU-HAUT | LE CORBUSIER

Ronchamp, França 1950-1954

paisagem **EXPANDIDA**
matéria **SUBSTÂNCIA**
forma **EXTERIOR**
forma **EXPRESSIVA**

SYDNEY OPERA HOUSE | JORN UTZON

Sydney, Austrália 1957-1973

paisagem **APROPRIADA**
paisagem **UNITÁRIA**
tempo **ANTINARRATIVO**
matéria **IMANENTE**

LAS ARBOLEDAS | LUIS BARRAGÁN

Cidade do México, México 1958-1961

paisagem **UNIVERSAL**
tempo **ETERNO**
estrutura **PROGRAMÁTICA**
matéria **ARTIFICIAL**
forma **SÍNTESE**

FEDERAL CENTER | MIES VAN DER ROHE

Chicago, Estados Unidos 1959-1964

paisagem **COMPOSTA**
tempo **NARRATIVO**
estrutura **ORDENADA**
matéria **MEMÓRIA**
forma **REPRESENTATIVA**

ASSEMBLEIA NACIONAL DE BANGLADESH | LOUIS I. KAHN

Daca, Bangladesh 1962-1975

paisagem **UNIVERSAL**
paisagem **APROPRIADA**
forma **INTERIOR**

UPRIGHT INTERNAL/EXTERNAL FORMS | HENRY MOORE

Allbright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nova York 1953-1954 LH 297

Didrichsen Art Museum, Helsinki, Finlândia 1951 LH 293b

Kunstmuseum, Basel, Suíça 1951 LH 295

Rhode Island School of Design, Providence, Estados Unidos 1951 LH 295a

The Henry Moore Foundation Hertfordshire, Inglaterra 1981-1982 LH 297a

tempo **TRANSITÓRIO**
estrutura **MÍSTICA**
matéria **NATURAL**
forma **REPRESENTATIVA**

SPIRAL JETTY | ROBERT SMITHSON

Grande Lago Salgado - Rozel Point, Utah, Estados Unidos 1970

paisagem **EXPANDIDA**
tempo **ANTINARRATIVO**
estrutura **ORDENADA**
matéria **SUBSTÂNCIA**
forma **PROCESSO**

RUNNING FENCE | CHRISTO & JEANNE-CLAUDE

Sonoma e Marin Counties, California, Estados Unidos 1972-1976 (realização)

paisagem **SINGULAR**
paisagem **COMPOSTA**
tempo **TRANSITÓRIO**
tempo **NARRATIVO**
estrutura **DESORDENADA**
matéria **MEMÓRIA**
matéria **TRANSCENDENTE**
forma **EXTERIOR**

PEINES DEL VIENTO | EDUARDO CHILLIDA

San Sebastián, Espanha 1977

paisagem **UNITÁRIA**
tempo **ETERNO**
estrutura **PROGRAMÁTICA**
matéria **ARTIFICIAL**
matéria **IMANENTE**
forma **EXPRESSIVA**
forma **SÍNTESE**

TILTED ARC | RICHARD SERRA

Nova York, Estados Unidos 1979-1981 (1989-destruída)

Tanto na arquitetura como na escultura a relação com a paisagem é um fundamento intrínseco a ambas, seja ela de caráter natural ou urbano. As manifestações tridimensionais interagem diretamente com seu contexto envoltório de acordo com seus aspectos espaciais, temporais, históricos, tipológicos, culturais e sociais.

UNIVERSAL

Federal Center
Upright Internal/External Forms

SINGULAR

Capela de Notre-Dame-du-Haut
Peines del Viento

APROPRIADA

Las Arboledas
Upright Internal/External Forms

EXPANDIDA

Sydney Opera House
Running Fence

UNITÁRIA

Las Arboledas
Tilted Arc

COMPOSTA

Assembleia Nacional de Bangladesh
Peines del Viento

Se entendermos o termo **Universal** como aquele que define características pertencentes a uma totalidade, vinculando-o com o conceito de paisagem, podemos interpretá-lo como uma apreensão soberana do espaço no qual se insere uma obra tridimensional. A interpretação da realidade é universalizante, propondo-se a revelar sua natureza fundamental. Assim, temos manifestações sobre as quais seus respectivos entornos são tomados por suas características gerais, sem considerar necessariamente suas qualidades específicas.

Ao projetar o **Federal Center** no centro de Chicago, o arquiteto **Mies van der Rohe** reconhece na estrutura da malha urbana regular e ortogonal da cidade, bem como no *Loop* (linha de trem elevada) que delimita seu perímetro, a definição de um contexto urbano fundamentalmente vinculado à sua visão moderna. Mies, na busca pela racionalidade absoluta, concebida anteriormente pelo arquiteto na estrutura urbana do IIT, também em Chicago, encontra no local do *Federal Center* uma situação ideal já constituída sobre a qual irá desenvolver seu projeto.

No entanto, a sensibilidade de sua proposta não irá somente mostrar uma compreensão precisa do centro da cidade, mas também revelará suas fragilidades. Diante de um programa extenso, Mies o organizará não num único objeto construído concentrando todas as suas funções e identidade, mas sim em blocos independentes. Primeiramente, tais blocos seriam capazes de originar o vazio urbano tão caro ao

Federal Center_Inserção no centro de Chicago
[Arquivo do autor]

entorno - onde as construções quase sempre ocupam a totalidade de seus lotes - e, posteriormente, criariam uma hábil composição que consideraria a relação entre as escalas de seus edifícios, tanto na apreensão do usuário, como na sua inserção entre os edifícios vizinhos de grandes alturas.

Constituído por três blocos – Edifícios de Juízes e Cortes, Edifício de Escritórios e Edifício dos Correios – o complexo do *Chicago Federal Center* se insere numa área cortada pela Dearborn Street, uma das mais importantes do centro da cidade, dividindo o terreno em duas partes e fazendo com que o complexo “abra no tabuleiro tradicional um espaço insólito, baseado na livre união de três edifícios diferentes.” (BENEVOLO, 2009:35). O arquiteto explora essa condição oferecendo ao pedestre um amplo espaço público entre seus edifícios e uma praça entre eles que viabiliza as perspectivas necessárias para se contemplar os blocos verticais. Mies possibilita uma surpresa no centro de Chicago ao pensar o espaço coletivo, cujo “relacionamento entre os três edifícios engrandece a escala do conjunto, que parece enorme devido à inesperada liberdade de movimentos em várias direções. [...] Desse modo, é toda uma zona do centro citadino que se transforma e a riqueza das novas relações tridimensionais faz esquecer a diversidade gráfica de cada uma das fachadas alinhadas ao longo das avenidas.” (BENEVOLO, 2009:35)

O *Federal Center* constitui-se como um novo tipo de configuração urbana da cidade contemporânea, não mais definido por eixos ortogonais simétricos, mas sim por uma acomodação de peças monolíticas precisamente estabelecidas segundo

Federal Center _Implantação
 [Mies van der Rohe Society: <www.miessociety.org>]

suas próprias relações compositivas, independente de seu entorno. A verticalidade dos edifícios - Edifícios de Juízes e Cortes com 30 andares e Edifício de Escritórios com 42 andares - reforça a presença do complexo numa escala urbana visual, além do lugar onde se insere. Desse modo, a geometria pura de seus arranha-céus inaugura uma forte presença simbólica em seu meio urbano, evidenciando-se como marcos de referência singulares para os observadores habitantes de cidades, cujas camadas se multiplicam indistintamente.

O plano horizontal do complexo institui uma conexão perceptiva fundamental para sua unidade. O pavimento térreo dos edifícios é bastante elevado e transparente, tornando os halls de acessos parte das praças e calçadas, sendo constituídos também do mesmo piso exterior. O Edifício dos Correios - de um só pavimento - tem papel fundamental nesta construção de um conjunto que responde a distintas escalas, como explica Carter (1999: 156): “A introdução de edifícios com estruturas de pavimento único em áreas de praça satisfaz questões espaciais particulares, estabelecendo uma gradação entre a escala intermediária do pedestre e o grande vazio e torna visível a importante presença da atividade humana num edifício ao nível da praça.”¹

Assim, Mies expressa uma síntese de sua busca por uma racionalidade e uma ordem - presentes integralmente na proposta, e de como, através delas, pode ser capaz de construir um espaço fundamentalmente humano dentro da paisagem agressiva e caótica das cidades. “Todas estas são qualidades características do exercício urbano de Mies van der Rohe e, juntas, elas permitiram que os edifícios e os espaços entre os

Federal Center

Superior: [Ibid.] | Inferior: [U. S. General Services Administration: <www.gsa.gov>] Federal Center_ Edifícios de Juizes e Cortes (esquerda), Edifício de Escritórios (direita) e Edifício dos Correios (inferior)
[Ibid.]

edifícios contribuíssem para a criação de um ambiente espacialmente variado por meio de condições equivalentes, mas conceitualmente íntegro. Um ambiente, ao mesmo tempo, sóbrio e humano, em concordância com a cidade, seu tráfego e suas pessoas.”² (CARTER, 1999: 156)

Sua ambição contesta uma consciência frente à realidade contemporânea, não a ignorando, mas interpretando sua natureza. Por isso, na criação de um lugar – o vazio configurado por objetos perfeitos – ele busca oferecer ao cidadão uma experiência singular em que seja capaz de reconhecer nessa paisagem caótica momentos de sublimidade frente a uma paisagem racionalmente idealizada: “Mies torna possível esta autoafirmação humana desde o interior do mundo construindo vazios na floresta e delimitando-os na cidade.”³ (MÀRIA apud MADRAZO, 2006: 103)

A obra do escultor inglês **Henry Moore** expõe interpretações semelhantes sobre a paisagem, mas sendo esta, no seu caso, uma universalidade revelada pelo entorno natural no qual insere suas esculturas feitas para permanecerem ao ar livre.

Quando o escultor desenvolve sua série de esculturas sob o nome de **Upright Internal/ External Forms (Formas Internas/ Externas Verticais)**, seu trabalho se debruça primeiramente sobre os aspectos formais ensimesmados, como uma busca de relações espaciais que a escultura, como manifestação tridimensional, deve levar ao limite – sendo que, para Moore, a potência das composições escultóricas deve emergir de seu interior, como veremos adiante. No entanto, sua preocupação com a inserção de objetos na paisagem sempre esteve presente na concepção dessas formas, considerando a incansável afirmação do próprio escultor de que “O tamanho verdadeiro de uma escultura depende de onde ela está.”⁴ (WILKINSON, 2002: 209).

Por mais que estivesse investigando as forças formais de suas obras, Moore não as deixava de vincular ao contexto no qual estariam presentes, estabelecendo como princípio que estas deveriam figurar sempre no espaço exterior. Para isso, ele fundamentava uma definição universalizante de paisagem capaz de configurar uma síntese interpretativa sobre o que ela é e como suas esculturas devem responder a esse entendimento do espaço exterior.

A compreensão de Moore sobre paisagem estabelecia-se diretamente referenciada ao conceito de escala. Primeiramente, a escala da paisagem deveria ser tomada a partir de suas mais impactantes dimensões: a magnitude do plano superior do céu e a infinitude do horizonte sólido da terra. Sob a luz do Sol - na sua concepção a razão primária da existência das esculturas – essas dimensões deveriam dialogar com o céu e com a terra, tornando eles próprios elementos catalizadores de seus objetos escultóricos quando, relacionados com esse entorno natural, enaltecessem-se pela expressividade de suas escalas e formas: “Para exibir uma escultura no exterior em sua melhor condição, ela deve estar pensada para que se relacione com o céu ao invés das árvores, uma casa, pessoas ou outros aspectos do seu entorno. Apenas o céu, a

milhas de distância, é que nos permite contrastar o infinito com a realidade, de modo que sejamos capazes de descobrir a escala interna do escultor além de comparações.”⁵ (KWON, 2004: 60)

Essa era a paisagem que Moore buscava para suas obras, facilmente encontrada por constituírem o cenário fundamental e puro de sua composição, definida unicamente por objetos tridimensionais humanos e pela condição eterna do céu e da terra. Desse modo, a precisão sobre a questão da escala era a única maneira - condizente com a importância do ato - de inserir um objeto habilmente no espaço exterior.

Sendo assim, Moore estabelece a condição primária de que qualquer objeto colocado na paisagem é pequeno diante da imensidão dos dois elementos predominantes do espaço: “Você não pode deixar uma pequena peça de escultura exposta na natureza. Ela ficará perdida. Ao ar livre a escala de uma coisa é reduzida. [...] Sendo a natureza real, se você colocar uma peça de escultura relacionada com a natureza, as duas devem enfrentar uma a outra.”⁶ (WILKINSON, 2002: 247)

Consciente da soberania da paisagem, o escultor reconhece que a única escala capaz de confrontar o meio é a escala particular de cada objeto tridimensional criado. A escultura deve ser verdadeira em si mesma, não se deixando influenciar por características específicas do lugar, mas unicamente pela sua presença, independente de onde esteja. Em suas palavras: “Não gosto de realizar trabalhos onde visito e observo um lugar e depois penso em alguma coisa. Uma vez que me foi pedido para analisar um

Upright Internal/External Forms_LH 297a

[The Henry Moore Foundation: <www.henry-moore.org>]

Upright Internal/External Forms_LH 297a
[HEDGECOE, op. cit., p. 122]

determinado lugar onde uma de minhas esculturas poderia ser colocada, tento escolher algo adequado ao que fiz ou ao que estou prestes fazer. Mas não me sento e tento criar algo especialmente para ele.”⁷ (KWON, 2004: 60) Ou seja, para Moore, levando-se em conta a escala do cosmos natural, resta ao ser humano se debruçar sobre o objeto em si mesmo e sua expressão singular. Com isso, o escultor postula o porquê da autenticidade da busca da interioridade das formas e da razão pela qual estas não deveriam se limitar a composições geométricas, mas sim se abrir à expressividade inesperada contida em seu interior e revelada pelo autor.

Moore irá explorar em suas formas uma liberdade surpreendente no contexto histórico da arte daquele momento. Suas referências virão da própria natureza, sempre por meio de elementos comprovadamente resistentes à dimensão temporal do universo: rochas, montanhas, ossos, etc. conforme veremos adiante. Ainda assim, o escultor permanecerá fiel à sua relação com a universalidade da paisagem, justificando suas formas como objetos fundamentais para o reconhecimento do ser humano: “Existem formas universais às quais todos estão inconscientemente condicionados e para as quais podem responder se seu controle consciente não as confinarem.”⁸ (WILKINSON, 2002: 195)

O artista busca contrapor duas universalidades fundamentais: a da paisagem existente intocável e a do desejo humano de nela intervir. E para isso, ciente de que as acepções humanas são incapazes de alcançar a dimensão do natural, irá buscar maneiras de tornar esse meio estabelecido num cenário compositivo para suas

esculturas, recuperando as manifestações pré-históricas dos menires e estelas que, ao contraporem a horizontalidade da paisagem com sua orientação vertical, bastavam para proclamar a permanência humana no infinito território circundante. Diz Moore: “O céu é uma das coisas que eu mais gosto sobre ‘escultura com a natureza’. Não há pano de fundo melhor do que o céu para a escultura, porque você contrasta a forma sólida com seu espaço oposto. A escultura, então, não tem concorrência, nem é distraída por outros objetos sólidos. Se eu quisesse o fundo mais evidente para uma escultura, eu sempre escolheria o céu.”⁹ (WILKINSON, 2002: 248)

Enquanto em Mies a cidade, como criação humana, apresentava-se como suporte de uma reflexão contemporânea sobre como experienciamos o meio em que vivemos, Moore, ao levar sua obra para a paisagem natural e essencial do cosmos, promove uma interpretação de hábil síntese sobre a interação entre nossas manifestações tridimensionais e a relações espaciais que estas estabelecem, sejam em complementação ou contraposição. O que temos em ambos é um desejo latente de reação perante aquilo que se apresenta como absoluto e predominante, expressando uma concepção generalizada de paisagem, seja ela natural ou constituída pela ação humana.

Em tempos próximos a essas mesmas obras, outras manifestações buscavam conceber uma leitura distinta e apoiada na apreensão do **Singular** como princípio interpretativo da realidade. Aqui, as condições pré-existentes são responsáveis por estabelecer os parâmetros fundamentais das obras que se seguiriam, vinculando-as estreita e singularmente à paisagem que lhe daria origem. Não há a pretensão de se chegar a uma síntese universal, mas sim a de se expressar ao limite, através da tridimensionalidade, as qualidades intrínsecas do lugar em questão. Busca-se potencializar as experiências dos usuários por meio de relações espaciais entre os objetos criados e os entornos, extraindo delas especificidades que as tornam referências absolutas em si mesmas.

A **Capela de Notre-Dame-du-Haut, em Ronchamp**, do arquiteto **Le Corbusier**, é uma obra que enaltece a relação entre a condição humana e a natureza. A maneira que a capela revela a paisagem circundante e o caráter espiritual ao qual se destina seu interior origina um percurso de uma elevação singular, abarcando em sua construção a dimensão inefável dos grandes monumentos humanos. Nela, após um longo e sensível caminho, o ser humano é levado do imenso cosmos natural ao interior de sua própria consciência existencial, devido ao fato de ser um templo construído não somente a partir de sua realidade material, mas também espiritual. A obra preserva em todas as suas instâncias um diálogo estreito entre paisagem interior e exterior, elevando a arquitetura a uma expressão humana em sua essência.

Le Corbusier fala da leitura de um espaço indizível por meio da qual o *genius loci* deve ser considerado de maneira fundante: uma percepção “acústica” da paisagem e da arquitetura capaz de estabelecer um intercâmbio vibrante entre construção e lugar. Ambos emanam suas forças e devem ser concebidos para que nossa percepção de cada um deles seja determinada pela influência que provocam entre si:

O espaço indizível é, ao mesmo tempo, um encontro entre a paisagem e arquitetura, e entre arquitetura, escultura e pintura. Mas, sobretudo, é um ‘poder’ daqueles que são capazes de relacionar criação humana e natureza, de construir uma visão cosmológica, totalizadora, exatamente por serem capazes de atender, de escutar e visualizar os processos biológicos como processos estéticos e estabelecer novos diálogos entre homem e natureza.¹⁰ (ÁBALOS, 2008: 144)

Assim como veremos a seguir na obra do escultor Eduardo Chillida, para Le Corbusier, o ato humano – aqui tridimensional – deve ser monumental em sua proposta filosófica. A arquitetura e a escultura solidificam uma síntese de como lidamos com nossa condição existencial e esta é potencializada quando colocada perante as dimensões do real irrefutável. Nisso, a natureza é o grande elemento revelador, e lidar com seus meios, buscando expressá-los segundo a ótica humana, é uma tarefa fundamental para se

Capela de Notre-Dame-du-Haut
[Arquivo do autor]

Capela de Notre-Dame-du-Haut

[BOESIGER, Willy. Le Corbusier 1910-1965. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 256]

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Implantação

[Id., Le Corbusier: Oeuvre Complète, Vol. 6. Basel: Birkhäuser, 2006, p. 20]

conceber esse espaço como registro sensorial:

A arquitetura de Le Corbusier é uma monumentalidade moderna porque, como toda a arte monumental, lida com a revelação mais crua do que o melhor do nosso pensamento acredita ser real, que – como a maior parte da filosofia metafísica de meados do século XX indicaria – não é a Cidade de Deus, ou o Estado, ou a vida após a morte, ou uma dialética política, ou o progresso material (que nunca produziu uma arte monumental), ou nós mesmos, porém somente os nossos atos como admitimos, tentamos compreendê-los e, se possível, os enobrecemos. No entanto, no sentido mais amplo, o ato humano é equilibrado pelo mundo natural e sua lei, que é separada do ego humano e com a qual o homem realiza a comunicação recíproca e uma competição, por fim, desesperançada, durante toda a vida. Para o arquiteto, a paisagem representa o todo do mundo natural; e é em harmonia e em contraste com as paisagens particulares nas quais se situam que os edifícios mais recentes de Le Corbusier são projetados para atuar. (SCULLY JR., 2002: 86)

Localizada no topo de uma alta colina cuja paisagem, quase intocada, preserva as características naturais do verde, presente em sua geografia acentuada, que se estende indefinidamente pelas quatro direções de um horizonte sem fim, o lugar da Capela de Ronchamp impõe-se naturalmente como um promontório original. O arquiteto irá explorar essa situação com uma densidade particular ao situar em seu cume não uma construção qualquer, mas sim um templo predominantemente branco, impondo-se sobre o verde da paisagem e o azul do céu, cujas formas despontam na verticalidade de suas torres ou nas curvas de sua cobertura.

A história também será um dado importante para Le Corbusier, que considera a presença de uma memória fundamental que remonta aos romanos e à sua singularidade geográfica como lugar de adoradores do Sol ou que previamente havia sido utilizado para peregrinação no século XIII, consolidada como importante centro religioso ao longo do tempo até ser destruída na Segunda Guerra Mundial pelos alemães. Ronchamp possui uma sacralidade singular e o arquiteto irá considerá-la, à sua maneira e à sua linguagem, com extrema sensibilidade. Nesse sentido,

Erguendo-se do topo de uma montanha como forte medieval, tem um projeto tão irracional que desafia a análise. [...] Há uma evocação consciente do sombrio passado pré-histórico; quando lhe pediram para criar um santuário no topo de uma montanha, Le Corbusier deve ter sentido que essa era a tarefa primordial da arquitetura, colocando-o numa linha direta de sucessão com os homens que construíram Stonehenge, os zigurates da Mesopotâmia e os templos gregos. (JANSON, 1996: 419)

Le Corbusier revela nessa obra uma abordagem distinta de natureza, que não é aquela artificialmente criada ou adaptada pelo homem, encontrada nas cidades e tão cara às pretensões da razão. O arquiteto retorna a uma apreensão primitiva e emotiva da paisagem, como aponta Norberg-Schulz (1998: 74): “[...] a demanda de Le Corbusier por ‘luz, ar e vegetação’ expressa, finalmente, o fato de que a cidade industrial em crescimento prestou muita pouca atenção ao seu controle físico.”¹¹ A maneira que ele faz com que na paisagem se desponte a capela através da poesia de suas formas é prova da busca de uma singularidade criadora humana irreprodutível.

“Em Ronchamp, estamos perante ‘o momento de posse do espaço inefável’ que, para Le Corbusier, era o primeiro gesto das coisas vivas e a primeira prova da existência. A curva impetuosa das paredes como que responde e entende a paisagem circundante, ‘os quatro horizontes’, fornece um local para um serviço externo, e de uma forma bastante irônica suprime o venerador no espaço interior.” (JENCKS, 2006: 146)

Preservando a essência sempre vinculada ao espaço exterior, o próprio programa da Capela também requisitava uma equivalência de usos e ocupações, sendo fundamental a criação de meios para celebrações internas e ao ar livre como áreas para peregrinos, altar, coro e púlpito.

Externamente, a Capela de Ronchamp aponta para o céu e sobrepõe-se à vegetação por meio de suas três capelas verticais, cada uma delas voltadas para uma direção e acolhendo distintas condições de iluminação provenientes de suas orientações.

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Fachadas Sul e Leste
[Arquivo do autor]

Capela de Notre-Dame-du-Haut
[SAMUEL, Flora. Le Corbusier in Detail. Oxford: Architectural Press, 2007, p 120]

Capela de Notre-Dame-du-Haut
[BOESIGER, 2001, op. cit., p. 263]

As torres - brancas, de formas curvas, sólidas e de dimensões diferentes - apresentam um conjunto de construções que, de um ponto distante, mostram-se autônomas e complementares, até que a dramática cobertura principal de concreto se torne visível e acolhedora de cada uma dessas formas. Diante da totalidade do templo, primeiramente o olhar é impactado pela curvatura de suas sólidas paredes, aparentemente esculpidas pela paisagem circundante e, num segundo momento, é levado de sua base branca e densa para o céu, guiado pela relação entre o desenho e os vários elementos formais que compõem a construção.

“A capela está colocada na paisagem para interagir com seu entorno, reafirmando a crença de Le Corbusier na relação entre ‘homem, natureza e cosmos’. (BAKER, 1998: 276). A maestria de Le Corbusier em fazer de sua pequena capela uma construção de uma monumentalidade perceptiva singular torna-se memorável na concepção de seu desenho. O arquiteto obriga-nos a nos situar numa dimensão cósmica imensurável quando elevamos nosso olhar ao céu pelas linhas de suas formas e, assim, ele nos coloca diante de uma posição perceptiva de extrema profundidade, como veremos também na obra do arquiteto Luis Barragán.

Ronchamp recupera meios primitivos de lidarmos com nossa existência e, por isso, é acolhedora de uma verdade própria incontestável: “O primitivismo das obras finais deve ser visto a partir da perspectiva ética de uma busca pelas raízes da arquitetura, uma tentativa de ir além das bases da experiência psíquica, e a velha obsessão pela harmonia com a natureza.”¹² (CURTIS, 1986: 175)

Com respeito a esta obsessão de nossos sentidos com a natureza da qual fala Curtis, a obra **Peines del Viento (Pentes do Vento)**, do escultor espanhol-basco **Eduardo Chillida**, é emblemática. Em seu discurso filosófico sobre as manifestações artísticas tridimensionais, diretamente expressado em sua produção, Chillida revela uma preocupação incessante não só com as questões físicas da natureza que nos envolve – e sobre a qual somos capazes de implicar nossas transformações que dão forma àquilo que criamos, mas também com a busca por uma apreensão sensorial respeitosa das dimensões poderosas que ela igualmente nos proporciona. Sobre este aspecto, esse conjunto de esculturas, localizado no litoral de San Sebastián, no País Basco, constitui a manifestação de uma poesia espacial singular sobre o lugar no qual se encontra.

Considerando a posição privilegiada da qual o sítio desfruta frente ao aberto do Mar Cantábrico, Chillida parte da leitura da tensão, também existente, dessa condição espacial diante da relação entre o mar e a costa rochosa do continente. O escultor propõe-se a revelar a intensidade lírica e torná-la possível de ser vivenciada ao promover a relação dos sentidos humanos com a voracidade incontestável da força das águas e desse convívio intimidante ao longo de uma dimensão temporal. Busca revelar o espetáculo natural de sua paisagem, fazendo de sua obra um instrumento em favor do entorno, conforme palavras do próprio autor: “O espaço será anônimo enquanto não o limite. Antes minhas obras eram protagonistas, agora devem ser meios para tornar

o espaço protagonista e que fazer com que este deixe de ser anônimo.”¹³ (CHILLIDA, 2005: 58)

Deslocado do cenário urbano e envolto pela paisagem natural do final do *Paseo de Ondarreta*, tendo de um lado o Monte Igueldo e do outro o mar, o escultor irá posicionar três vigorosos elementos de aço de modo que suas inserções em rochas – tanto da encosta como de outra ilhada pela água – parecem desafiar as violentas ondas e aos ventos provenientes do mar aberto. Praticamente inacessíveis aos caminhantes que ali se encontram, suas formas se erguem de maneira sublime e parecem existir para serem contempladas a distância, tornando impossível saber sua proveniência e se haveriam estado ali desde sempre.

Com isso, Chillida permite que todas as características singulares da paisagem onde insere suas obras imprimam-se em sua leitura sobre ela com uma precisão dramática, criando formas que proporcionam tal experiência. O escultor reduz-se à condição fundamental do lugar e mostra como uma criação humana dever-se-ia colocar numa relação eterna entre forças naturais magnânimas, tratando suas esculturas como corpos vivos e participantes dessa relação espaço-temporal.

De acordo com a definição de Martin Heidegger, as obras de escultura são corpos, e sua massa, seja qual for a matéria, configura-se de várias maneiras: circunscrevendo, incluindo e até mesmo excluindo -

Peines del Viento

[FINN, David, CARANDENTE, Giovanni. Eduardo Chillida. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1999, p. 56]

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

em relação a um limite - o espaço, que sempre entra em jogo. Este é ocupado pela obra e recebe a sua marca, seja como um volume pleno, ou como um volume que contém áreas vazias, ou mesmo totalmente vazio.¹⁴ (FINN, 1999: 6)

É constituindo o espaço repleto de imprevisibilidades de seus pentes de aço que Chillida intensifica um tão desejado vínculo entre o homem e o mar e todos os fenômenos que dessa relação possam emergir. Conforme apontado por Montaner (2001: 155), “[...] somente algumas obras de arte realizadas no espaço público foram capazes de qualificar o lugar interpretando o *genius loci*, em sintonia com as idéias de espaço e lugar, definidas por Martin Heidegger e por Christian Norberg-Schulz. Esta sintonia com as idéias de Martin Heidegger se manifesta em El Peine del Viento, em San Sebastián, de Eduardo Chillida e Luis Peña Ganchegui.”

Nas relações entre manifestações tridimensionais e paisagem, alguns casos podem gerar interações em que a obra se sobrepõe ao contexto inserido, apreendendo as condições existentes em função de sua presença, como um acontecimento distinto nesta paisagem, o que a torna **Apropriada** pela força da presença física desse elemento predominante.

O conjunto de **Las Arboledas**, do arquiteto mexicano **Luis Barragán**, é um exemplo de como ações caracterizadas por um limite indefinido entre manifestações urbanísticas, arquitetônicas, paisagísticas e escultóricas podem inaugurar uma nova paisagem com espacialidade e identidade próprias, preservando uma aura natural previamente existente no mesmo contexto.

Essas novas dimensões são idealizadas pelo arquiteto segundo estratégias de ocupação territorial que apreendem escalas variadas – da estrada ao pedestre – em que suas ações, ainda que reduzidas em número, possuem força suficiente para organizar a paisagem ao criar eixos, marcos referenciais, espaços de estância, vias de fluxos principais e secundários e assim por diante. Não há um programa específico a ser atendido. O que existe é essa necessidade fundamental de apropriação territorial humana estabelecida sobre referenciais de natureza sólida e imutável, responsáveis pela instauração de uma nova identidade e novos significados indispensáveis para aqueles que ali viverão.

Idealizado onde previamente existia uma fazenda e iniciado no final da década de 1950, o projeto para esse novo loteamento se localizava afastado aproximadamente 20 quilômetros da urbanidade da Cidade do México, constituindo uma paisagem preservada pelas poucas ações humanas necessárias para estabelecer uma ocupação fazendária. Se em suas esculturas Chillida absorvia dos fenômenos naturais os princípios fundamentais, Barragán irá acolher a cultura tradicional mexicana através de uma leitura muito emotiva sobre a maneira que esta se relaciona com o meio natural envolvente. Ligado a essas impressões desde o início de sua carreira, o arquiteto encontra em *Las Arboledas* a oportunidade de expressá-las numa escala maior, territorial, como aquela dos grandes jardins e propriedades que o influenciaram fortemente. A paisagem criada, arquitetônica, emerge da paisagem mesma, repleta das mais diversas espacialidades: espaços abertos, fechados, amplos, reclusos, iluminados ou sombreados. Barragán inserirá nesse contexto de imprevisibilidades elementos como extensos muros, altas estelas, cursos d'água, reservatórios e fontes, variados em suas escalas e comprometidos com a paisagem como elementos balizadores, de modo que o ser humano possa se encontrar numa paisagem tão inebriante e envolvente como aquela.

Como nas esculturas de Moore, os parâmetros do horizonte e do céu reaparecem, mas de modo distinto, pois Barragán irá interpretá-los de uma maneira menos pretensiosa e mais humana. O que o arquiteto busca, acima de tudo, é uma relação intimista do ser humano com a natureza, tendo na apreensão da paisagem

Las Arboledas_Paseo de Los Gigantes

[Arquivo do Autor]

seu modo de se revelar. Conforme veremos a seguir, assim como o escultor inglês, Barragán também se apropria da paisagem, mas não almeja enfrentá-la com seus objetos tridimensionais. Pelo contrário, o que é mais relevante para o arquiteto não é o que se inaugura como paisagem, mas sim o que essa nova paisagem pode inaugurar nos sentimentos daqueles que a vivenciarão. Preocupam-lhe as emoções das experiências possíveis numa infinidade imprevisível de caminhos a serem percorridos por esse território e, por mais incontrolados que estes devam ser, Barragán irá mostrar, principalmente por meio dos muros erigidos na paisagem, como é fundamental a presença desses marcos territoriais.

Descrente da supremacia da razão progressista da cidade moderna, Barragán revela um ser humano urgente por fugir dessa condição saturada e por encontrar na simplicidade da paisagem campesina, em plena comunhão com o contexto, momentos que o possa fazer retornar a perceber as impressões fundamentais de sua existência. Por isso, faz uso da construção de uma paisagem onde mistério, surpresa, silêncio e descoberta são possibilitados durante um percurso entre os seus atos tridimensionais concretizados na paisagem.

“No jardim o arquiteto convida o reino vegetal a colaborar com ele. Um jardim belo é presença permanente da natureza, mas de uma natureza reduzida à proporção humana e colocada a serviço do homem, além de ser o abrigo mais eficaz contra a agressividade do mundo contemporâneo.”¹⁵ (RIGGEN, 2000: 59)

Las Arboledas_Muro Rojo
[PAWSON, John. Minimum. Londres: Phaidon, 1998, p. 32]

Barragán organiza as vias principais do loteamento de automóveis, pedestres, e especialmente de praticantes de hipismo – público predominante esperado para a nova região. Três elementos principais constituem sua composição da paisagem: o *Muro Rojo*, a *Fuente del Campanario* e a *Plaza del Bebedero*.

O primeiro deles, o *Muro Rojo*, é um grande muro horizontal que se estende por parte da paisagem e transmite sua monumentalidade não apenas por sua escala, mas principalmente pelo fato de ocultar o horizonte por uma extensa dimensão. Conforme as intenções do arquiteto descritas anteriormente, Barragán busca uma escala precisa e mínima para se relacionar com o contexto e, para ele, a medida dessas ações não se encontra necessariamente no objeto, mas sim na autorreflexão incomensurável que o caminhante, diante de uma paisagem surpreendentemente interrompida por um sólido e inerte objeto vermelho, acha-se em busca do momento seguinte no qual reencontrará a paisagem previamente vislumbrada, sem saber se preservada como antes ou não.

Essa intenção é levada a um grau ainda mais sublime num dos outros dois elementos, ambos situados no imponente eixo preexistente de um quilômetro da alameda central da fazenda, denominado *Paseo de Los Gigantes* e delimitado por eucaliptos centenários de mais de trinta metros de altura. Uma série de espaços abertos se sucedem, aparecendo entre eles vários pátios delimitados por muros baixos, contendo um deles a *Fuente del Campanario*, concebida como lugar de descanso e pausa num ponto intermediário no longo eixo de eucaliptos. Com seus muros, Barragán delimita

Las Arboledas_Fuente del Campanario

[Arquivo do Autor]

áreas de maior ou menor intimidade para os hipistas e seus cavalos.

Como se fosse um momento áureo e conclusivo desse percurso emotivo pela natureza pensado por Barragán, é nesse mesmo eixo do *Paseo de Los Gigantes* que se revela o elemento de maior sublimidade, pureza e mistério de toda a paisagem. Aparentemente sem fim, ao se percorrer os mil metros da alameda principal repleta de movimentos de luzes e sombras de seus eucaliptos, posteriormente, a pessoa se surpreende diante de um eixo subitamente interrompido pelo grande muro branco. A *Plaza del Bebedero* se revela como uma impressionante escultura abstrata onde, do piso de terra batida, impõe-se horizontalmente um extenso bebedouro negro - com sua superfície de água refletindo o céu e as árvores - e, verticalmente, um muro monumental, solitário e inexplicavelmente existente, coloca o caminhante defronte a um objeto absolutamente real em sua natureza, sem qualquer razão ou função, mas unicamente presente.

A tamanha força e precisão com as quais esse objeto se instaura na paisagem, apropria-se de tudo aquilo que existe a sua volta, inclusive a experiência do ser humano a sua frente. Coloca-se absoluto no final desse eixo monumental levando, como na capela de Le Corbusier, nosso olhar ao céu, mas nesse caso, enquadrado por seu limite superior e pela copa dos eucaliptos. Não há amplitude nessa apreensão do cosmos. Há uma delimitação clara e precisa de um lugar singular e próprio pertencente somente ao usuário que ali se posta. Barragán habilmente abarca da magnitude da natureza

Las Arboledas _Plaza del Bebedero
[ZANCO, Federica. Luis Barragan: La revolución callada. Milão: Skira, 2001, p. 187]

somente o necessário para fazer com que o ser humano se encontre diante de si mesmo, exposto à sua condição solitária de existência, sendo este o fim do caminho planejado por ele.

O arquiteto expõe de maneira evidente seus elementos construídos, simples e precisos em sua expressão, mas com uma habilidade sem igual de permitir a percepção dos usuários a configuração dos limites sensoriais que cada um compreenderá. Uma concepção espacial capaz de sintetizar ação e contexto, como coloca Curtis (2005: 496): “[...] ele descobriu maneiras de dotar o próspero com certa solidez urbana ao mesmo tempo que também intensificava a experiência da natureza.”¹⁶

Como apontado, as esculturas **Formas Internas/ Externas Verticais**, de **Henry Moore**, também compartilham dessa concepção de paisagem apropriada, mas por apreendê-la como universal, como vimos antes, encontrará no seu potencial expressivo os meios de se apoderar do contexto.

Moore, busca atrair os olhares para suas obras. Diferente de Chillida, elas são para ele os protagonistas da paisagem. Para isso, o conceito de monumentalidade será tratado por pelo escultor inglês como instrumento de concepção de suas formas tridimensionais, revelando-a não somente a partir da materialidade das esculturas, mas principalmente da percepção dos observadores. O escultor reconhecerá na natureza elementos que, independentemente de suas dimensões reais, possuem uma presença monumental na paisagem, e a partir delas fará a linguagem da construção de suas próprias obras.

“Henry se sentia atraído pela monumentalidade e costumava afirmar que grandes figuras só necessitavam ter poucos centímetros de altura. É precisamente a redução de uma forma à sua essência o que dá monumentalidade para uma obra. Esta é uma virtude que a natureza atinge sozinha: Henry a encontrava em miniatura nos seixos, ossos e conchas, mas também nos animais e na paisagem.”¹⁷ (HEDGECOE, 2005: 16)

A busca de Moore demonstra que o que torna um objeto monumental não é seu tamanho, mas sim a maneira como ele se revela existente em seu contexto. Para ele, a expressão verdadeira da escultura só pode alcançar seu limite quando inserida numa condição de completa espacialidade – o que, como vimos, constitui uma relação plena entre objeto e paisagem –, independente do elemento em questão, como nas palavras do escultor: “Para mim uma obra deve ter primeiramente uma vitalidade própria. Não quero dizer que seja um reflexo da vitalidade da vida, do movimento, ação física, figuras animadas, dançantes e assim por diante, mas que uma obra possa ter em si uma energia reprimida, uma vida própria intensa, independente do objeto que ela represente.”¹⁸ (WILKINSON, 2002: 192)

Assim, Moore coloca essa relação plena sob a imprevisibilidade de suas formas que, por sua completa assimetria orgânica, interioridade e exterioridade, demandam daquele que as observa um movimento contínuo ao seu redor, descobrindo uma

Upright Internal/External Forms_LH 297
[HEDGECOE, op. cit., p. 120]

Upright Internal/External Forms_LH 297a
[The Henry Moore Foundation, op. cit.]

composição que não se limita a perspectivas específicas, mas sim a uma constante autotransfiguração, de acordo com seu posicionamento em relação às obras e as condições fenomenológicas da paisagem que a influenciam.

Desse modo, Moore é capaz de instaurar uma relação entre obra, paisagem e temporalidade, fazendo da experiência espacial o fundamento de suas esculturas e não os conceitos clássicos de beleza, composição e ordem. Ao contrário, o escultor buscava elementos sensoriais de força e intensidade, assim como Barragán procurava os seus. Afirma ele: “Quando o trabalho tem esse poder de vitalidade, não conectamos a palavra Beleza a ele. Entre beleza da expressão e poder de expressão existe uma distinção de funções. A primeira visa agradar os sentidos, a segunda tem uma vitalidade espiritual que, para mim, é mais motivadora e mais profunda do que os sentidos.”¹⁹ (WILKINSON, 2002: 192)

Por mais que Moore trabalhasse sobre temas específicos, suas formas passam a assumir uma diversidade infinita relacionadas a elementos da natureza, inclusive apropriando-se de paisagens de encostas e rochedos ingleses que o escultor bem conhecia. Não há a construção de uma expressão simbólica, mas sim a busca por construir elementos que naturalmente deveriam trazer em si uma essência de eternidade e coexistência espacial entre objeto e território. Com isso, ele reconhecia na materialidade dos elementos naturais, na qual a transitoriedade do tempo se mostrava de maneira lenta, o meio para fazer de suas esculturas estruturas cujas formas pareciam haver sido esculpidas através milênios, expostas ao ar livre, assim como rochas naturais.

Tronco de árvore

[HEDGECOE, op. cit., p. 10-11]

A livre associação produz resultados significativos quando a congruência da estrutura é descoberta em coisas ou situações que são incongruentes em seu caráter ou contexto. A arte que descobre correspondências inesperadas tenderá a enfatizar ou a incongruência que as torna extraordinárias ou a congruência que as torna viáveis, e em Moore o foco geralmente recai na afinidade estrutural. [...] Em Moore, o que terá se passado na cabeça do artista não é tão essencial para a mensagem. (SYLVESTER, 2007: 219)

É essa materialidade que Moore admite como fonte primária para suas concepções, devendo ser fiel à natureza física das estruturas de suas esculturas estabelecidas pela matéria-prima escolhida, fosse ela madeira ou pedra. Desse modo, seus elementos são apropriados não somente à paisagem visual na qual se insere, mas também à sua constituição física, fazendo da transformação humana da mesma pedra que constitui seu entorno a expressão máxima de sua singularidade.

[...] a forma orgânica do objeto esculpido e o desenvolvimento orgânico do material no qual se talhava deveriam se mostrar interdependentes. As veias do mármore, as estrias da pedra calcária ou os nós da madeira, da maneira como são formados na natureza, transformaram-se nos mapas que os instrumentos com que Moore esculpia, quando trabalhava diretamente no bloco sólido à procura de seu centro,

seguiram. Esta sensibilidade alerta assegurava a ‘fidelidade’ da base material do resultado figurativo. [...] De uma só vez, a figura e o material podem ser capturados numa mesma apreensão conceitual.²⁰ (KRAUSS, 2002: 150)

Se os exemplos anteriores nos mostram como objetos inseridos num dado contexto trazem para si a paisagem pela força atuante de sua presença, a partir da inserção de elementos em consonância com o meio, fazem com que essa mesma paisagem seja **Expandida**, revelando a si própria. Nela, o objeto construído torna-se um instrumento para que se possa enxergar o que ali existe numa dimensão muito mais grandiosa do que ele mesmo. Isso nem sempre significa uma passividade para com o entorno, mas uma hábil capacidade de manifestação, seja por concordância ou oposição daquilo que emana do contexto existente.

A proposta do arquiteto **Jorn Utzon** para a construção da **Ópera de Sydney** representa um dos mais altos graus de expressão dessa expansão da paisagem, dilatando a presença de sua obra não somente na sua existência física, mas também no significado coletivo intrínseco que ela logrou alcançar.

Ciente da representatividade que a obra deveria configurar, Utzon fará uso de seu repertório histórico para idealizar uma composição fortemente influenciada pelos monumentos clássicos que ofuscam sua origem criativa, tamanho o pertencimento que revelam possuir com seu contexto. Uma postura de “[...] forte sensibilidade com relação à paisagem e ao contexto arquitetônico existente. Entorno e arquitetura devem se entremesclar o mais intensamente possível. Em Sydney isto significa relacionar um edifício a uma extensão cósmica de céu e mar.” (GIEDION, 2004: 711)

Implantado numa península da Baía de Sydney chamada *Benelong Point*, o local escolhido para abrigar o edifício cultural se alça sobre a água e a paisagem da cidade. O potencial de sua inserção revela uma paisagem delimitada por uma horizontalidade tão intensa como a verticalidade que os monumentos clássicos buscavam revelar nos pontos mais altos das geografias acidentadas nas quais se assentavam. Por mais que atue num plano horizontal intrínseco dessa escala territorial e numa dimensão reduzida a uma construção pontual, Utzon fará o entorno vibrar de modo singular através de suas formas.

A escolha do arquiteto por não centrar seu edifício num único bloco isolado, e sim estabelecer uma composição de vários elementos, faz com que sua obra adquira um aspecto dinâmico de movimento e expansão, intensamente vinculado ao ritmo existente na baía com a ondulação das águas, a transmutação do céu e as velas dos barcos constantemente passageiras.

Essas impressões são transferidas para uma configuração clássica da arquitetura

Ópera de Sydney_Inserção na Baía de Sydney
[CURTIS, op. cit., p. 467]

que Utzon trabalha habilmente, estabelecendo uma base monumental, destacada do horizonte, onde suas conchas brancas repousam como se estivessem flutuando, tocando-a levemente em suas extremidades inferiores.

“O dinamarquês Jorn Utzon, em busca de uma relação arquetípica entre formas do espaço privado e do espaço público através da relação com o lugar, toma referência da arquitetura primitiva. Formas básicas da arquitetura oriental, pré-colombiana e mediterrânea servem de instrumento para obras bastante diversificadas em escala e lugar, que interpretam perfeitamente o contexto.” (MONTANER, 2001: 39)

Como velas que parecem ser içadas pelo vento, a dupla fileira de conchas da Ópera de Sydney emerge delicadamente no horizonte, engrandecendo e expandindo, através de sua escala, as nuances dos barcos que flutuam ao seu redor.

A imagem destas curvas brancas ascendentes no final de *Bennewell Point*, destacando-se dentro do porto, ecoando a silhueta da ponte e das curvas acentuadas das velas nas proximidades, ainda tem muita força. [...] As velas se projetando e cortando umas as outras, lançando-se contra o céu, parecem transmitir uma força visual notada igualmente em seus tenso mastros e em suas suaves, mas ligeiramente, texturizadas superfícies.²¹ (CURTIS, 2005: 467)

Suas formas são oferecidas à paisagem, para que luz e movimento interajam

Ópera de Sydney
[MORI, Alejandro Aravena. (org.). Material de arquitectura. Santiago do Chile: Ediciones Arq, 2003, p. 53]

Ópera de Sydney_Implantação
[UTZON, Jorn. Sydney Opera House- Red Book. Arquivo do arquiteto: 1958, p. 5]

Ópera de Sydney

[Flickr: <www.flickr.com/photos/jonolist/>]

sobre ela modificando constantemente a experiência do entorno. Como as palavras do próprio autor revelam: “Os seres humanos experimentam seus contextos em diferentes intensidades. Quando se tem uma extrema sensibilidade pelo impacto da luz e das formas, das cores e do espaço que te rodeiam, então se tem as qualidades inatas de um arquiteto e um artista.”²² (PUENTE, 2010: 39)

Charles Jencks (1987: 43) destaca que a intensidade da experiência espacial possibilitada pela maneira como Utzon insere suas formas na paisagem deve-se também por sua identidade com a organicidade da natureza. “Novamente, as razões são que as formas, simultaneamente, são desconhecidas para arquitetura e recordadoras de outros objetos visuais. A maioria das metáforas é orgânica.”²³ Assim como Moore, o arquiteto dinamarquês encontra nas formas naturais o potencial para transferir à arquitetura sua imprevisibilidade sensorial, participando do seu contexto de maneira fluida e dinâmica.

Ainda que suas formas permitam as mais distintas associações, como veremos a seguir, é fundamental reconhecer que o próprio Utzon admitia a assimilação das formas do entorno para a concepção da Ópera, não se tratando de uma escolha formal arbitrária que acreditasse ser conveniente para dada situação. O arquiteto não somente interpretou a relação física da obra com a paisagem, mas também considerou a interação devotada e respeitosa perante a magnitude do mar, que tornara possível a existência de seu projeto. Utzon o trata como princípio e como aliado, cabendo à sua sensibilidade de transformá-lo em arquitetura o êxito de sua composição. Esclarece o arquiteto:

Tudo isso me veio da construção naval. No mar você tem um parceiro, o mar. Nos navios e barcos, grandes ou pequenos, é sempre necessário criar as melhores condições. Trata-se de puro funcionalismo, sem adulterações. É necessário impulsionar esse navio o mais rápido possível, contra a resistência que ali existe. Assim, o parceiro é o local no seu sentido mais amplo. Em terra firme isso diz respeito a um lugar e a um entorno; pode estar próximo a uma floresta ou em uma planície, sob determinadas condições de vento e luz que o lugar oferece, mas, em todo caso, é um parceiro com o qual tem que se entender.²⁴ (PUENTE, 2010: 65)

Enquanto a obra de Utzon tinha de se limitar ao seu sítio determinado expandindo a paisagem a partir de si, a obra **Running Fence (Cerca em Movimento)**, dos artistas **Christo & Jeanne-Claude**, irá inverter essa composição, expandindo a si mesma infinitamente sobre a paisagem.

Diferentemente das manifestações arquitetônicas, condicionadas pelos mais variados parâmetros, as propostas artísticas e paisagísticas desses artistas revelam uma possibilidade de se comunicar com a dimensão natural do território a partir de uma liberdade conceitual surpreendente. Sua obra é colocada como uma criação concebida para desaparecer, mas cuja presença temporária na paisagem apreendida pode ser de uma intensidade tão marcante que torna mais importante sua memória do que sua permanência física propriamente dita. O que se constrói não é um monumento previsível, mas sim uma interpretação poética tridimensional de uma dada natureza, conforme descrito no relatório que oficializou a execução da escultura na época: “*Running Fence* irá enfatizar os contornos das colinas de Sonoma e da costa, a mudança do clima. *Running Fence* é uma celebração da paisagem.”²⁵ (ENVIRONMENTAL SCIENCE ASSOCIATES, 1975: 2)

Como se partissem da mensagem dos muros de Luis Barragán e da potencialidade de sua comunicação com a paisagem, Christo & Jeanne-Claude propõem com o *Running Fence* a construção de uma inimaginável cerca sobre o vasto território da Califórnia, que se estende fisicamente a ponto de ser percebida como uma construção horizontalmente infinita, a qual desconhecemos seu começo ou fim, e que aparece misteriosamente nesse território inóspito e quase inabitado.

Ainda que não tenha sido proposta como fronteira ou limite enquanto existira, a obra foi uma prova irrefutável de um processo de demarcação territorial, improvável em seu significado, mas intensa na inevitabilidade de si mesma como acontecimento. Sua extensão colossal de 39.5 quilômetros delineava-se a partir da ondulada paisagem do leste do estado até seu limite oeste, ao mergulhar nas águas de *Bodega Bay* no Oceano Pacífico.

A presença contínua desse véu resplandecente de 5.5 metros de altura

descortinava paisagens sobre paisagens, fazendo aparecer, por meio de sua ondulação linear, o relevo e a geografia ali milenarmente presentes, agora revelados por uma delicada composição de simples tecidos brancos.

Surpreendentemente, a linha de *Running Fence* tampouco impõe-se retilínea e inalterável em seu percurso. Ao contrário, assim como sua materialidade têxtil que se movimenta incessantemente, a cerca de Christo & Jeanne-Claude desvenda seu melhor caminho através da apreensão das curvas topográficas do lugar, bem como de suas vegetações, divisas de propriedades, estradas, passagens para habitantes e animais. Os autores estudam profundamente esse trajeto e é esse domínio perceptivo sobre a paisagem que torna sua cerca absoluta em sua presença, calculada a cada metro em que se desenvolve.

Além disso, a paisagem é transformada por *Running Fence* numa fonte de acontecimentos, onde todos os seus fenômenos deixam de ser próprios e passam a fazer parte de uma consonância de movimentos coexistentes nos inúmeros elementos presentes em sua extensão.

Sua importância tem possibilitado uma reflexão sobre as possibilidades de projetar o espaço por meio de uma arte que se sirva da paisagem. Assim como acontece na tradição arquitetônica mais sólida, o produto

Running Fence_Extremo da cerca em Bodega Bay no Oceano Pacífico
 [CHIAPPINI, op.cit., p. 137]

Running Fence_Mapa de implantação com visuais, transposições, modulações e acessibilidade
[ESA, INC. Running Fence: Final Environmental Impact Report. Santa Clara: Delta Printing, 1975, p. 186]

Running Fence
[Smithsonian American Art Museum: <www.americanart.si.edu>]

Running Fence

[Ibid.]

final se torna fascinante: uma grande barreira branca constituída por um tecido estendido de nylon ao longo de milhas e mais milhas, prontos para capturar o vento, capturar o seu movimento.²⁶ (GALOFARO, 2004: 97)

Christo & Jeanne-Claude compartilham da sensibilidade de Moore ao se absterem de qualquer desejo estético de beleza em sua escultura. Ainda assim, a sublimidade de nossos sentidos diante da magnitude do ato encontra uma beleza inefável, expressa unicamente pela afirmação da existência da cerca ao longo da paisagem. A obra inaugura uma nova condição tridimensional, imensurável e ininteligível, expandindo seu impacto por horizontes incalculáveis. Provoca no observador um segundo olhar, aquele que, após uma primeira impressão, é despertado pela incontrolável inquietação diante do inusitado, passando a desejar uma contemplação total daquilo que aparece como surpreendente.

A potência do ato também reside no inexplicável fato de que a cerca, mesmo não interferindo fisicamente na natureza – pois era essa uma condição determinante para que pudesse ser executada – modifica-a substancialmente. Contraposta aos monumentos atemporais humanos, *Running Fence* é efêmera, fadada ao desaparecimento, o que a torna ainda mais presente nas pessoas e na valorização da paisagem, provando que a obra em si mesma não requer uma permanência física, mas força poética e conceitual.

Running Fence
[Ibid.]

Ele enfatizou os perfis da paisagem, ora seguindo ora alterando-os, cortando as pontas das colinas, inscrevendo na topografia existente uma delicada condição, mais onírica. O aspecto desgastado e queimado do solo gramado foi explorado para produzir uma linha sinuosa contínua que enfatizasse suas alturas e profundidades. Era uma espontânea reminiscência da fluida *écriture automatique*. Como uma linha de uma gigante tela de *drip painting*, a cerca esvoaçante se estendia pelo território até finalmente mergulhar em *Bodega Bay*.²⁷ (CHIAPPINI, 2006: 93)

4.3

UNITÁRIA | COMPOSTA

Diante das diversas possibilidades de interação entre obra e paisagem que vimos nos exemplos citados, a leitura das características compositivas que regem tais manifestações é de extrema importância para se compreender como os termos aqui utilizados se apresentam interligados nas concepções espaciais dos arquitetos e escultores. Encontraremos em algumas delas a apreensão da paisagem condicionada a uma síntese, de modo que essas obras também criam contextos próprios cuja expressão **Unitária** de seus elementos centraliza num único ato uma nova condição espacial. A intervenção é concentrada na inserção de um elemento novo num meio já constituído e naquilo que dele decorre no momento em que se propõe a influenciar o que o envolve.

O muro branco do *Bebedero*, de **Luis Barragán**, situado no eixo principal do conjunto de **Las Arboledas** descrito anteriormente, promove ao redor de sua presença unitária uma demonstração clara da concepção espacial do arquiteto, preocupada com a criação de uma composição perfeita entre entorno e objeto. Aqui, Barragán parte da instauração de um objeto único e centrado em si mesmo, ainda que à sua volta existam outros elementos secundários. A autonomia do muro branco é incondicional, unificando em si toda a configuração espacial que o envolve, incluindo o observador.

Para ele, tão importante como o objeto é a precisa delimitação do vazio que permite a sua contemplação. O espaço entre os elementos que conduzem ao muro deve ser concebido para sublimá-lo, configurando um ato tridimensional por si só a

Las Arboledas _Implantação da Plaza del Bebedero
[Arquivo do autor]

partir dessa organização paisagística. Assim, efetua-se o perfeito posicionamento do objeto em si, bem como dos demais elementos presentes, num equilíbrio abstrato de formas geométricas.

Barragán viu, talvez com maior clareza do que muitos, a necessidade de estabelecer uma nova simplicidade e um refúgio literal, um lançar raízes na integridade da terra, não só como uma forma de resistência contra a ofensiva do progresso, mas também como uma forma de sustentar a habitabilidade da terra. Para Barragán este era o papel que deveria desempenhar o ‘não construído’ em relação ao ‘construído’, em outras palavras, a paisagem em relação à arquitetura, sendo ambas as formas, em sua ótica, virtualmente inseparáveis.²⁸ (FRAMPTON apud ZANCO, 2001: 18)

Como anuncia Frampton, Barragán faz da simplicidade sua ferramenta mais potente para se atingir a máxima tensão espacial por meio de poucas ações. A expressão da geometria pura leva a linguagem de sua arquitetura ao uso pleno da inserção de grandes elementos abstratos e austeros na paisagem. Assim, temos no *Bebedero* um plano vertical retangular e esbelto de 15 metros de altura, provocador pela leveza que sua pouca espessura mostra, desafiando a força dos ventos e dos olhares que o atingem.

Las Arboledas _Paseo de Los Gigantes e Plaza del Bebedero
[Arquivo do autor]

Las Arboledas_ Plaza del Bebedero
[Arquivo do autor]

Las Arboledas_ Plaza del Bebedero
[ZANCO, op. cit., p. 171]

Conferindo esse caráter unitário, Barragán cria seu espaço não no objeto, mas ao redor dele. Porém, o espaço criado não se estabelece como interior ou exterior, mas apenas como massa e vazio. “Em torno dos valores compositivos e da sua relação com massas e espaço, poderíamos dizer que se deseja desvincular o âmbito interno do ambiente externo urbano; os muros adquirem uma valorização plástica individual e a luz não só aparece como inspiradora do espaço [...]”²⁹ (ANDA, 2002: 205)

Seu muro branco se posta claramente como uma barreira ao movimento previsto do caminhante. Se por um lado marca um fim, por outro proporciona duas experiências íntimas àquele que frente a ele se coloca: se o muro for vencido como obstáculo, misteriosamente se poderá descortinar uma nova paisagem; caso o indivíduo retroceda pelo caminho original, vivenciará a paisagem já conhecida, agora desperto de uma experiência teatral.

A simplicidade dos elementos e a configuração dos espaços fazem destas obras peças perfeitas, de ressonâncias poéticas. Os sons da água e do vento se misturam, como nas povoados serranos de Jalisco, com o ruído dos cascos dos cavalos sobre a pedra, e sobre os muros coloridos que definem os espaços, colocados em diversos planos, estendem-se as sombras de cavaleiros e cavalgaduras que se aproximam do assentamento. [...] A recriação de arcádia original, em que homens, animais e paisagem conviviam num sossego

apaziguador, atinge ali seu auge no trabalho de Barragán. No entanto, impregna o espaço de uma violenta tensão subjacente. Uma espécie de dolorosa ausência amenizada e, ao mesmo tempo, exacerbada pelo refinamento da arquitetura.³⁰ (JÚLVEZ, 2001: 178)

Hábil manipulador das cores, curiosamente, Barragán concebe sua estela fundamental com um elemento branco, parecendo querer permitir que em sua superfície se unam arquitetura e paisagem, na projeção das sombras dos eucaliptos que se desenham em constante movimento.

Semelhante à obra que acabamos de analisar, mas diferenciada pela sua natureza horizontal, a escultura de **Richard Serra** denominada **Tilted Arc (Arco Inclinado)**, também irá assumir uma dinâmica urbana perturbante, forte e incompreendida o suficiente para provocar sua própria destruição, por iniciativa pública, após um longo período de existência.

O escultor explicita como interpreta a relação de suas obras com o entorno e como essas interações, inevitavelmente, ocorrem a partir de um alto grau de tensão entre objeto e meio, decorrendo disso a provocação da percepção do usuário. Serra estabelece uma manifestação tridimensional da escultura que não mais define o observador como um ser contemplativo diante daquilo que apreende. Ao invés disso, a ação do escultor promove uma experiência sensorial e estética inédita, unificada naquilo que o objeto criado pode proporcionar ao indivíduo e na afirmação de uma nova paisagem. Nesse sentido, para ele, a postura do artista não deve ser a de complementar o entorno, mas a de promover percepções singulares, ainda não reveladas sobre ele.

Essa interpretação de Serra sobre o meio advém de sua reflexão sobre a contemporaneidade. Na concepção do escultor, a experiência visual é sobreposta por uma experiência espacial, conduzida pelo movimento do observador no espaço: “O espaço industrial foi principalmente definido pela estrutura e pela malha. O espaço contemporâneo é muito mais flexível, sutil, rápido – mais relacionado ao movimento do que à estruturação.”³¹ (GIMÉNEZ, 2005: 36). Conforme explica Brissac Peixoto (2004: 179), o espaço de Serra é fisicamente envolvente: “O pitoresco pressupõe um caminhante, alguém que constrói sua percepção a partir do movimento, não do olhar. O espaço não é apreendido oticamente, mas de modo físico. Em vez do dispositivo ótico, uma visão peripatética. Não há um olhar a priori. O pitoresco implica dar importância ao movimento do espectador. A escultura de Serra pede para se ‘ver com os pés’.

Por meio de sua obra, Serra promove situações pioneiras ao levar seus conceitos previamente trabalhados em esculturas menores a uma escala monumental e urbana, sujeitando-as com intensidade às fragilidades da cidade moderna que vinham sendo denunciadas.

Essa escultura foi encarregada a Serra pelo governo americano, devendo ser pensada para se situar numa praça pública do centro de Manhattan, chamada *Federal Plaza*: um sítio urbano envolvido por importantes edifícios cívicos e delimitado por avenidas de fluxo intenso. O escultor estabelece um juízo profundamente crítico sobre a natureza do lugar, deixando-o evidente por meio da proposta espacial que seu objeto iria estabelecer.

Serra concebe um arco inclinado de aço com 36.60m de comprimento e 3.66m de altura, encravado diretamente no piso original da praça. Sua inserção surpreendente, contrária às curvas do desenho da pavimentação que desenha a praça, instauraria no lugar um imenso obstáculo visual para as perspectivas tradicionais anteriores, levando os observadores a direcionarem seus olhares a partir de outros referenciais. O arco também se estabeleceria como barreira física, interferindo diretamente no modo como as pessoas circulam nesse contexto urbano, ao determinar novos percursos ao redor de seu monólito horizontal.

Diferentemente de Barragán, a parede de aço de Serra não estimula primeiramente a descoberta de um possível mistério existente por detrás de seu objeto, mas sim uma inquietação perturbada diante desse elemento de proporções monumentais, radicalmente postado num espaço público previamente consolidado. Enquanto Barragán unifica em seu objeto novas paisagens, Serra se funda na criação de um novo contexto, que irrompe como um acontecimento singular, reunindo em sua

Tilted Arc

[McSHINE, COOKE, op. cit., p. 186]

presença as novas experiências espaciais. Além disso, o escultor contrapõe a concepção clássica de perspectiva ao envolver o observador tanto na sua dimensão física como sensorial, deixando-o livre para estabelecer seus próprios referências à medida que circula ao redor de seu arco.

Olhar um objeto é mergulhar nele. Os objetos circundantes tornam-se horizonte, a visão é um ato de dois lados. Ou seja: ver um objeto é ir habitá-lo e daí observar todas as coisas. Mas, como também nelas estou virtualmente situado, tomo de diferentes ângulos o objeto principal de minha observação. O Olhar se faz nas duas direções, cada objeto é espelho de todos os demais. A visão é localizada, uma relação entre objetos situados no mundo. (PEIXOTO, 2004: 177)

Ao tratarmos dessa concepção de unidade entre objeto e meio, *Tilted Arc* se define como um elemento fundamentalmente vinculado ao seu lugar, postura a qual Serra se refere como *site-specific*. Independentemente se localizados num contexto urbano ou natural, para o escultor, o sítio deve ser lido a partir de suas estruturas físicas, sociais e políticas, e estas devem determinar as características da obra a ser concebida.

A especificidade das obras de *site-specific* significa que são concebidas para, dependente e inseparável de sua localização. Escala, tamanho e posicionamento dos elementos esculturais resultam de uma análise dos componentes ambientais particulares de um contexto específico. A análise preliminar de um determinado local considera não apenas características formais do lugar, mas também sociais e políticas. Obras de *site-specific*, inevitavelmente, manifestam um juízo de valor sobre o amplo contexto social e político dos quais que elas fazem parte.³² (SERRA, 1994: 202)

É desse modo que Serra assume uma liberdade conceitual plena para intervir no contexto em questão em todos seus âmbitos materiais e imateriais, estando embasado pelo extremo vínculo de suas esculturas com seus respectivos entornos. “Ao contrário de obras modernistas que dão a ilusão de serem independentes do seu entorno, e que se colocam criticamente somente em relação à linguagem do seu meio conquistado, obras de *site-specific* enfatizam a comparação entre duas linguagens distintas e podem, portanto, usar a linguagem de um para criticar a do outro.”³³ (KWON, 2004: 75)

Por reagir diretamente às condições do entorno, a obra de Serra não se reduz a um elemento simbólico na paisagem, mas consiste num fenômeno perceptivo que faz com que a cada momento surja uma nova impressão sobre o lugar, que se revela de uma maneira antes desconhecida. Com isso, *Tilted Arc* se configura como uma lâmina que corta o espaço, ora afastando e ora acolhendo o observador a partir da inserção da

Tilted Arc

[GIMÉNEZ, Carmen. Richard Serra: the matter of time. Göttingen: Steidl, 2005, p. 38]

concauidade de sua forma na praça.

“A chapa parece então se retrair. O que é menor, por estar ao fundo, surge também como menor e próximo. O espaço da escultura torna-se elástico, dinâmico, e mede forças com a inércia do espaço da praça. Caminha-se próximo à obra sem jamais tê-la sob os olhos como um espaço interiorizado. As visões fragmentadas indicam que há sempre mais a ver.” (TASSINARI, 2006: 77)

Na busca por se fundarem como novas experiências de paisagem, as obras a seguir concebem a partir de seus corpos uma natureza **Composta** de lugar, sendo uma delas definida pela imersão em sua espacialidade própria e outra por uma amplificação conceitual do entorno. Diferentes dos exemplos imediatamente anteriores, que se concentravam num único objeto construído, ambas se definem pela instauração de uma série de elementos no horizonte, constituindo uma totalidade espacial física ou dispersa, como veremos nestas duas obras de arquitetura e escultura, respectivamente.

A **Jatio Shôngshod Bhôbon (Assembléia Nacional de Bangladesh) em Daca**, do arquiteto **Louis Kahn**, expressa nitidamente a intenção de inaugurar, na dimensão ampla da paisagem, um contexto singular criado pela configuração de

elementos no espaço.

Perante a incumbência de conceber a mais importante construção cívica daquele Estado, Kahn irá demonstrar sua profunda capacidade de estabelecer a condição humana na paisagem, compondo em sua arquitetura as ideias de lugar, cultura, religiosidade e institucionalidade que, para ele, deveriam estar presentes naquilo que se propunha a se constituir como símbolo de um povo.

Em Daca, Kahn faz com que a noção de *genius loci* surja de seu próprio edifício que, em sua essência, funda-se através de uma série de elementos reunidos na amplitude vazia da planície local, articulando caminhos, praças, volumes e elementos naturais. Uma característica importante de se observar nesse projeto de Kahn é que, por mais que sua arquitetura aparente se constitua a partir do protagonismo de seus edifícios, é sobreposto a eles uma estratégia territorial de extrema complexidade inteiramente vinculada às forças do lugar.

A obra do arquiteto se apropria do lugar, expandindo-se pelo território e criando uma multiplicidade de volumes que se convertem numa pequena cidade. Kahn organiza a implantação desses volumes da Assembleia através de um eixo principal norte-sul, tendo em seu centro o edifício principal, sede do parlamento e as praças de acesso, e um eixo leste-oeste, a partir do qual se estendem as residências dos ministros.

A partir de uma compreensão precisa da topografia de Daca e da presença das águas em sua geografia cortada pelo rio Buriganga, Kahn insere na paisagem um espelho

Assembleia Nacional de Bangladesh_Construção

[McCARTER, Robert. Louis I. Kahn. Londres: Phaidon, 2005, p. 285]

Assembleia Nacional de Bangladesh_Edifício de Refeitórios dos Ministros (esquerda) e Edifício da Assembleia (fundo)
[Ibid., p. 266]

d'água de dimensões monumentais e implanta seus edifícios sobre promontórios que margeiam esse lago cívico protegendo-os de possíveis inundações. No entanto, mais do que uma solução territorial, Kahn utiliza a presença do lago como um elemento de delimitação da paisagem e de posicionamento de seus edifícios que parecem emergir da água. Kahn dispõe os cilindros e cubos de tijolos das residências e refeitórios dos ministros repetindo-se lado a lado, como se estivessem reunidos em função da massa do edifício principal da Assembleia. Com isso, o arquiteto abraça o território em sua composição e alcança a monumentalidade exterior em relação à paisagem.

O volume principal, impingido ao centro da superfície do lago, posta-se como uma ilha protegida, ou fortaleza medieval, acessado pelas pontes que lhe dão acesso pelos dois extremos norte e sul. Esta complexa construção de paisagem se intensifica no interior do edifício por meio da composição articulada de uma série de volumes, cada um acolhendo uma função distinta e com uma representação específica respectiva. Esse conjunto é composto por oito volumes perimetrais e um central. Dos edifícios perimetrais, quatro blocos de planta retangular abrigam os escritórios, dois abrigam áreas de apoio aos ministros, um bloco quadrado acolhe o hall principal de acesso ao norte e outro bloco ao sul, definido por quatro torres cilíndricas, abriga uma mesquita, rotacionada em relação ao eixo principal. No centro da composição um volume poligonal, principal elemento de todo o complexo, abriga a sede do parlamento.

Trazendo a ideia de lugar para o interior de seu conjunto, Kahn exalta o potencial compositivo desse espaço fragmentado, como se os edifícios houvessem sido colocados

Assembleia Nacional de Bangladesh_Praça de acesso
[Massachusetts Institute of Technology: <www.dome.mit.edu>]

Assembleia Nacional de Bangladesh
[Ibid.]

Assembleia Nacional de Bangladesh_Espaços internos do Edifício da Assembleia
[Ibid.]

[McCARTER, op. cit., p. 271]

dentro de outros. A geometria das construções em si e os espaços deixados entre esses volumes assumem um protagonismo complementar no qual uma densa massa construída dialoga com a poesia do vazio, preenchido de formas, texturas, cores, luzes, sombras e significados.

Mesmo recriando a idéia de lugar nos interiores – que ficam totalmente qualificados por meio da luz, dos valores simbólicos, das texturas, das formas, do conforto -, sua arquitetura, concebida como volumes autônomos, não interpreta o contexto como fator diferenciador. [...] o desafio é a criação de um lugar que não existe. [...] Não responde, portanto, a uma idéia de integração, mas de transformação. (MONTANER, 2001: 41)

A composição de Kahn se revela surpreendente para quem primeiro vivencia seu exterior e, posteriormente, encontra um interior igualmente monumental em sua qualidade espacial, repleto da imprevisibilidade fenomenológica digna de uma paisagem natural. Assim como esta, oferece-nos um espetáculo de constante movimento por meio dos percursos entre suas formas e das experiências sensoriais que promovem por meio da luz: “O espaço da Assembleia propriamente dito é efetivamente ‘um mundo dentro de um mundo’ – tanto em sua poderosa monumentalidade como em sua simplicidade extrema.”³⁴ (MCCARTER, 2005: 276)

Além dessa dimensão material construída, a obra de Kahn está composta por uma busca de atos humanos que possa assumir dimensões transcendentais, sensíveis à experiência emocional do ser humano: “[...] essa ideia surgiu simplesmente da observação de que a Assembleia tem uma natureza transcendente. Os homens recorriam à Assembleia para entrar em contato com o espírito da comunidade e entendi que isso deveria ser expresso.”³⁵ (LATOURE, 2003: 200)

Exemplo dessa abordagem composta de lugar, os **Peines del Viento**, de **Eduardo Chillida**, também concebem, por meio de sua composição e da amplificação imanente de seus corpos, uma nova experiência da paisagem. O escultor acolhe o horizonte de maneira abstrata, estabelecendo uma apreensão espacial composta pela distribuição de suas três esculturas num território indefinido entre terra e mar. Esses pentes de aço passam a configurar um limite perceptivo, até então inexistente, nesse contexto sem referenciais concretos.

Estando cada uma das esculturas encravadas em distintas rochas, duas no perfil rochoso da costa e outra rodeada por água, sua distribuição dispersa faz com que observemos o lugar segundo as linhas visuais que seus posicionamentos estabelecem. Por mais que a presença de suas esculturas não configure um limite físico, faz nosso olhar ser conduzido de uma à outra indefinidamente, estabelecendo uma construção espacial

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

Peines del Viento_Posicionamento das esculturas e variações do nível do mar
[Base: Google Earth]

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

a partir dos vazios existentes entre elas. Isso permite que apreendamos a vastidão do mar, motivo fundamental para essa obra de Chillida, de um modo mais próximo e não somente pelo arrebatamento de sua monumentalidade. É dessa apropriação do lugar da qual Chillida extrai conceitos de espaço positivo e negativo, como ele mesmo explica: “Neste nível de coisas, desses problemas do espaço em torno de uma forma, isto é, em termos do espaço positivo, do espaço negativo e do grande espaço que abrange todos os espaços, em torno desses problemas é que chegamos a levantar, de forma genérica e muito aguda, o problema do espaço sobre o ‘lugar’.”³⁶ (UGALDE, 2002: 102)

Sua escultura expõe-se ao contexto e a tudo que nele age como fenômeno, deixando-se constituir diretamente por essas forças. A composição entre meio e objeto é mútua, um modificando o outro, tanto na modelagem de suas formas como nas decorrências sobre sua materialidade: “Minha escultura, *El Peine del Viento*, é a solução para uma equação que, em vez de números, tem elementos: o mar, vento, as falésias, o horizonte e a luz. As formas de aço se misturam com as forças e aspectos da natureza, dialogam com eles; são perguntas e afirmações.”³⁷ (CHILLIDA, 2005: 78)

A disposição dessas peças no espaço natural também expressa a tensão existente no fundamento de sua composição. De modo a nos fazer olhar para a solidez do continente, a primeira peça, ancorada horizontalmente à encosta rochosa, é colocada num dos limites do passeio público que conduz ao lugar, ainda se mostrando fisicamente acessível e podendo ser compreendida em sua escala real ou até mesmo ser tocada pelo observador. A segunda, também fixada numa posição horizontal,

é colocada quase simetricamente em oposição à primeira, mas remete o olhar das pessoas para o mar. Esta intenção é ainda mais realçada quando a percebemos como algo já inalcançável, pertencente ao oceano por estar ligada a uma rocha desprendida do continente e inteiramente ilhada. A última das esculturas absorve em si uma tensão singular: colocada num eixo visual entre as duas anteriores e relativamente distante delas, é ancorada numa rocha que se estende ao mar como um resto de encosta; ela é disposta de modo a unificar as outras peças e estabelece-se como parte do horizonte e pano de fundo da composição. Emancipando-se das outras duas peças, ela se posiciona verticalmente, fixada à rocha a partir de seu ponto inferior, e finalmente nos liberta da brutal condição configurada por essa composição da paisagem, remetendo o olhar para o céu. As esculturas enquadram o espetáculo do encontro entre terra e mar, onde o ato tridimensional humano atreve-se em meio a energias daí dissipadas: “Desde o começo, o tema foi o da luta entre o escultor e o vento (daí o título), entre o ferro que se dissolve e é dominado pelo fogo e o movimento inescrutável e imprevisível das massas de ar e água em seu confronto com a terra.”³⁸ (FINN, 1999: 13)

Chillida não se intimida com a insignificante dimensão humana perto da magnitude da natureza. Pelo contrário, propõe-se a relacionar-se com ela e por isso dota seus objetos de força suficiente para suportar todas as implicações as quais se expõem: a violência das ondas, dos ventos, da oxidação e do tempo, compondo-se estreita e fundamentalmente com este meio específico do qual passa a fazer parte. “Dialogando entre elas e com a milenária formação rochosa, única espectadora no mar e com o vento, são o símbolo da paz restabelecida entre o homem e a natureza majestosa.”³⁹ (FINN, 1999: 14) ■

NOTAS

1 Versão original: “The introduction of single-storey buildings structures into plaza areas satisfies special space requirements, establishes an intermediate scale gradation between the pedestrian and the big space and provides the important element of visible human activity within a building at plaza level.”

2 Versão original: “These are all characteristic qualities of Mies van der Rohe’s urban work and together they have enabled the buildings and the spaces between the buildings to contribute on equal terms towards the creation of a spatially varied, yet conceptually unified environment. An environment that is restrained and humane, at one and the same time, in scale with the city, its traffic and its people.”

3 Versão original: “Mies hace posible esta autoafirmación humana desde el interior del mundo construyendo vacíos en el bosque y delimitándolos en la ciudad.”

4 Versão original: “The rightness of the size of a sculpture depends on where it is.”

5 Versão original: “To display sculpture to its best advantage outdoors, it must be set so that it relates to the sky rather than to trees, a house, people, or other aspects of its surroundings. Only the sky, miles away, allows us to contrast infinity with reality, and so we are able to discover the sculptor’s inner scale without comparison.”.

6 Versão original: “You can’t make a small piece of sculpture stand outside in nature. It just gets lost. The open air reduces a thing in its scale. [...] Nature being real, if you put a piece of sculpture in relation to nature, the two must play against each other.”

7 Versão original: “I don’t like doing commissions in the sense that I go and look at a site and then think of something. Once I have been asked to consider a certain place where one of my sculptures might possibly be placed, I try to choose something suitable from what I’ve done or from what I’m about to do. But I don’t sit down and try to create something specially for it.”

8 Versão original: “There are universal shapes to which everybody is subconsciously conditioned and to which they can respond if their conscious control does not shut them off.”

9 Versão original: “The sky is one of the things I like most about ‘sculpture with nature’. There is no background to sculpture better than the sky, because you are contrasting solid form with its opposite space. The sculpture then has no competition, no distraction from other solid objects. If I wanted the most fool-proof background for a sculpture, I would always choose the sky.”

10 Versão original: “El espacio indecible es a la vez un encuentro entre paisaje y arquitectura, y entre arquitectura, escultura y pintura. Pero sobre todo es un “poder” de quienes son capaces de relacionar creación humana y naturaleza, de construir una visión cosmológica, totalizadora, precisamente porque son capaces de atender, de escuchar y visualizar los procesos biológicos como procesos estéticos y establecer nuevos diálogos entre hombre y naturaleza.”

11 Versão original: “[...] la demanda de Le Corbusier de “luz, aire y vegetación” expresa, finalmente, el hecho de que la ciudad industrial en crecimiento ha prestado muy poca atención al control físico.”

12 Versão original: “The primitivism of the late works needs to be seen in the ethical perspective of a search for the roots of architecture, an attempt at touching upon the basis of psychic experience, and the old obsession of harmony with nature.”

13 Versão original: “El espacio será anónimo mientras no lo limite. Antes mis obras eran protagonistas, ahora deben ser medios para hacer protagonista al espacio y que éste deje de ser anónimo.”

14 Versão original: “De acuerdo con la definición de Martin Heidegger, las obras de escultura son cuerpos, y su masa, cualquiera que sea la materia, se configura de varios modos: circunscribiendo, incluyendo e incluso excluyendo – con respecto a un límite – el espacio, que siempre entra en juego. Éste es ocupado por la obra y recibe su impronta, ya sea como volumen pleno o como volumen que contiene zonas vacías o incluso como volumen totalmente vacío.”

15 Versão original: “En el jardín el arquitecto invita a colaborar con él al reino vegetal. Un jardín bello es presencia permanente de la naturaleza, pero naturaleza reducida a proporción humana y puesta al servicio del hombre, y es el más eficaz refugio contra la agresividad del mundo contemporáneo.”

16 Versão original: “[...] he discovered ways of endowing the well-to-do enclave with a certain urban solidity while also intensifying the experience of nature.”

17 Versão original: “Henry se sentía atraído por la monumentalidad y solía afirmar que las figuras grandiosas apenas necesitaban tener unos centímetros de altura. Precisamente, es la reducción de una forma a su esencia lo que otorga monumentalidade a una obra. Ésta es una virtud que la naturaleza alcanza por sí

sola: Henry la encontraba en miniatura en guijarros, huesos y conchas, pero también en los animales y en el paisaje.”

18 Versão original: “For me a work must first have a vitality of its own. I do not mean a reflection of the vitality of life, of movement, physical action, frisking, dancing figures and so on, but that a work can have in it a pent-up energy, an intense life of its own, independent of the object it may represent. When a work has this power vitality we do not connect the word Beauty to it.”

19 Versão original: “When a work has this power vitality we do not connect the word Beauty to it. Between beauty of expression and power of expression there is a difference of function. The first aims at pleasing the sense, the second has a spiritual vitality which for me is more moving and goes deeper than the senses.”

20 Versão original: “[...] la forma orgánica del objeto esculpido y el desarrollo orgánico del material en que se ha tallado han de mostrarse como interdependientes. Las venas del mármol, las estrías de la piedra caliza o los nudos de la madera, tal como se forman en la naturaleza, se convirtieron en los mapas que seguían los instrumentos con que Moore tallaba cuando trabajaba directamente en el bloque sólido buscando su centro. Esta sensibilidad alerta aseguraba la “fidelidad” a la base material del resultado figurativo. [...] De un solo golpe, la figura y el material pueden captarse en una misma aprehensión conceptual.”

21 Versão original: “[...]the image of this soaring white curves at the end of Bennelong Point, jutting out into the harbor and echoing the silhouette of the bridge and the sharp curves of the sails nearby, still has great power to move. [...] The sails butting into and slicing one another, rising a pitching against the sky, seem to transmit a visual force felt equally in their tense profiles and their smooth but slightly textured surfaces.”

22 Versão original: “Los seres humanos experimentan sus entornos en grados diferentes. Cuando si tiene una extrema sensibilidad por el impacto de la luz y de las formas, del color y del espacio que te rodean, entonces se tienen las cualidades innatas de un arquitecto y un artista.”

23 Versão original: “The reasons are, again, that the forms are both unfamiliar to architecture and reminiscent of other visual objects. Most of the metaphors are organic.”

24 Versão original: “Todo esto me vino de la construcción naval. En el mar te haces cargo de un socio, el mar. En los barcos y barcas, grandes y pequeños, siempre tienes que crear las mejores condiciones. Se trata de funcionalismo puro, sin adulterar. Tienes que impulsar ese barco tan rápido como sea posible, en contra la resistencia, que da la casualidad que existe. Así, el socio es el lugar en su sentido más amplio. En tierra firme tiene que ver con un lugar y un entorno; puede estar junto a un bosque o en una llanura, con unas condiciones determinadas de viento y luz que el lugar ofrece, pero, en todo caso, es un socio con el que tienes que entenderte.”

25 Versão original: “The Running Fence will bring out the contours of the Sonoma hills and the seashore, the changing of the weather. The Running Fence is a celebration of the landscape.”

26 Versão original: “Su importancia ha posibilitado una reflexión acerca de las posibilidades de proyectar el espacio mediante un arte que se sirva del paisaje. Tal como sucede en la tradición arquitectónica más sólida, el producto final resulta fascinante: una gran barrera blanca formada por una tela de nailon extendida a lo largo de millas y más millas, dispuesta para capturar el viento, capturar su movimiento.”

27 Versão original: “It emphasized the contour lines of the landscape, sometimes by following them, sometimes by altering them, cutting off the tips of hills, inscribing a gentler, more dreamlike topography into the existing one. The profile of the bare, scorched grazing land was exploited to produce a continuous serpentine line that emphasized its heights and depths. It was reminiscent of flowing, spontaneous *écriture automatique*. Like a line in some gigantic abstract drip painting, the fluttering, windblown fence passed through the land until finally plunging into Bodega Bay.”

28 Versão original: “[...] Barragán vio, quizás con mayor claridad que muchos, la necesidad de forjar una nueva simplicidad y un refugio literal, un echar raíces en la integridad de la tierra, no solo como forma de resistencia ante la embestida del progreso, sino también como una manera de sustentar la habitabilidad de la tierra. Para Barragán este era el rol que debía jugar lo ‘no construido’ en relación a lo “construido”, es decir, el paisaje en relación a la arquitectura, siendo ambas formas, a sus ojos, virtualmente inseparables.”

29 Versão original: “En torno a los valores compositivos y su relación con masas y espacio, podríamos citar que hay la voluntad de divorciar el ámbito interno del medio urbano en el exterior; los muros adquieren valoración plástica individual y la luz no solo aparece como animadora del espacio, sino que en su relación con la forma y posición de la ventada, tiende a calificar simbólicamente los recintos.”

30 Versão original: “La simplicidad de los elementos y la conformación de los espacios hacen de estas obras piezas perfectas, de resonancias poéticas. Los sonidos del agua y del viento se mezclan, como en los pueblos serranos de Jalisco, con el ruido de los cascos de los caballos sobre la piedra, y sobre los muros de colores que definen los espacios, colocados en diversos planos, se alargan las sombras de jinetes y

monturas que se aproximan a la cuadra. [...] La recreación de la arcadia original, en la que hombres, bestias y paisaje comulgaban en apacible sosiego alcanza allí su cima en la obra de Barragán. Impregna el espacio, sin embargo, una violenta tensión subyacente. Como una dolorosa ausencia atemperada y al mismo tiempo exacerbada por el refinamiento de la arquitectura.”

31 Versão original: “Industrial space was largely defined by the frame and the grid. Contemporary space is much looser, smoother, faster – about movement rather than framing.”

32 Versão original: “The specificity of site-oriented works means that they are conceived for, dependent upon, and inseparable from their location. Scale, size, and placement of sculptural elements result from an analysis of the particular environmental components of a given context. The preliminary analysis of a given site takes into consideration not only formal but also social and political characteristics of the site. Site-specific works invariably manifest a value judgment about the larger social and political context of which they are a part.”

33 Versão original: “Unlike modernist works that give the illusion of being autonomous from their surroundings, and which function critically only in relation to the language of their won medium, site-specific works emphasize the comparison between two separate languages and can therefore use the language of one to criticize the language of the other.”

34 Versão original: “The assembly hall itself is truly ‘a world within a world’ – in both its powerful monumentality and stark simplicity.”

35 Versão original: “[...] esa idea surgió sencillamente de la constatación de que la asamblea tiene una naturaleza transcendente. Los hombres acudían a la asamblea para entrar en contacto con el espíritu de la comunidad, y entendí que eso debía poder expresarse.”

36 Versão original: “Pues es a este nivel de cosas, de estos problemas del espacio alrededor de una forma, digamos a nivel del espacio positivo, del espacio negativo y el gran espacio que abarca todos los espacios, verdad?... alrededor de estos problemas es donde venimos a plantear el problema del espacio de una manera genérica y muy aguda alrededor del ‘lugar’.”

37 Versão original: “Mi escultura El Peine del Viento es la solución a una ecuación que en lugar de números tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con las fuerzas y los aspectos de la naturaleza, dialogan con ellos; son preguntas y afirmaciones.”

38 Versão original: “Desde el inicio, el motivo fue el de la lucha entre el escultor y el viento (de ahí el título), entre el hierro que se desliza y es domeñado por el fuego y el inescrutable e imprevisible movimiento de las masas de aire y de agua en su choque con la tierra.”

39 Versão original: “Dialogando entre ellas y con la milenaria formación rocosa, única espectadora en el mar y con el viento, son el símbolo de la paz restablecida entre el hombre y la naturaleza majestuosa.”

No momento em que as manifestações humanas se concretizam, por meio de seus atos tridimensionais, como paisagem ou objeto integrante desta, elas também apreendem em sua existência uma dimensão temporal própria. O tempo irá atuar sobre elas inexoravelmente e o que lhes resta é a expressão de como se sustentar diante dessa condição. Aqui entendemos a atuação do tempo como uma faculdade responsável por provocar transformações em tudo o que persiste no espaço. Alguns irão reconhecer essa determinação, permitindo que ele atue sobre sua materialidade de modo planejado ou espontâneo. Outros irão contrapô-lo veementemente, anulando ou minimizando sua atuação sobre uma existência esperançosamente imutável.

ETERNO

Federal Center
Tilted Arc

TRANSITÓRIO

Spiral Jetty
Peines del Viento

NARRATIVO

Assembleia Nacional de Bangladesh
Peines del Viento

ANTINARRATIVO

Las Arboledas
Running Fence

Encontramos na obras de arquitetura e escultura exemplos que demonstram um princípio de sustentação no tempo por meio de sua materialidade inalterável: um tempo **Eterno** de preservação de sua existência. Estas obras buscam revelar a temporalidade por meio de sua conservação e não pelo registro da atuação sobre sua matéria.

A arquitetura tem uma natureza própria de permanência com suas construções que, quase sempre, são idealizadas para durar. As obras de **Mies van der Rohe**, incluindo o seu projeto para o **Federal Center**, encontra na história o reflexo do exercício de uma dimensão temporal. Mies impregna sua arquitetura de uma interpretação sobre as manifestações humanas como registro da condição histórica de seu tempo. Por mais que afirme não ser necessário que tudo seja pensado para durar eternamente, o arquiteto busca com sua arquitetura inscrever no tempo eterno aquilo que acreditava ser a verdadeira expressão de sua época, que, no seu caso, estava diretamente vinculada às possibilidades tecnológicas. Como afirma o arquiteto: “Não se trata do sistema ou da obra de um único homem, mas sim do trabalho de muitos. A civilização nos é dada desde o passado e tudo o que podemos fazer é guiá-la.”¹ (PUENTE, 2006: 44)

Os prismas puros de aço de Mies, eretos como monólitos em meio ao cenário urbano moderno, mostram-se como monumentos idealizados a partir de uma ordem espiritual, conceito que ele irá extrair de sua identificação com a filosofia de Santo

Federal Center_Edifício de Escritórios
[Arquivo do autor]

Agostinho. O arquiteto busca uma ordem atemporal de suas estruturas arquitetônicas, transplantada para a modernidade a partir da apreensão das possibilidades construtivas que então se conquistavam. Para ele, essa ordem deve contaminar o espaço, bem como nossa percepção dele.

“O longo caminho do material, através da função, até o trabalho criativo, possui apenas uma finalidade: introduzir uma ordem na desesperada confusão de nosso tempo. Devemos ter uma ordem que dê a cada coisa seu lugar e o tratamento que merece segundo sua natureza. Devemos fazê-lo com tanta perfeição, que o mundo de nossa criação floresça de dentro pra fora.” (BENEVOLO, 2009: 624)

Desse modo, para Mies, a expressão da arquitetura – ou qualquer expressão que envolva o espaço e o tempo – não deveria estar na sua especulação formal, passível de percepções demasiadamente vinculadas à efemeridade dos sentidos. Pelo contrário, a expressão deveria ser a prova de uma inteligência proveniente da história de nossa civilização, imprimindo em si referenciais atemporais. Suas composições – seja a do edifício em si ou dos espaços que um conjunto deles configura – provém da absoluta ordem estrutural de sua implantação à sua materialidade. E Mies eleva isso a uma escala urbana impactante quando vivenciamos a monumentalidade da presença de seus edifícios do *Federal Center*.

Da mesma maneira que o arquiteto torna presente em sua obra uma dimensão temporal sobre-humana, faz parte de sua causa permitir que, através do espaço, possamos compreender a magnitude dessa condição eterna a qual também estamos

Federal Center
[Arquivo do autor]

expostos. Mies procura fazer com que não sejamos indiferentes a seus edifícios e, conseqüentemente, a esta condição por ele materializada. Para isso, no *Federal Center*, Mies faz com que a solidez perceptiva de seus objetos nos afete, concebendo estruturas tridimensionais singulares e conquistando um espaço urbano fundamental para sua contemplação. No centro da praça principal, o observador se encontra rodeado por imensos objetos negros de aço e vidro. Ao provocar essa pausa temporal de escala monumental, Mies permite uma experiência vivencial concentrando o observador na concretude daquele momento. “Na verdade, é o máximo da ostentação: introduzir uma pausa na vida, reivindicar essa função à arquitetura, a possibilidade de se agregar algo; a arquitetura é algo que pode acrescentar uma dimensão à espera, uma experiência não prevista, uma nova temporalidade da vida dentro da experiência metropolitana.”² (DAL CO apud MORI, 2003: 100).

Como Mies resume, em suas palavras: “Não queria modificar o tempo, queria expressar o tempo; esse era todo o meu projeto” (PUENTE, 2006: 46)

O eterno da obra de Mies encontra no **Tilted Arc** de **Richard Serra** um arrebatamento ainda mais impetuoso. É fundante nessa escultura a conceituação de *site-specific* tão importante para o artista no momento que insere sua obra no espaço público urbano. Como vimos anteriormente, o vínculo do objeto com o sítio é tal que, além de ser o princípio de sua concepção, se for retirado de seu lugar específico seu

sentido é completamente anulado, como de fato aconteceu nessa obra.

Assim, Serra argumenta que a presença da obra não é figurativa, mas perceptiva, levando-o a construção de um elemento mínimo e abstrato, cuja compreensão advém do estranhamento provocado por sua presença e não por uma leitura imagética de sua figura. Por mais que o objeto esteja vinculado ao espaço circundante, o esvaziamento de seu significado intensifica sua autonomia temporal, pois, reconhecida na sua forma, é uma estrutura dominante sobre tudo que nela incide – inclusive o olhar de seus observadores e o tempo. A escultura não concentra em sua substância a consequência de sua ação, mas sim aquilo que esta provoca a partir de si mesma, como descreve Serra (1994: 169): “O surgimento de novas relações entre as coisas de um contexto, mais do que a qualidade intrínseca da coisa em si, sempre dá origem a novos significados, novas observações, novas maneiras de ver. O contexto é redefinido.”³

Serra também absorve em sua obra a tarefa de revelar a tecnologia de sua época, mas diferentemente de Mies, acolhe-a com uma pretensão mais pragmática do que filosófica. Ele não deseja que sua obra se torne um monumento sob nenhum aspecto, pois se assim acontecesse, o arco inclinado assumiria um caráter opressivo, tanto espacial como temporal. Isso o faria passar de sua permanência física a uma permanência simbólica, imbuída de uma fragilidade intrínseca diante das transformações que a história imprimiria em seu significado. Em suas palavras:

Minhas peças de grande escala em espaços públicos são muitas vezes referidas como sendo monumentais e opressivas. No entanto, se olhar para as peças, você é convidado a dar qualquer crédito à noção do monumento? Nem em forma, nem em conteúdo elas se referem à história dos monumentos. Elas não celebram qualquer pessoa, lugar ou evento. Elas se mantêm somente como escultura. Não estou interessado na idealização dos monumentos eternos da história da arte, esvaziados de sua função histórica e significado, servindo a arquitetos que precisam legitimar sua produção estética glorificando realizações históricas do passado.⁴ (SERRA, 1994: 170)

A severa presença de *Tilted Arc* configura um ato tridimensional precisamente calculado e que, após sua realização, solidifica-se no tempo e no espaço. Sua vivacidade provém da capacidade de provocar o tempo em tudo aquilo que o envolve, mas ante sua inércia temporal é como se ele não atuasse. Sua presença faz os observadores se modificarem, circularem, movimentarem, mas a parede de aço se mantém indiferente. Soberana a essa dinâmica transitória, nem mesmo a luz que incide sobre ela pode ser refletida com intensidade por conta de sua superfície fosca, restando somente o percurso de sua sombra no piso da praça e o aparente desequilíbrio proveniente de sua inclinação, descrita por Serra (1994: 167) como imprevisibilidade, e sobre a qual falaremos adiante: “As estruturas são o resultado de experimentação e de invenção. Em

Tilted Arc
[McSHINE, COOKE, op. cit., p. 62]

cada busca há sempre um grau de imprevisibilidade, uma espécie de pressentimento, uma satisfação depois que a obra está completa, após a conclusão.”⁵

Assim, uma das mais expressivas ações dessa escultura está no momento que imprime em quem a vivencia, não a sua dimensão temporal, mas a sua experiência. A escultura apreende o tempo oferecendo-o ao observador como registro sensorial, pois durante o período em que se abre à vivência do *Tilted Arc*, ele percebe de maneira distinta o espaço e seu entorno. Por incluir o observador na realidade do contexto, a obra é capaz de imprimir uma nova memória em seu tempo: “Andar e observar, a simples observação é meu artifício formal mais importante. A observação, posteriormente, é transformada em memória. A inter-relação de observação, análise e memória se torna, por assim dizer, numa ferramenta de troca.”⁶ (SERRA, 1994: 172)

O caráter **Transitório** do tempo e da instabilidade da matéria diante de sua atuação são aqui revelados através de estruturas concebidas sobre uma volatilidade própria. Nelas, o tempo não é percebido por uma possível efemeridade, mas sim por sustentarem sua existência e permitirem, sobre sua matéria, a impressão da transitoriedade temporal.

A obra intitulada **Spiral Jetty (Cais Espiral)**, do artista **Robert Smithson**,

demonstra perfeitamente como esse princípio transitório é assimilado por uma manifestação tridimensional. Nela vemos impressa a natureza em constante mutação, compreendendo parte fundamental de sua visão artística e, mais puramente, como ato humano monumental

Assim como vimos em Serra, Smithson também se opõe à ideia de sujeitar suas obras a um juízo temporal baseado em valores sociais e políticos, resultando uma representação idealizada e efêmera da história. O artista parte do princípio de que para se consolidar uma obra desprendida de critérios subjetivos e se recuperar noções sólidas entre ação e contexto deve-se elevar a criação humana a uma condição fenomenológica, compartilhando das dimensões atuantes do universo natural. Em suas palavras: “Sou a favor da arte que considera o efeito direto dos elementos assim como ocorrem no dia-a-dia, além da representação.”⁷ (SMITHSON apud OSBORNE, 2002: 276)

Para isso, como vemos em *Spiral Jetty*, Smithson insere sua obra numa paisagem inóspita, quase intocada, que parece ainda não ter sido descoberta pelo ser humano. Isso faz com que essa obra artística territorial se coloque somente diante do espaço e do tempo da natureza. Segundo Ábalos (2008: 217),

O paisagismo que Smithson funda é, assim, um paisagismo antrópico e dramático, certamente o único possível hoje, um paisagismo da ausência de ‘paisagem’. Mas talvez, e Smithson parece estar ciente disso, este tenha sido o real sentido do paisagismo desde sua articulação como sistema estético: dar conta e operar segundo uma melancolia que surge precisamente quando as sociedades perdem seus laços naturais, aproximar o cidadão dos vestígios do que se perdeu, agora organizado como experiência estética substancialmente construída como um deslocamento.⁸

Smithson observa nesta paisagem imemorial um espetáculo do qual o ser humano também é parte e que, além de admirá-lo, deve reconhecê-lo em si mesmo. Os movimentos naturais têm uma magnitude impactante diante da efemeridade que nos define como indivíduos, sendo isso o que o artista procura: “Sabe, um seixo movendo poucos centímetros em dois milhões de anos é ação suficiente para me manter realmente estimulado.” (SMITHSON apud FERREIRA, 2006: 286)

Essa impressão do artista relacionada ao tempo o fará reinterpretar a ideia de entropia e de como nossas ações se sujeitam a ela. Desse modo, monumentos e ruínas milenares serão tomados como exemplos de construções que assumiram um significado singular quando essa interação passou a ser presenciada de maneira latente. “O desejo de Smithson por recuperar ou tornar útil o que já tinha sido abandonado revela sua inclinação alegórica por ruínas e sua atração pela entropia, a tendência de todas as coisas tenderem à desintegração.”⁹ (KASTNER, 2005: 31). Essas construções, assim

como suas esculturas, mudaram suas paisagens, mas ao permanecerem nela, também foram inexoravelmente modificadas por suas forças de maneira imprevisível. Como descreve o artista:

Um artista só é escravizado pelo tempo se o tempo for controlado por alguém ou por alguma coisa que não ele próprio. Quanto mais fundo um artista mergulha na torrente do tempo, mais este se torna esquecimento; por isso, o artista tem de permanecer perto das superfícies temporais. Muitos gostariam de esquecer o tempo por inteiro, porque este oculta o 'princípio da morte' (todo artista autêntico sabe disso). Flutuando nesse rio temporal estão os remanescentes da história da arte, embora o 'presente' não possa sustentar as culturas da Europa, ou até mesmo as civilizações arcaicas ou primitivas; em vez disso, ele tem que explorar a mente pré e pós-históricas; tem que entrar em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos. (SMITHSON apud FERREIRA, 2006: 197)

Situada no Grande Lago Salgado de Utah, *Spiral Jetty* se configura como uma linha, construída a partir do empilhamento de rochas de basalto vulcânico e cascalho, que se desdobra da margem do lago em forma de espiral. Parte de sua materialidade, sobre a qual falaremos mais adiante, é a água e, especificamente, o sal que nela se

Spiral Jetty

[KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986, p. 285]

concentra.

Sua forma e estrutura configuram uma plataforma para que as interferências do tempo atuem em suas distintas velocidades e de modo visivelmente apreensível. Por meio da integralidade de sua obra, forma e matéria, o cais de Smithson cria uma metáfora de crescimento que traz em si a própria transitoriedade que a possibilita. Assim como o movimento de um corpo no espaço, as transformações de sua obra também necessitam de um período de tempo para transcorrerem. A espiral reflete essa dinâmica de crescimento, assim como ocorre com o sal que vai se acumulando em suas bordas, constituindo um limite entre líquido e sólido permanentemente fluido de um tempo operante: “Em relação ao próprio trabalho de Smithson, o sal presente no cais serve como um indicador material da passagem do tempo por articular uma perpétua desaceleração. É como uma lembrança sobre a passagem do tempo – implicações sobre a história e, naturalmente, sua forma – que *Spiral Jetty* interage profundamente com o seu local.”¹⁰ (ROBERTS apud TSAI, 2004: 97)

Desse modo, percebemos que *Spiral Jetty* não persiste na natureza como uma prova de resistência a suas forças. Ao contrário, ela se constitui estritamente do mínimo necessário para que essas forças se tornem apreensíveis sendo, no demais, plenamente passível às interferências que lhe permitem existir. Tais interferências, assim como o dinamismo de tudo que se transforma na natureza, fazem da obra um fenômeno imprevisível e irreproduzível.

Spiral Jetty

[KRAUSS, op. cit., p. 274]

Spiral Jetty_Variações do nível do lago
[TSAI, op. cit., p. 32]

[Base: Google Earth]

O modelo cristalino de Smithson sobre o tempo desconsidera modelos lineares, progressivos ou triunfalistas ao interpretar o tempo como uma incrustação opaca ao sobre uma falha ou fenda. Portanto, o tempo não tem nenhuma conexão com um centro ou origem fundamental; ele se inicia com um 'deslocamento' e simplesmente se acumula a partir dele. O tempo não 'passa' ou 'voa', ele se desenvolve como um material sedimentar que permanece exposto indefinidamente. [...] No cais, o tempo é aditivo, acumulativo e material, prevenido de qualquer tentativa de retornar ou revisar o passado e acabar produzindo história, devido a sua pura acumulação opaca.¹¹ (ROBERTS apud TSAI, 2004: 98)

Isso é demonstrado pela sucessiva variação da altura da superfície da água no lago. Os longos períodos durante os quais ocorrem essas mudanças de nível é que faz com que *Spiral Jetty* esteja num momento exposta na paisagem e, noutro, completamente submersa na água. Neste espetáculo, o sal assume um papel determinante, incrustando-se nas rochas perimetrais do cais fazendo-as parecer cristalizadas quando refletidas pela luz do sol.

Assim, Smithson imprime na paisagem de Utah uma estrutura calcada num movimento infinito: no espaço – para quem percorre, física ou visualmente, sua forma espiralada, e no tempo – para quem percebe as transformações de sua matéria natural.

Spiral Jetty

[Flickrriver <http://www.flickrriver.com/photos/kap_cris/>]

A noção de movimento infinito é fundamental. O movimento infinito não remete a coordenadas espaço-temporais que definiriam as posições sucessivas de um móvel e os pontos fixos de referência, com relação aos quais estas variam. O que o define é uma ida e volta: cada movimento percorre todo o plano e retorna sobre si mesmo, dobrando-se, misturando-se uns aos outros, configurando a curvatura variável do plano, as concavidades e as convexidades, a sua natureza fractal. As trajetórias que giram umas sobre as outras, cada vez mais densamente, preenchendo todo o plano. (PEIXOTO, 2010: 215)

Smithson define um novo modo de construir monumentos a partir do momento em que não pretende eternizar um instante específico do passado abstrato humano, e sim fazer com que seu Cais Espiral apreenda as intermitências da substância de sua existência, por meio da singularidade dos fenômenos sobre seu lugar e sua materialidade, tornando-se o que poderíamos chamar de um memorial do tempo.

Após um ato potencializado pelo ser humano, a ação persiste, mas a origem humana desaparece. A obra de Smithson se transforma em natureza em si mesma e, como o próprio autor fala sobre a nova paisagem de *Spiral Jetty*: “[...] ‘nada mudou desde que estive aqui’”. A questão não é que isso o surpreende – ele estava familiarizado com a geomorfologia do local e com a geomorfologia em geral desde muito tempo antes – mas sim que isso surpreende a nós.”¹² (MASCHEK apud KASTNER, 2005: 285)

Enquanto na obra que acabamos de analisar o tempo é admitido incondicionalmente, **Eduardo Chillida** erguerá seus **Peines del Viento** impondo-os como uma resistência à sua transitoriedade inevitável. Como nos exemplos anteriores, a relação com a temporalidade também estabelece-se aqui a partir de sua atuação representada pelas forças do lugar, pela volatilidade da matéria e pelo registro impresso nas experiências humanas.

É sobre este último que Chillida estabelece uma concepção filosófica posteriormente traduzida em tridimensionalidade. Reconhecendo o ininterrupto transcorrer do tempo, o escultor parte da indagação sobre o que nele próprio é persistente. Transmitir essa faculdade à sua obra revela-se de extrema importância para o autor, pois para ele isso significa expressar materialmente a condição sob a qual os seres humanos vivem suas próprias vidas. E é na ideia de presente como parâmetro imensurável que ele alicerça seus atos:

O presente é tudo, já que nele está o princípio de nossas ações; no entanto, ele não tem medida, já que entre o passado e o futuro não cabe nada. A grande tragédia, ou talvez o grande consolo do homem é não saber viver e ter consciência deste presente sem medida, no qual, fatalmente, fazemos tudo. Problema estranho o nosso, dotados do poder de imaginar (mesmo vagamente) o futuro e de recordar o

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

passado, sendo, portanto, capazes de imaginar o presente antes de ele ser ou deixar de ser. E agora, me pergunto: é o homem capaz do presente? Existem o passado e o futuro?¹³ (CHILLIDA, 2005: 39)

Chillida requer que de sua obra emane uma postura heroica diante das forças do tempo, não o admitindo como o transcorrer absoluto do passado ao futuro. Por mais que reconheça esse princípio, tenta anulá-lo, fazendo com que suas esculturas vivam em seu eterno presente, o único tempo que não possui durabilidade, cuja existência acontece apenas em si mesma. Seus objetos nada mais são do que a expressão do assombro humano diante de sua própria finitude: “O que quero lhe dizer é que não estou tratando de dar uma definição de ‘tempo’ nem de ‘espaço’, nem de ‘matéria’ e ‘espírito’, mas sim expressando a minha perplexidade diante destes fenômenos que parecem tão familiares e ao mesmo tempo tão desconhecidos.”¹⁴ (UGALDE, 2002: 101)

Por traduzir em suas garras de aço retorcidas a consequência de desafiar a inexorabilidade do tempo, essas esculturas podem abrandar nossa inquietação diante da impossibilidade de compreendê-lo em seu presente, perplexos após vivenciar a dimensão do que se instaura nesta obra.

De maneira semelhante à obra de Smithson, aqui são absorvidas as interferências da natureza – nesse caso ondas e ventos, mas na obra de Chillida, uma materialidade concebida pelo ser humano – o aço – também compõe seu contexto, registrando a

Peines del Viento

[FINN, CARANDENTE, op. cit., p. 59]

ação dessas forças em sua estrutura. Uma obra em constante mutação; lenta, porém inevitável. Em suas palavras, “Interessa-me o processo que seguem todas as coisas para passar de um estado a outro. Crescimento, evolução, desenvolvimento, etc. Em geral, todos os processos nos quais um dos atores é o tempo. Os resultados parciais em si não me interessam, a não ser em função das relações entre eles.”¹⁵ (CHILLIDA: 2005, 49)

Ainda que Chillida (2005: 59) reconheça que sua tentativa de eternizar o presente e domar a impermanência das esculturas não seja infalível, a paisagem que surge dessa relação é precisamente o que lhe atrai: “Quero que minhas obras sejam calmas e caladas, único modo de sair, em parte, da influência do tempo.”¹⁶. Mas suas obras constituirão outra concepção de tempo, narrativa, que veremos a seguir.

5.2

NARRATIVO | ANTINARRATIVO

Enquanto nos exemplos anteriores a apreensão do tempo se dá, predominantemente, em sua perspectiva física e material, a seguir veremos como se configura um tempo **Narrativo**, que imprime suas dimensões simbólicas e factuais nas obras analisadas. Nele, são absorvidas as memórias da paisagem e do objeto tridimensional.

Como vimos anteriormente, a arquitetura da **Assembleia Nacional de Bangladesh**, de **Louis Kahn**, configura um sistema de relações entre a natureza do lugar e aquela definida por sua construção. Ainda que sua implantação se dê a partir de uma variedade de elementos, para que assuma o significado desejado, a interdependência de suas qualidades espaciais é um fator crucial. Além dela, Kahn confere à sua obra uma interdependência também de caráter temporal. O arquiteto busca concretizar sua filosofia sobre as instituições do homem e das cidades. Para ele, “As instituições das cidades podem ser engrandecidas graças ao poder de seus espaços arquitetônicos.”¹⁷ (LATOURE, 2003: 134), investindo na Assembleia uma narrativa que a fundamenta como instituição humana, ou seja, uma construção que detém em si as características plenas que deve ter um edifício cívico e, para isso, a presença sólida da história da civilização é determinante. Ao mesmo tempo em que embasa sua linguagem sobre a atemporalidade das formas puras, ele também cria uma tensa relação entre as relações tipológicas que elas assumem ao serem inseridas num novo contexto.

Assembleia Nacional de Bangladesh_Edifício da Assembléia (fundo) e Edifícios de Residências dos Ministros (direita)
[Massachusetts Institute of Technology, op. cit.]

Assembleia Nacional de Bangladesh_Volumes arredondados da Mesquita e prismas com Escritórios dos Ministros
[McCARTER, op. cit., p. 264]

A arquitetura de Kahn foi baseada, em parte, numa visão social: isso apresentava um desafio para o *status quo*, não por meio de alguma expectativa utópica do futuro, mas pelo conservadorismo místico. Kahn acreditava haver padrões arquetípicos de relações sociais, e pertencia à arquitetura a função de descobri-los e celebrá-los. Um bom plano seria aquele que descobrisse o significado central da instituição a qual abrigava, como de fato aconteceu.¹⁸ (CURTIS, 2005: 520)

Kahn figura sua obra num tempo transcendente, condizente com a dimensão que ela assume para seu povo. Por isso, suas construções possuem uma intensa vontade de permanência e monumentalidade, para que seja capaz de narrar a história desse povo por um tempo imensurável.

“A vontade de transcendência e permanência que sua arquitetura expressa, relacionada à influência do pensamento de Platão e Heidegger, expressa sua convicção de que a recuperação da dignidade humana se pode produzir através da dignificação da arquitetura e das instituições humanas.”¹⁹ (MONTANER, 1997: 66)

Sua arquitetura une a atemporalidade de suas instituições com o mesmo desejo moderno de Mies de expressar as especificidades de seu tempo. A construção do conjunto da Assembleia em Daca faz uso das técnicas milenares de construção com alvenaria em seus blocos secundários de residências dos ministros, ao mesmo tempo em que eleva as possibilidades do concreto armado moderno a uma expressão singular, sobre a qual falaremos adiante. Uma monumentalidade narrativa imprime nessa obra uma aparência de perenidade e de memória cultural coletiva, como se estivesse ali por séculos:

Por um lado, conduz a uma espécie de sobredependência em relação à construção monumental, à custa de uma forma de tecnologia mais flexível e barata, de modo que o projeto ameaça transformar-se numa ‘ruína encoberta’ antes mesmo de estar acabado. Mas, por um lado, veicula de forma perfeita a sinceridade da crença que é fundamental para o estabelecimento de um domínio público – uma necessidade literal neste caso de um edifício destinado a uma Assembléia de deputados. (JENCKS, 2006: 223).

Com isso, Kahn acolhe poeticamente o respeito dos cidadãos de Bangladesh, fazendo com que eles mesmos ergam a Assembleia de modo a formarem parte da construção da identidade e da história de seu povo. A obra se torna um monumento de sua capacidade de agir e de sua memória, e é como se esses dois momentos estivessem refletidos, respectivamente, na brutalidade de suas formas exteriores, impactantes em sua presença, e na transcendência de seus interiores, fundados sobre o silêncio e o espetáculo da luz. Isso, para Kahn, é a expressão da instituição humana: a vontade de registrar sua superação sobre sua própria natureza.

Assembleia Nacional de Bangladesh_Circulações internas Edifício da Assembleia
[Ibid., p. 5]

E neste momento seria bom falar da diferença entre o eterno e o universal. O que é universal, na verdade, é somente aquilo que lida com o físico. Mas o que é eterno é uma espécie de essência completamente nova que a natureza inconsciente não entende nem conhece, ao passo que o homem é o desejo consciente existente na natureza. Eu acredito que, devido a esta dicotomia, a natureza mudará graças ao homem, porque o homem é feito de sonhos; e o que a natureza oferece ao homem como instrumento não é suficiente; o homem quer muito mais.²⁰ (LATOURE, 2003: 199)

Como vimos anteriormente, os **Peines del Viento** de **Eduardo Chillida** demarcam em si a transitoriedade do tempo. Mas nessas esculturas isso se dá de maneira distinta, pois, assim como Kahn, o escultor imprime uma memória narrativa sobre sua materialidade temporal.

Isso se revela, primeiramente, pelo fato de o escultor ter escolhido o lugar de sua obra, propondo aos poderes municipais que ali se erguessem suas esculturas. Chillida descreve que essa eleição se deu por uma vontade de tornar acessível uma encosta quase isolada, mas com a qual possuía um estreito vínculo pessoal por sempre ter contemplado sua paisagem. No entanto, o escultor também deixa claro que, por se tratar de uma obra pública e representativa de um povo, essa escolha considerou uma

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

situação espacial que possibilitasse a afirmação de um forte apelo político do Euskadi (País Basco), cuja história apresenta uma condição de constante instabilidade.

O ato de impor objetos ante uma situação eternamente golpeada pelas ondas e pelo vento e mostrá-los resistentes às implicações do lugar, ainda que violentamente retorcidos, constituía uma expressiva narrativa tridimensional: “[...] uma obra que desafiasse os séculos e que com sua força de resistência fosse capaz de vencer a violência, muitas vezes destrutiva, dos elementos, tanto do vento como do mar.”²¹ (FINN, 1999: 14). Como se não bastasse, a obra deveria, principalmente, exprimir-se como uma narrativa metafórica da luta pela independência de um povo: “[...] essas rochas são testemunhas de toda a história de nosso povo, estavam aí antes de todos os nossos antepassados. Isso me obrigou a colocar as duas peças horizontais de tal forma que uma buscasse a outra, desejasse unir o que esteve unido, ou seja, que permitisse a nossa união com o passado, que não o esquecêssemos”. (MONTANER, 2001: 155)

Dessa maneira, podemos entender a razão pela qual Chillida busca as condições mais críticas para a implantação de seus pentes de aço. Os pesados objetos, construídos com um dos mais resistentes materiais criados pelo ser humano, que é o aço, são arduamente encravados em rochas calcárias. Esse material, ao mesmo tempo que se mostra apto a suportar a violência das forças do lugar, tem sua fragilidade explicitada pelo desgaste sofrido pela oxidação diante do mar, retornando-se a uma condição de instabilidade fundamental.

Diferentemente de Kahn, Chillida não expõe a condição humana segundo uma literalidade narrativa de civilização, fazendo-o por meio de uma linguagem artística metafórica na qual sua ação, ocultada nos pentes, oferece-se como oportunidade de nos fazer enxergar na paisagem que nos envolve os conflitos que se dão em nós mesmos, tanto numa escala individual como social.

As manifestações arquitetônicas e escultóricas também podem assumir um caráter **Antinarrativo**, em que o objeto se revela autorreferenciado, ausente de qualquer relação memorial com o tempo. A construção é edificada sobre sua própria temporalidade que pode se estabelecer pela permanência ou pela efemeridade.

O conjunto de **Las Arboledas** é um exemplo da interpretação de **Luis Barragán** no que se refere à dimensão temporal de suas obras. Assim como outros arquitetos ou escultores, Barragán também assume uma posição perante as especificidades de sua época, fazendo-o de maneira crítica.

O arquiteto reconhece na modernidade a depreciação de uma série de valores simbólicos, para ele princípios fundamentais das percepções existenciais humanas, aos quais se empenhará em restabelecer. Em suas obras, isso o leva a uma apreensão da história menos entusiasmada, não enaltecendo as conquistas de seu tempo de modo

Las Arboledas
[Arquivo do autor]

tão absoluto como, por exemplo, vimos em Mies. Nesse sentido, ele busca trazer para as concepções modernas aspectos da tradição que revelam significados poéticos dos atos humanos, principalmente por meio de seu vínculo com a paisagem e dotando suas composições de uma temporalidade contemplativa e não memorial.

Barragán enxergou na direção de algo mais profundo, além do imaginário da era-da-máquina do Estilo Internacional. Ele desenvolveu um gosto pela busca metafísica do Surrealismo Europeu, mas também empregou artifícios modernistas de abstração para estabelecer presenças ocultas e condensar imagens de várias épocas da história. Em suas mãos os padrões espaciais herdados da arquitetura moderna foram usados para servir uma espécie de conservadorismo místico - uma poesia de retiro e contemplação íntima.²² (CURTIS, 2005: 496)

Ainda assim, por mais que Barragán afirme que “Tudo o que se deteriora, e não é próprio para receber a pátina da história com essa deterioração, está contra o que deve ser a vida do homem.”²³ (RIGGEN, 2000: 29), isso não significa que algumas concepções modernas, como a abstração, não estarão presentes em sua obra. O arquiteto fará pleno uso da busca por composições geométricas idealizadas e reduzidas ao seu mínimo ato - característica que esse conjunto de construções de *Las Arboledas* exprime através dos seus atos monumentais de organização da paisagem por meio de

Las Arboledas _El Bebedero

[JÚLVEZ, J. M. B., PALOMAR, J., EGUIARTE, G.. Luis Barragán. Cidade do México: Editorial RM, 2001, p. 171]

planos abstratos e antinarrativos.

Nessa obra, Barragán não se propõe a narrar nenhum conteúdo maior do que sua própria presença, e consegue diferenciar claramente o que pode ser uma modernidade tecnológica e outra compositiva. Nesse sentido, “Por seu tratamento dos muros, pelo uso da água - de influência árabe - e pelo uso das cores vivas da arquitetura tradicional mexicana, Luis Barragán, mostra uma reinvenção, também totalmente distante da qualidade tecnológica, de formas arquitetônicas.”²⁴ (MONTANER, 1993: 43) A tradição histórica não será imagética, mas oferecem elementos a serem reconhecidos como meios de se contrapor a algumas severidades modernas presenciadas nas décadas anteriores: “Sentimentos e preocupações semelhantes aparecem em sua oposição à invasão de privacidade no mundo moderno e na crítica à lenta erosão da natureza que acompanha a civilização do pós-guerra.” (FRAMPTON apud NESBITT, 2006: 510)

Essa invasão de privacidade da qual fala Frampton é o que levará Barragán a buscar em suas obras uma possibilidade de introspecção do ser humano. Em especial em *Las Arboledas* essa vontade de conceber espaços imersos em silêncio e calma, distantes da dinamicidade moderna, invadem magnificamente o espaço público, elevando sua busca a um nível monumental coletivo e não mais privado. Essa compreensão do espaço encontra abrigo em Barragán com muita intensidade, longe do predomínio da razão moderna, ao fazer uso de um extenso vocabulário espacial sensitivo: “Desapareceram a um ritmo alarmante em publicações dedicadas à arquitetura as palavras beleza, inspiração, encanto, magia, feitiçaria, encantamento e também serenidade, silêncio,

Las Arboledas_Plaza del Bebedero
[ZANCO, op. cit., p. 115]

Las Arboledas_Fuente del Campanario
[Ibid., p. 172]

intimidade e admiração. Todas elas encontraram um abrigo amoroso em minha alma, e se eu estou longe de pretender ter feito plena justiça a elas no meu trabalho, nem por isso deixaram de ser meu guia.”²⁵ (RIGGEN, 2000: 58) O arquiteto segue revelando sua arquitetura como uma busca por fazer que seus observadores possam voltar a refletir sobre sua íntima condição existencial, afirmando que: “Só na íntima comunhão com a solidão pode o homem encontrar a si mesmo. É ela uma boa companheira, e minha arquitetura não é para quem a tema ou a evite.”²⁶ (RIGGEN, 2000: 59)

Desse modo, ao vivenciar os caminhos de *Las Arboledas* nenhum significado é expresso por si mesmo, a obra em si é antinarrativa. O que surge daí é uma construção individual própria sobre a experiência de estar naquela paisagem organizada por muros e espelhos d’água. Sua arquitetura estimula que cada um construa uma memória sobre si mesmo no momento que se encontra plenamente solitário diante de seus monumentos. Barragán estimula essa reflexão permitindo, a partir da contemplação de sua obra, a constante indagação sobre o que ela revela ou oculta:

Em algumas cidades europeias e em povoados do México a experiência mostra que quando uma pessoa caminha entre muros, ao ver que por trás dos muros sobressaem ciprestes e enormes massas de árvores, há mais interesse e mais beleza. Tudo isso graças a uma palavra que é muito importante na vida humana: magia - e outra ainda mais: surpresa. Trata-se de encontrar surpresas ao caminhar por qualquer rua e ao chegar a qualquer praça.²⁷ (RIGGEN, 2000: 98)

A ideia de mistério tem para o arquiteto uma importância fundamental, que faz dele um instrumento de linguagem para provocar sensações no observador, das mais variadas naturezas: medo, descoberta ou contemplação. “Enquanto a composição arquitetônica é surpreendente por si mesma, a construção assume muita força ao se encontrar enquadrada por uma alameda de eucaliptos, plantados ordenadamente, embora tenham crescido de maneira irregular. Trata-se de uma composição equilibrada porém dinâmica, heroica porém íntima, moderna porém eterna.”²⁸ (TREIB apud ZANCO, 2001: 133) Por isso Barragán constrói uma paisagem tão surpreendente e precisa em suas intenções. Seus objetos simplesmente estão postos, são em si mesmos, em alguns casos, com o propósito de evidenciar-se por seus eixos e perspectivas e, em outros, para ocultar-se por detrás de estelas brancas, numa constante indagação sobre o que pode haver além de seus lugares.

No caso da **Running Fence** de **Christo & Jeanne-Claude**, a construção de temporalidades próprias dar-se-á pela percepção de sua impermanência. Assim como na obra anterior, se for possível haver alguma compreensão narrativa da obra, esta não se encontra nela mesma, mas sim na eventual interpretação de cada observador.

Esse ato tridimensional também se funda sobre o princípio da contemplação, mas

com o propósito de oferecer ao observador a apreensão de valores talvez depreciados ou ainda não percebidos. Enquanto Barragán se preocupa em circunscrever o ser humano em seu universo íntimo, a ação de Christo & Jeanne-Claude busca despertar o indivíduo para o universo que está fora dele e, para isso, a radicalidade da arte é fundante:

Todo mundo vive e observa a paisagem. No entanto, muitas vezes algo escapa, ou melhor, já não podemos nos acostumar a entrar em contato com o mundo que nos rodeia. A arte tem a capacidade de nos deter, de acalmar nosso ritmo e de restituir o valor do tempo à lentidão da contemplação. A arte desperta novamente nosso interesse por tudo que nos rodeia, elimina as regras e reescreve o espaço em que vivemos.²⁹ (GALOFARO, 2004: 102)

Conforme descrito anteriormente, *Running Fence* é um discurso sobre a paisagem. No entanto, é nítido que, diante de sua escala territorial e da maneira que se insere na geografia do lugar, estrategicamente planejada pelos artistas, a obra revela sua vontade de arrebatrar o universo perceptivo dos observadores, aparecendo aos seus olhos como um gesto enigmático no momento em que eles se dão conta de sua existência: “Os espaços criados por esse procedimento definem, acima de tudo, uma

Running Fence
[Smithsonian American Art Museum, op. cit.]

paisagem capaz de condicionar e influenciar o observador. A paisagem se transforma na memória de quem a vive e num instrumento a ser utilizado na valorização e na busca de um espaço físico arquitetônico.”³⁰ (GALOFARO, 2004: 101)

Erguida, a cerca de Christo & Jeanne-Claude desapareceu após quatorze dias, conforme havia sido acordado entre os artistas e as autoridades que administravam as áreas por onde a obra passava. Essa efemeridade, princípio conceitual dos autores, deu à *Running Fence* um caráter temporal perturbador que se contrapunha à sua existência tão monumental no espaço e, também por isso, tornava-a tão memorável.

Sua intervenção efêmera criou, como eles dizem, ‘distúrbios gentis’ entre a terra e o céu, para reorientar nossas impressões de uma antiga estrutura histórica ou da própria terra. Christo & Jeanne-Claude acreditam que a natureza temporária dos seus projetos lhes dá mais energia e intensifica a nossa reação. Mas a partir do momento em que envolveram uma estrutura ou interferiram num lugar, eles serão sempre associados a este lugar.³¹ (CHIAPPINI, 2006: 19)

Depois de aproximadamente cinco meses de construção, duas semanas de permanência e mais um mês de desmontagem, o ato dos artistas se conservaria como uma performance territorial, que ficaria na memória daqueles que participaram

Running Fence
[CHIAPPINI, op. cit., p. 137 e 138-139]

Running Fence

[Smithsonian American Art Museum, op. cit.]

de sua realização ou a contemplaram e nos registros fotográficos posteriores. Uma experiência sensorial, mas memorável, como descreve o próprio Christo: “Percorrer de carro a rodovia de Meacham Hill até ao oceano, contemplar o movimento sinuoso da interminável fita branca que aparecia e desaparecia entre os picos das colinas, atravessar grandes vales, passar próximo às fábricas brancas e aos celeiros sobre os quais parecia se sobrepor, correr paralelamente à estrada..., esta era a melhor maneira de ver a Fence.”³² (GALOFARO, 2004: 97)

Assim, o monumento fugaz dos artistas contrapõe-se diretamente aos símbolos perenes que estamos acostumados a ver. Para eles, o que podemos preservar em nossa memória não é a presença figurativa dos objetos, mas sim a experiência que esse objeto pode nos causar. Com isso, podemos entender porque sua obra detém essa natureza antinarrativa, sem uma memória implícita, e porque só é concluída quando se esvaece. Sua impermanência nos fala de nossa própria efemeridade e, se fosse de outro modo, *Running Fence* se tornaria mais uma pretensiosa ação humana diante do tempo. ■

NOTAS

1 Versão original: “No se trata del sistema o de la obra de un único hombre, sino que es obra de muchos. La civilización nos viene dada desde el pasado y todo lo que podemos hacer es guiarla.”

2 Versão original: “En realidad, es el máximo del lujo: introducir en la vida una pausa, reivindicar en la arquitectura este rol, el que yo pueda agregar algo; la arquitectura es algo que puede agregar una dimensión a la espera, una experiencia no prevista, un tiempo nuevo de la vida dentro de la experiencia metropolitana.”

3 Versão original: “The emergence of new relationships among things within a context, more than the intrinsic quality of the thing itself, always gives rise to new meanings, new observations, new ways of seeing. The context is redefined.”

4 Versão original: “My large-scale pieces in public spaces are often referred to as being monumental and oppressive. Yet, if you look at the pieces, are you asked to give any credence to the notion of the monument? Neither in form nor content do they relate to the history of monuments. They do not memorialize any person, place, or event. They relate solely as sculpture. I am not interested in the idealization of the perennial monuments of art history, emptied of their historical function and meaning, being served up by architects who need to legitimize their aesthetic production by glorifying past historical achievements.”

5 Versão original: “The structures are the result of experimentation and invention. In every search there is always a degree of unforeseeability, a sort of troubling feeling, a wonder after the work is complete, after the conclusion.”

6 Versão original: “Walking and looking, simple observation is my most important formal device. Observation later becomes transformed into memory. The interrelation of observation, analysis, and memory become, so to speak, tools of the trade.”

7 Versão original: “I am for an art that takes into account the direct effect of the elements as they exist from day to day apart from representation.”

8 Versão original: “El paisajismo que inaugura Smithson es, así, un paisajismo antropizado y dramático, seguramente el único hoy posible, un paisajismo de la ausencia de “paisaje”. Pero quizá, y Smithson parece ser consciente de ello, este haya sido el sentido mismo del paisajismo desde su articulación como sistema estético: dar cuenta y operar sobre una melancolía que surge precisamente cuando las sociedades pierden sus vínculos naturales, traer a la esfera del ciudadano la huella de aquello de lo que se ha despegado, organizada ahora como experiencia estética una experiencia sustancialmente construida como un desplazamiento.”

9 Versão original: “Smithson’s desire to revive or make useful what was once abandoned revealed both his allegorical penchant for ruins and his attraction to entropy, the tendency of all things to tend towards disintegration.”

10 Versão original: “Because it articulates a perpetual belatedness in relation to Smithson’s own work, the salt at the jetty serves as a material index of the passage of time. And it is as a proposition about the passage of time – its shape, of course, and implications for history – that Spiral Jetty interacts most profoundly with its site.”

11 Versão original: “Smithson’s crystalline model of time disregards linear, progressive, or triumphalist models by imagining time as an opaque encrustation around a fault or fracture. Here time has no connection to an animate origin or center; it begins with a “dislocation” and merely accumulates from without. Time does not “pass” or “fly,” it builds up as a material sediment that remains on hand indefinitely. (...) At the jetty, time is additive, cumulative, and material, preventing, by virtue of its sheer opaque accumulation, any attempts to produce history by returning to or re-viewing the past.”

12 Versão original: “[...] ‘nothing has changed since I have been here’. The point is not that that surprises him – he was familiar with the geomorphology of the locale, and with geomorphology in general long before – but that it surprises us.”

13 Versão original: “El presente lo es todo, puesto que en él está el principio de nuestras acciones, sin embargo no tiene medida, ya que entre el futuro y el pasado no cabe nada. La gran tragedia, o quizás el gran consuelo del hombre es no saber vivir y tener conciencia de este presente sin medida, en el que fatalmente todo lo hacemos. Extraño problema el nuestro, dotados del poder de imaginar (siquiera vagamente) el futuro y de recordar el pasado, siendo por tanto capaces de imaginar el presente antes de serlo y al haber dejado de serlo. Y ahora, yo me pregunto: ¿es el hombre capaz del presente? ¿Existen el pasado y el futuro?”

14 Versão original: “Lo que quiero decirte es que no estoy tratando de dar una definición de ‘tiempo’ ni de ‘espacio’, ni de ‘materia’ y ‘espíritu’, sino expresando mi perplejidad ante estos fenómenos en apariencia

tan familiares y a la vez tan desconocidos.”

15 Versão original: “Me interesa el proceso que siguen las cosas todas para pasar de un estado a otro. Crecimiento, evolución, desarrollo, etc. En general, todos los procesos en los cuales uno de los actores es el tiempo. Los resultados parciales no me interesan en sí, sino en función de las relaciones entre ellos.”

16 Versão original: “Quiero que mis obras sean quietas y calladas, única manera de salir en parte de la influencia del tiempo.”

17 Versão original: “Las instituciones de las ciudades poden engrandecerse gracias al poder de sus espacios arquitectónicos.”

18 Versão original: “Kahn’s architecture was based in part on a social vision: this was a challenge to the status quo not through some Utopian expectation of the future, but through a mystical conservatism. For Kahn believed there to be archetypal patterns of social relationship that it was the business of architecture to uncover and celebrate. A good plan would be one which found the central meaning, as it were, of the institution that it housed.”

19 Versão original: “La voluntad de trascendencia y permanencia que expresa su arquitectura, relacionada con la influencia del pensamiento de Platón y Heidegger, es expresión de su convencimiento de que la recuperación de la dignidad humana se puede producir a través de la dignificación de la arquitectura de las instituciones humanas.”

20 Versão original: “Y en este punto estaría bien hablar de la diferencia entre lo eterno y lo universal. Lo que es universal es en realidad solo lo que se ocupa de lo físico. Pero lo que es eterno es una especie de esencia completamente nueva que la naturaleza inconsciente no entiende ni conoce, mientras que el hombre es el deseo consciente que existe en la naturaleza. Y yo creo que, debido a esta dicotomía, la naturaleza cambiará gracias al hombre, porque el hombre está hecho de sueños; y lo que la naturaleza ofrece al hombre como instrumento no es suficiente; el hombre quiere mucho más.”

21 Versão original: “[...] una obra que desafiara a los siglos y que con su fuerza de resistencia consiguiera vencer la violencia a menudo destructiva de los elementos, tanto del viento como del mar.”

22 Versão original: “Barragán saw beyond the machine-age imagery of the International Style to something deeper. He developed a taste for the metaphysical strain of European Surrealism but also employed modernist devices of abstraction to distil hidden presences and to condense images from several eras of history. In his hands the inherited spatial patterns of modern architecture were used to serve a species of mystical conservatism – a poetry of retreat and private contemplation.”

23 Versão original: “Todo lo que se deteriora, y no es propio para recibir con ese deterioro la pátina de la historia, está contra lo que debe ser la vida del hombre.”

24 Versão original: “Luis Barragán, por su tratamiento de los muros, por el recurso al agua – de influencia árabe – y por el uso de los colores vivos de la arquitectura tradicional mexicana muestra una recreación de las formas arquitectónicas también totalmente lejana a la calidad tecnológica.”

25 Versão original: “En proporción alarmante han desaparecido en las publicaciones dedicadas a la arquitectura las palabras belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento y también las de serenidad, silencio, intimidad y asombro. Todas ellas han encontrado amorosa acogida en mi alma, y si estoy lejos de pretender haberlas hecho plena justicia en mi obra, no por eso han dejado de ser mi faro.”

26 Versão original: “Solo en íntima comunión con la soledad puede el hombre hallarse a sí mismo. Es buena compañera, y mi arquitectura no es para quien la tema y la rehuya.”

27 Versão original: “En ciertas ciudades europeas y en poblados de México la experiencia señala que cuando uno camina entre muros, al ver que detrás de esos muros sobresalen cipreses y masas enormes de arboles, hay más interés y mas belleza. Y todo esto gracias a una palabra que es muy importante en la vida humana y que es: magia, y otra más aún: sorpresa. Se trata de encontrar sorpresas al caminar por cualquier calle y al llegar a cualquier plaza.”

28 Versão original: “Mientras que la composición arquitectónica es sorprendente por sí misma, la construcción recibe mucha fuerza al estar enmarcada dentro de la arboleda de eucaliptos, plantados ordenadamente, aunque hayan crecido de manera irregular. Se trata de una composición equilibrada pero dinámica, heroica pero íntima, moderna pero eterna.”

29 Versão original: “Todo el mundo vive y observa el paisaje. Sin embargo, a menudo algo se escapa, o mejor, ya no podemos acostumbrarnos a entrar en contacto con el mundo que nos rodea. El arte posee la capacidad de detenernos, de ralentizar nuestro ritmo y de restituir el valor del tiempo a la lentitud de la contemplación. El arte despierta de nuevo nuestro interés por todo lo que no rodea, suprime las reglas y rescribe el espacio en que vivimos.”

30 Versão original: “Los espacios creados por este procedimiento definen, ante todo, un paisaje capaz de condicionar y de influir al observador. El paisaje se convierte en la memoria de quien lo vive y en un instrumento para ser utilizado en la valoración y en la búsqueda de un espacio físico arquitectónico.”

31 Versão original: “Their momentarily intervene, creating, as they put it, ‘gentle disturbances’ between earth and sky in order to refocus our impressions of an old historic structure or of the earth itself. Christo and Jeanne-Claude believe the temporary nature of their projects gives them more energy and intensifies our response. But once they have wrapped a structure or intervened in a place, they are forever associated with that site.”

32 Versão original: “Recorrer en coche la carretera de Meacham Hill hasta el océano, contemplar el movimiento sinuoso de la interminable cinta blanca que aparecía y desaparecía en las cumbres de las colinas, atravesar amplios valles, pasar junto a las blancas factorías y los graneros sobre los que parecía precipitarse, correr paralelamente a la carretera..., esta era la mejor manera de observar Fence.”

Além de se estabelecerem a partir de suas relações com o espaço e com o tempo, as manifestações tridimensionais também configuram em si estruturas próprias de concepção. São essas estruturas que fundamentam os planos de existência específicos de cada ação que, posteriormente, serão levados a cabo em sua materialidade e forma.

MÍSTICA

Capela de Notre-Dame-du-Haut
Spiral Jetty

PROGRAMÁTICA

Federal Center
Tilted Arc

ORDENADA

Assembleia Nacional de Bangladesh
Running Fence

DESORDENADA

Capela de Notre-Dame-du-Haut
Peines del Viento

Nas obras reconhecidas por uma estrutura **Mística** encontraremos concepções relacionadas ao espírito e à natureza. Elas mostram o fascínio – e talvez a imprescindibilidade – do ser humano perante aquilo que se encontra fora de sua capacidade de compreensão e manifestam seu anseio por entender plenamente desde a ordem do cosmos até o sentido de sua própria existência. O período histórico dessas obras é singular, permitindo ao ser humano expressar seus temores e angústias.

Na arquitetura, um dos exemplos mais emblemáticos dessa mudança de critérios de manifestação é a **Capela de Notre-Dame-du-Haut**, de **Le Corbusier**. Tendo, no início do século, contribuído para a instauração dos ideais da modernidade em diversos âmbitos, a partir do final da década de 1940 a obra do arquiteto passa por uma intensa transformação. Assim como Henry Moore, após os acontecimentos da primeira metade do século – entre eles as duas Grandes Guerras –, Le Corbusier parece haver se encontrado diante da humanidade sob um assombro sem precedentes. Então, refletir criticamente sobre para onde o predomínio da razão havia levado nossa civilização, permitiu-lhe reconhecer fragilidades substanciais. A confiança sobre a evolução moderna dos anos anteriores, calcada na tecnologia, dava lugar ao incerto e, assim, à reflexão intensa sobre a imponderabilidade da vida, como há muito não se via.

Era quase como se o mundo do pós-guerra conspirasse para impedir

que Le Corbusier dos 'padrões' e protótipos industrializados gerasse efeito, deixando, presumivelmente o poeta idiossincrático da forma aprofundar-se ainda mais nos mundos privados da metáfora. A sociedade para a qual o artista havia direcionado suas Utopias pré-guerra tinha, sem dúvida, mudado. Agora, ele parecia buscar inspirações mais na fraternidade com a natureza e nas grandes obras do passado, do que nos 'milagres da vida contemporânea'. Uma nostalgia pelas gigantes ruínas da antiguidade começou a surgir. Sem dúvida a busca por valores perenes e imutáveis sempre havia sido uma importante motivação; mas agora ela acontecia de uma maneira menos preocupada com uma busca pela 'modernidade'.¹ (CURTIS, 2005: 419)

Nesse contexto, a linguagem de Le Corbusier encontra seu caminho por meio de uma expressão poética de intensa criatividade, que o faria mudar novamente a história da arquitetura. Como se tivesse desprendido-se da tarefa de promover a temporalidade moderna, a Capela de Ronchamp é uma evidência da liberdade criativa que o arquiteto assume, voltando-se para a expressão da condição existencial do indivíduo, independente de seu tempo. "Esses discursos tornaram-se insistentes face às últimas obras de Le Corbusier, onde uma natural volta para dentro de si mesmo e um desejo de recapitulação (os únicos sinais de uma velhice que jamais fez diminuir a consciência

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Fachada Sul
[Arquivo do autor]

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Fachada Oeste e Torres das capelas
[BOESIGER, 2006, op. cit., p. 28]

de *recherche patiente*) foram trocados por evasões nas esferas incontroláveis da poesia pura.” (BENEVOLO, 2009: 751) Para tanto, irá dotar seu edifício de um misticismo próprio, principalmente por ser essa uma construção voltada para os desígnios da fé.

Consciente de um repertório milenar de edificações religiosas a serem respeitadas, seja como cerimonial sacro ou como linguagem, Le Corbusier concebe Ronchamp não precisamente como uma construção cristã, mas como um templo voltado para as faculdades de seu espírito humano. Sua identidade não remete a uma igreja tradicional, mas sim a um tópos original: uma caverna sagrada. Ronchamp não reproduz uma estrutura tipológica existente, constituindo em si mesma um tipo singular, como descreve Argan: “A arquitetura religiosa, que responde a demandas enraizadas no passado, resultou numa repetição tipológica (sem valor artístico) ou em tentativas de liberar o artista de todo o precedente tipológico (como, por exemplo, o projeto de Le Corbusier para Ronchamp). Essas novas respostas levaram à proposição de contratipos, em grande parte efêmeros ou inaceitáveis.” (ARGAN apud NESBITT, 2006: 272) Fazendo uso da expressividade proveniente de suas relações com a natureza, da plasticidade das formas, das tensões do espaço e da poética da luz, o arquiteto configura uma estrutura fundada sobre um misticismo que evoca a dimensão espiritual universal pretendida.

Le Corbusier transpõe a abstração linguística que até então prevalecia ao não qualificar suas formas de um significado absoluto. Na materialidade de sua Capela vemos impressa uma ampla possibilidade de metáforas por parte dos usuários, que a

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Vista para o altar principal
[BOESIGER, 2001, op. cit., p. 261]

ela podem atribuir inúmeras mensagens, segundo o repertório de cada um - algo que pode se tornar estimulante para quem a vivencie:

[...] Parte do seu poder é esta evocação – de significar muitas coisas diferentes ao mesmo tempo [...] Ronchamp cria o fascínio que a descoberta de uma nova linguagem arcaica também cria; nós nos deparamos com esta pedra de Rosetta, este fragmento de uma civilização perdida e toda vez que decodificamos sua superfície, chegamos a significados coerentes que sabemos não serem referentes a alguma prática social precisa - como parecem ser.² (JENCKS, 1987: 48)

É sobre a organicidade da natureza e um repertório arquitetônico irrestrito que o arquiteto estabelecerá seu repertório espacial. A tipologia que inaugura se torna singular precisamente por não se basear sobre uma linguagem específica, mas por combinar em sua estrutura uma infinidade de elementos que sintetizam aquilo que deveria ser sua Capela. “Para Le Corbusier a forma orgânica tinha uma conotação mítica que não pode ser confinada ao âmbito de uma analogia lógica. [...] Sua busca por semelhanças não tinha nada a ver com a história da arte; abarcava as experiências de todo o desenvolvimento arquitetônico. Não é por acaso que a Torre de Ronchamp foi comparada a uma estrutura de culto primitivo.” (GIDEON, 2004: 603)

Capela de Notre-Dame-du-Haut
[SAMUEL, op. cit., p. 180]

Capela de Notre-Dame-du-Haut
[BOESIGER, op. cit., p. 36]

A interpretação mística que Le Corbusier dá à noção de escala faz com que seu espaço se humanize numa dimensão sensorial e física de uma só vez. Após longas pesquisas sobre as proporções humanas, feitas segundo a ótica da razão, o arquiteto finalmente encontrará na leitura emotiva do espaço pelo homem a verdadeira medida de seus vazios: uma medida fenomenológica e inefável que o ser humano deve apreender com seu espírito.

Le Corbusier, ao fazer com que todas as medidas do edifício se correspondam com os valores de sua escala, acredita ter conseguido a ordem desejada, já que as dimensões resultam ‘humanas’. Esta última ideia é nova, pois as teorias anteriores de proporção tratavam somente de manifestar a ordem humana, sem utilizar como medida básica o verdadeiro tamanho do homem. [...] É um caso típico da ‘mística do número’ considerar mais agradáveis que as outras as medidas tiradas do corpo humano.³ (NORBERG-SCHULZ, 1998: 61)

Vemos recriada em Ronchamp a condição do indivisível, digna dos monumentos primitivos humanos, cujas partes configuram uma composição plena. É essa integridade que faz da experiência desse lugar – considerando o lugar externo e o interno da Capela – algo místico e perene.

“Se de tantas maneiras Le Corbusier se iludia, sua ilusão era do filósofo-arquiteto,

para o qual a arquitetura, precisamente devido à conexão que deixa implícita entre o ideal e o real, era a expressão das mais profundas verdades. Le Corbusier ocupou um desses raros momentos da história em que parecia que a opinião do artista e a do homem de paixões convergiam para um mito coletivo.” (COLQUHOUN, 2004: 182)

Enquanto na obra anterior vimos uma estrutura intimista, fundamentada sobre o espírito, a **Spiral Jetty** de **Robert Smithson** compreende esse tipo de estrutura por meio da ampliação de sua escala, absorvendo no macrocosmo da paisagem uma série de relações.

Smithson elege um contexto a partir do qual seus fenômenos possam ser transfigurados numa apreensão mística pelo ser humano. Para isso, é determinante que o artista tenha escolhido um lugar de escala monumental onde impera unicamente o vazio balizado por um plano superior, o céu, e por outro inferior, a água. O indivíduo se acerca da realidade do entorno de uma maneira tão isolada que tem suas referências arrebatadas pela vastidão desse horizonte. Como ele descreve: “Enquanto viajavamos, o vale se abriu numa estranha imensidão, ao contrário das outras paisagens que havíamos visto.”⁴ (SMITHSON apud KASTNER, 2005: 215)

É a partir dessa tensão que o cais de Smithson aparece como uma possibilidade de posicionamento do ser humano em relação à natureza, para que, assim, perceba

Spiral Jetty

[15 Bytes | Utah's Art Magazine: <www.artistsofutah.org>]

sua inserção nesse contexto de modo mais consciente. Smithson promove “[...] uma elevação física e espiritual que usava o espelho do lago e o reflexo do sol para dar profundidade e uma dimensão cósmica para a obra.”⁵ (ÁBALOS, 2008: 223)

A obra de Smithson não se configura pela afirmação da paisagem por si mesma, como vimos em exemplos anteriores, mas sim pelas relações provocadas por ela. Sem uma ação como essa a paisagem não apresenta sentido para essas experiências, pois é a sua transformação que confere valor a um lugar anteriormente inóspito. O que lhe interessa é o ser humano afetado por esse contexto e, para isso, o artista extrai da própria composição do entorno sua matéria de trabalho, conferindo-lhe uma substância a ser reordenada constantemente pela própria natureza.

Nesse sentido, afirma que “A linguagem dever ser encontrada no mundo físico e não guardada numa ideia na cabeça de alguém. A linguagem dever ser um processo em desenvolvimento e não um acontecimento isolado.”⁶ (SMITHSON apud OSBORNE, 2002: 276)

Por esse amalgamado de natureza e ser humano ser tão preciso, cabe-nos a indagação sobre o que significa e como tal forma ocorreu nessa paisagem. Assim como na *Running Fence* de Christo & Jean-Claude, sua existência é, num primeiro momento, incompreensível. Mas aqui percebemos isso mais intensamente pelo fato de que nenhum resquício de material humano foi deixado. O que vemos é somente a paisagem assumindo uma forma estranha a si mesma e é isso que nos deixa absortos

Spiral Jetty

[Waymarking: <<http://www.waymarking.com>>]

quando diante da espiral:

[...] uma grande construção que, ao se iniciar a partir da costa e se introduzir no lago para materializar a estrutura profunda do lugar, unificava o presente e o atávico em sua fantasia: um cais - descrito por ele mesmo como 'um ciclone imóvel' - que se relaciona com as formas cósmicas primordiais, feito com materiais inertes que circundam o lago, barro agregado e basalto, removidos por caminhões basculantes e escavadeiras que, na fantasia de Smithson, estavam associados aos dinossauros por sua escala, voracidade e analogia física.⁷ (ÁBALOS, 2008: 222)

Num segundo momento, sua linha se apresenta como um caminho a ser transcorrido por quem nela se aventurar, fazendo-a imergir na estrutura antes visualizada em sua plenitude a ponto de diluir sua compreensão formal. O observador é levado a intensificar sua percepção do entorno num movimento espiralado – que pode ser lido como um deslocamento ao interior de si próprio – que o conduzirá a um final, o centro do cais. Desse modo, *Spiral Jetty* possibilita que contenhamos a paisagem, fazendo com que nos sobreponhamos àquilo que era soberano e indominável: “[...] essa estrutura monumental é um depoimento profundo da dominação da paisagem pelo homem e um comentário sobre sua relação com monumentos.”⁸ (KASTNER, 2005: 58)

É marcante como Smithson consegue demarcar uma experiência espacial a partir de uma ação quase bidimensional no plano do lago. Conferindo-lhe a qualidade temporal do movimento, estabelece relações entre interior e exterior, bem como uma relação metafórica da própria substância que a compõe. Nada na natureza é estritamente sólido, e o artista consegue fazer com que nos espreitemos pelos meandros da matéria numa escala colossal, assim com explica o próprio autor:

Alguém pode se opor a volumes ‘ocos’ em favor de ‘materiais sólidos’, mas nenhum material é sólido, todos eles contém cavernas e fissuras. Os sólidos são partículas que se formam em torno do fluxo, são ilusões objetivas de areia, um ajuntamento de superfícies prontas para serem fraturadas. Todo o caos é posto no interior sombrio da arte. Ao recusar ‘milagres tecnológicos’, o artista começa a conhecer os momentos corroídos, os estados carbonizados do pensamento, o retraimento da lama mental, no caos geológico - no estrato da consciência estética. O refugio entre mente e matéria é uma mina de informação. (SMITHSON apud FERREIRA, 2006: 190)

Na *Spiral Jetty* não há presença de seu processo de construção quando se ausenta a tecnologia utilizada para isso. Assim, o que se tem é a paisagem nela mesma e o deslocamento de matéria. O sentido místico que se estrutura aqui advém, em parte,

Spiral Jetty_Rochas cobertas com sal
[15 Bytes | Utah's Art Magazine, op. cit.]

pelo caráter misterioso de reconhecer a perenidade que assumem essas ações numa vida própria, indefinida de transformações. Como afirma Smithson: “Trata-se de uma arte da incerteza, porque a instabilidade, de modo geral, se tornou muito importante. Então o retorno à Mãe-Terra constitui um renascimento de um sentimento muito arcaico. Qualquer tipo de compreensão que vá além disso é essencialmente artificial.” (SMITHSON apud FERREIRA, 2006: 283)

As estruturas **Programáticas** configuram-se pela determinação de uma finalidade objetiva de seu caráter. São como elementos programados para que desempenhem ações previstas e invariáveis, mantendo a integridade de sua concepção ao longo do tempo. Em alguns casos, são responsáveis por definir sua apreensão interior e, em outros, seu exterior.

No conjunto de edifícios do **Federal Center** de **Mies van der Rohe**, por mais que tivessem plenamente definidas as atividades que seriam abrigadas, o arquiteto parte de um princípio de espaço universal para qualificar seus três blocos edificadas. Mies considera com precisão as funções a que se destinam os edifícios para definir suas estruturas espaciais. No entanto, para ele, é mais relevante que estes sejam concebidos segundo uma estrutura elementar que os tornem capazes de, eventualmente, absorver

qualquer outro tipo de ocupação.

Nesse caso, temos uma programação derivada dos parâmetros que regem o interior da arquitetura e o que nele é acolhido, fazendo com que o exterior dos edifícios seja decorrência disso. Assim, Mies encontrará na estrutura física de sua arquitetura a ferramenta fundamental para exercer esse princípio.

Essa universalidade primária é possibilitada pelos desenvolvimentos tecnológicos contemporâneos que, para o arquiteto, deveriam ser explorados como uma evolução científica a ser traduzida para o espaço arquitetônico. Conceber um espaço plenamente flexível seria elevá-lo a uma liberdade ideal e a uma redução de sua estrutura ao imprescindível.

Um exemplo disso é a configuração dos sistemas estruturais metálicos de Mies que encontramos no *Federal Center*, todos levados ao perímetro exterior dos edifícios para que seu interior se preserve praticamente vazio. Por mais que tenham funções distintas, tanto o edifício de Escritórios quanto o de Juízes e Cortes possuem a mesma configuração espacial básica, parecendo idênticos em seu exterior não fossem suas alturas diferentes.

Esses edifícios nem mesmo possuem uma identidade distinta. O que deve ser anunciado em sua arquitetura não são as especificidades de suas atividades, mas a ordem programática que rege toda sua composição espacial e estética, pois são elas que definem a solidez de sua existência, como vimos anteriormente, e como Mies

Federal Center_Praça entre edifícios e escultura Flamingo de Alexander Calder
[Arquivo do autor]

Federal Center
[Arquivo do autor]

Federal Center
[CARTER, Peter. Mies van der Rohe At Work. Londres: Phaidon, 1999, p. 132]

reafirma: “Para mim a estrutura é como a lógica; é a melhor maneira de fazer e expressar as coisas. Sou muito cético em relação às expressões emocionais; não confio nelas e não acredito que durem muito.”⁹ (PUENTE, 2006: 29)

Por mais que seu discurso transparecesse o contrário, para o arquiteto as funções que originam a arquitetura são passíveis de transformação ao longo do tempo e não lhe interessa fundamentar seus espaços sobre a efemeridade delas. O que é perene para Mies é a precisão idealizada do que este ou aquele edifício pode ser. Em seus monólitos de aço e vidro há uma ordem estrutural que programa os edifícios em todas as suas escalas, desde sua implantação até a modulação de seus menores detalhes. Tudo está regido pelas mesmas proporções e relações geométricas, definidas segundo sua interpretação das condicionantes específicas de cada projeto. Isso que é para Mies a definição de belo: a onipresença de uma organização espacial que supera, inclusive, as fronteiras do edifício, para configurar também a cidade:

A convicção de que um elemento do edifício deve se relacionar com o outro – através de uma progressão orgânica variando do menor ao maior – gerou sistemas profundamente lógicos de redução de escalas que os edifícios de Mies van der Rohe possuem. A partir da massa total do edifício, a redução primária de escala é definida pela malha estrutural. [...] O módulo, como se pode notar, relaciona-se diretamente com as atividades internas; com a aparência de um mainel, um elemento comum e reconhecível é introduzido para conectar o interior com o exterior e unificar o todo.¹⁰ (CARTER, 1999: 50)

O exemplo da escultura **Tilted Arc**, de **Richard Serra**, mostra como essa estrutura programática pode se configurar a partir do exterior do objeto. Diferentemente da natureza arquitetônica da obra anterior, cujas funções lhe dão um princípio conceutivo definido sobre o destino de seu uso interno, esta obra se define predominantemente por suas relações exteriores.

Por meio da concavidade e convexidade de sua peça de aço, podemos dizer que Serra cria certa interioridade em sua obra, mas ainda assim sua matéria não define um vazio, não podendo ser percebida desde dentro. O que o escultor interioriza é o espaço ao redor da escultura, algo singular considerando que antes era a contemplação de um objeto ensimesmado o que definia esse tipo de manifestação.

Como descreve Serra, era o ato de programar o espaço exterior em relação à sua obra o que lhe interessava nessa possibilidade de expansão do espaço escultórico: “Ao organizar as esculturas no espaço, estou mais preocupado com o mapeamento e circulação do que com a imagem.”¹¹ (GIMÉNEZ, 2005: 39) Assim como vemos na atuação de seu objeto na *Federal Plaza* de Nova Iorque, a amplificação da influência de uma obra era o que lhe trazia sentido, provocando relações de tensão sobre o

Tilted Arc

[David Aschkenas Photographer: <www.daschkenasphoto.com>]

Tilted Arc

[TASSINARI, op. cit., p. 47]

seu contexto e estabelecendo seu próprio lugar: “Acho que a escultura, se é que tem algum potencial, tem o potencial de criar seu próprio lugar e espaço e de trabalhar em contradição com os lugares e espaços onde ela é criada. Estou interessado no trabalho em que o artista é um criador de ‘anti-ambientes’ que configuram seu próprio lugar ou estabelecem sua própria situação, ou dividem ou declaram sua própria área.”¹² (SERRA, 1994: 170)

Como vimos antes, o ato de Serra é mínimo e por isso impactante. Primeiro ele estabelece um momento de compreensão do entorno e, posteriormente, de sua explicitação. Seu arco inclinado sintetiza ambos os momentos: a forma imprescindível para sua força e a precisa implantação no lugar. Além disso, são principalmente as fragilidades do espaço que o escultor busca desvelar, tendo na vagueza do terreno público das cidades modernas a condição propícia para isso.

O Arco Inclinado adquire seu êxito como questionamento sobre o contexto urbano moderno por se inserir num lugar de constante dinamismo e movimento, desprovido de referenciais estáveis. Seu objeto não pretende ser o monumento daquela praça, mas sim provocar uma percepção sobre a ausência de significados em seu território. O contexto em si é tão vago que Serra logra fazer do arco o elemento ali predominante e com isso promove sua crítica urbana. Em seus dizeres: “Eu encontrei uma maneira de desestruturar ou alterar a função decorativa da praça e, efetivamente, trazer as pessoas para o contexto da escultura. [...] A intenção é trazer o observador para dentro da escultura. A presença da escultura irá alterar o espaço da praça. Depois que a peça for criada, o espaço será entendido principalmente como uma função da escultura.”¹³ (SERRA, 1994: 127)

Enquanto Mies programa seus edifícios para a apropriação de suas funções arquitetônicas, Serra consegue extrair daquilo que está fora de seu objeto sua própria função, reorganizando seu contexto e os valores a ele atribuídos.

O conceito de ordem está presente como fundamento tanto na arquitetura como na escultura. Como veremos nas obras adiante, sua apreensão trará implicações não só à questão compositiva de organizar o espaço e seu conjunto de elementos, mas também à revelação de uma razão humana definidora de uma estrutura **Ordenada** em seus princípios materiais e imateriais.

O projeto de **Louis Kahn** para a **Assembleia Nacional de Bangladesh** eleva a sua concepção de ordem – um dos temas sobre os quais ele mais se debruçou – a uma densidade advinda de seu processo conceitual e da sua permanência como expressão arquitetônica.

Kahn reconhece na vontade inata de manifestação do ser humano uma singularidade que o difere fundamentalmente daquilo que na natureza sucede de modo espontâneo. Para que essas manifestações se identifiquem plenamente como uma realização da capacidade humana, é preciso que configurem uma síntese entre a necessidade instintiva de existência e uma ordem estabelecida sobre sua consciência. Kahn revela em sua definição de ordem um teor metafísico que transcende a própria arquitetura, tendo-a como um parâmetro fundamental que o ser humano deve imprimir em qualquer uma de suas expressões, como ele mesmo descreve:

Concentremo-nos no Sentimento e deixemos o Pensamento. No

Sentimento está a psique. O Pensamento é o Sentimento e a presença da Ordem. A Ordem, criadora de toda a existência, não tem Nenhuma Vontade de Existir. Escolho a palavra Ordem ao invés de conhecimento porque o conhecimento pessoal não é o suficiente para expressar o Pensamento em abstrato. Esta Vontade está na Psique. [...] Tudo o que desejamos criar tem seu início apenas no Sentimento. Assim acontece com os cientistas e também com os artistas. Mas já adverti que ficar no Sentimento e se distanciar do Pensamento significa não fazer nada.¹⁴ (LATOURE, 2003: 125)

Na Assembleia de Daca encontramos uma série de parâmetros ordenadores a partir dos quais Kahn estrutura as várias escalas de construção e significado de sua obra: da linguagem das formas de seus inúmeros volumes à expressão de seus espaços e materialidades, a ordenação se estabelece por meio da definição de uma variedade de tipos arquitetônicos.

A partir daquilo a que se destina cada um dos espaços do conjunto da Assembleia, o arquiteto concebe um vocabulário de formas, espaços, percursos e composições dotadas de uma autonomia própria. No entanto, o que evidencia a presença da ordem de Kahn é o fato de esses elementos possuírem linguagens específicas e, ao mesmo tempo, constituírem um conjunto unitário regido por uma ordem plena.

É na geometria clássica que Kahn encontrará seu princípio estético fundamental,

Assembleia Nacional de Bangladesh_Planta do Edifício da Assembleia
[McCARTER, op. cit., p. 261]

idealizando os edifícios a partir de suas leis que, para ele, também seriam capazes de trazer uma memória histórica encontrada somente nas grandes construções das civilizações antigas. Unir esses dois parâmetros possibilitava concretizar sua busca por uma obra de arquitetura atemporal e de densidade espiritual, algo que contrapunha os princípios racionalistas das décadas passadas: “Kahn se contrapõe ao dogma da arquitetura racionalista, defensora da fluidez e da continuidade espacial, com um tratamento diferenciado, compondo o edifício segundo partes autônomas.”¹⁵ (MONTANER, 1993: 65)

O arquiteto fará uso da perfeição das formas geométricas – o quadrado, o círculo e o triângulo, e das inúmeras composições por elas possíveis, traduzindo-as em volumes, planos e linhas. Essas formas serão associadas aos significados de seus usos, organizados segundo uma hierarquia simbólica que define os espaços mais importantes como ‘servidos’ e os secundários como ‘servidores’. Essa hierarquização fica evidente na própria configuração espacial dos volumes da Assembleia, onde o bloco central está rodeado por outros de apoio. A forma circular, por toda sua carga simbólica de universalidade, definirá esses espaços primários e os prismas retilíneos, os secundários. A acomodação desses volumes numa escala territorial também se baseará numa ordenação clássica da arquitetura a partir de eixos de simetria e fluxos reafirmando as hierarquias espaciais.

Assembleia Nacional de Bangladesh_Vista do acesso principal
[Massachusetts Institute of Technology, op. cit.]

Assembleia Nacional de Bangladesh_Mesquita
[McCARTER, op. cit., p. 276]

ATOS TRIDIMENSIONAIS: MANIFESTAÇÕES DA EXISTÊNCIA
interfaces entre a arquitetura e a escultura

Assembleia Nacional de Bangladesh_Interior do acesso principal
[Ibid., p. 272-273]

Nos seus grandes projetos em escala urbana e nas composições volumétricas concebidas em função das instituições públicas, Kahn promove uma nítida separação entre os espaços protagonistas – ‘servidos’- e os espaços acessórios – ‘serventes’ - e, ao polarizá-los, compõe agregações de elementos que contam com a aparência e a clareza da cristalografia. [...] caráter quase ritualístico atribuído por Kahn à operação de composição das partes num todo. (PORTOGHESI, 2002: 104)

Esses princípios compositivos de Kahn também tinham como referência o caráter social de sua obra a qual analisamos anteriormente, responsável por abrigar o símbolo democrático de uma nação. Conforme explica Curtis (2005: 526), o arquiteto busca em suas formas a expressão poética dessa visão antropológica:

A planta sintetizava várias ideias relacionadas às interpretações de Kahn sobre o Estado: um espaço central para debate e eventuais consensos; um eixo principal traçado a partir da entrada, passando pelo meio e saindo pelo outro lado novamente, sobre a plataforma presidencial (da qual um ‘decreto’ poderia ser transmitido para o mundo exterior); um eixo transversal conectando a orientação da Câmara do Parlamento até o primeiro ministro e o presidente; eixos

Assembleia Nacional de Bangladesh_Volumes de Escritórios (centro) e Apoio aos Ministros (esquerda)
[Massachusetts Institute of Technology, op. cit.]

terciários ligam funções menores; e a linha para a Meca subordinando a instituição às coordenadas do Islã. Todos esses gestos foram realizados num preciso equilíbrio, de modo a combinar as qualidades de um cristal com as ressonâncias de um diagrama cósmico ou de uma mandala.¹⁶

Um ponto singular do projeto é a inserção de uma mesquita no programa do complexo de Dacca, interpretado por Kahn como parte intrínseca da estrutura cultural e espiritual daquele povo. Ele diferencia o volume da mesquita compondo-o com volumes circulares e prismáticos. Porém, o ato que mais evidencia sua relevância simbólica é o deslocamento que o arquiteto provoca em seu eixo para que esteja orientada para Meca, tornando-a a única peça rotacionada dentro de toda a estrutura do complexo. Em suas palavras: “Observando os costumes religiosos na vida dos paquistaneses, pensei que uma mesquita entrelaçada na estrutura espacial da assembleia refletiria esse sentimento.”¹⁷ (LATOURE, 2003: 200)

Por fim, a composição de Kahn irá configurar um símbolo democrático fundado sobre um espaço público de escala monumental e implantado em meio a duas praças balizadas pelo enorme lago artificial. Como ele mesmo descreverá, o edifício central da Assembleia surge como uma fortaleza simbólica protegida pelas extensas muralhas dos volumes vermelhos dos ministros e pelos blocos de concreto que a rodeiam. Transpondo-os, circulamos em monumentais vazios que nos levam ao centro ordenador de toda a composição, como descreve McCarter (2005: 262): “As plantas finais não estavam mais definidas por um limite externo puramente geométrico, mas sim composta por uma série de edifícios independentes, cada elemento completo em sua própria geometria, que era ligada ao centro octogonal - e toda a composição unificada - pela gravidade da Câmara da Assembleia.”¹⁸

A ordenação estrutural que vemos na obra **Running Fence**, dos artistas **Christo & Jeanne-Claude**, envolve um âmbito mais político do que físico no que se refere à representatividade de uma obra de arte dessa dimensão. Sua concepção compartilha da mesma abordagem que vários outros artistas exploravam naquele mesmo momento a partir das relações humanas com a paisagem e de como essas ações tridimensionais podiam revelar as consistências e inconsistências dessas interações:

Estes projetos são fundamentalmente esculturais (no sentido de criar em três dimensões) e/ou performáticos (em termos de suas inclinações a um processo, local e temporalidade). Eles estão preocupados com a maneira que as forças do tempo e do natural impactam os objetos e os gestos; ao mesmo tempo críticos e nostálgicos em relação à ideia de ‘jardim’; alternando entre uma aversão e um fascínio pela paisagem.¹⁹ (KASTNER, 2005: 12)

Running Fence_Extremo da cerca em Bodega Bay no Oceano Pacífico
[Smithsonian Institution: <www.si.edu>]

Running Fence
[Smithsonian American Art Museum, op. cit.]

No entanto, *Running Fence* destaca-se pela escala de ação e pelo envolvimento de fatores externos à arte que a obra traz para seu processo de realização. Sua ordem material define-se originalmente por um ato de síntese conceitual de posicionar um objeto humano na paisagem numa escala monumental de 39 quilômetros de extensão: um percurso que se inicia em *Sonoma County* e segue rumo ao oeste até submergir no Oceano Pacífico em *Marin County*. Evidentemente, há uma compreensão artística da paisagem pelos artistas, que a selecionaram segundo suas intenções estéticas e analisando, posteriormente, cada um dos eixos visuais que a topografia permitia para a contemplação de *Running Fence*: “A localização geral da rota de *Fence* foi escolhida após um levantamento de todo o litoral Pacífico pelo artista. Seus critérios incluíram considerações artísticas, tais como o impacto visual e a relação com o terreno, bem como a presença de uma rede de rodovias para possibilitar sua visibilidade.”²⁰ (ENVIRONMENTAL SCIENCE ASSOCIATES, 1975: 11)

Para transpor essa longa distância era fundamental que os artistas também trabalhassem uma ordem construtiva de extrema simplicidade, possibilitando sua viabilização financeira, bem como sua exequibilidade por parte de qualquer pessoa. Assim, eles criaram um sistema construtivo para a cerca que envolveu o uso de aproximadamente 200.000 m² de tecido, 2.000 postes metálicos e 145 km de cabos de aço - uma quantidade descomunal de matéria-prima para realizar uma obra de arte feita para durar duas semanas. A escolha dessa tecnologia leve respondia à

Running Fence

[Smithsonian American Art Museum, op. cit.]

imprescindível eficiência de sua realização, tanto na rapidez de sua montagem como de sua desmontagem.

Ainda que todas essas questões práticas demandassem um planejamento de alta precisão, havia outros aspectos da ordenação de *Running Fence* que possuíam um caráter mais complexo. Como anuncia o próprio artista: “A *Running Fence* é uma obra de arte. Ela pode ser descrita em termos muito simples: 24 milhas de tecido branco translúcido, estendendo-se sobre as colinas, emergindo e desaparecendo no mar. Mas o projeto de *Running Fence* é mais complexo que isso. Ele existe no tempo - três anos de experiência de vida compartilhada. E existe no espaço - um espaço específico no Norte da Califórnia.”²¹ (ENVIRONMENTAL SCIENCE ASSOCIATES, 1975: 2)

A *Running Fence* não era uma obra somente de Christo & Jeanne-Claude. Tratava-se da realização de uma obra de escala política e humana também monumental, que demandou uma prolongada negociação com autoridades municipais e proprietários das áreas por onde ela passaria. Além disso, e talvez um dos seus feitos mais tocantes, a obra constituiu uma linha que poderia ser chamada de ‘transversal’ à ideia de propriedade. *Fence* poderia ser tomada como uma barreira visual, mas não configurou uma barreira territorial. Ao contrário, sua linha uniu as propriedades a partir da ordem de sua presença, que se mantinha constante em qualquer um de seus momentos, até mesmo na água. A obra também fez com que uma grande quantidade de pessoas se reunisse em função de sua realização como objetivo comum.

Running Fence_Construção
[Smithsonian American Art Museum, op. cit.]

No entanto, após haver surgido na paisagem sem nenhum propósito específico além de sua presença, a cerca deveria desaparecer sem deixar absolutamente nenhum vestígio, tendo sido sua matéria distribuída entre moradores e proprietários da região e reutilizada de indefinidas maneiras. “A presença física de *Running Fence* será bela. O tecido é um material frágil, como roupas ou peles. E, como as estruturas que os nômades construíam no deserto, ela terá a beleza encantadora da impermanência.”²² (ENVIRONMENTAL SCIENCE ASSOCIATES, 1975: 2) O desfazimento da obra, conforme acordada entre os artistas e todos envolvidos, intensificou a sua presença, mostrando o que pode ser compreendido como fundamental para que as manifestações humanas, mesmo passíveis de extinção física, possam persistir - levando a uma reflexão sobre nossa própria existência.

A ideia de uma estrutura **Desordenada** aqui mencionada não se estabelece como oposição literal ao conceito anterior, mas como meio de definir manifestações que, em sua experiência, abrangem certo nível de indeterminação. Nelas não prevalece a razão pura e nota-se uma ordem conceitual liberta do predomínio absoluto do ideal moderno.

Como vimos anteriormente, a **Capela de Notre-Dame-du-Haut**, de **Le Corbusier**, é uma obra que representa uma mudança substancial na expressão arquitetônica daquele período. O arquiteto não deixa de transmitir em sua Capela todo o repertório construído sobre princípios racionalistas que ele mesmo havia ajudado a estabelecer. No entanto, o que vemos em Ronchamp é a expressão de uma vontade pela transposição dos valores modernos, não com o intuito de negá-los, mas para experimentar o que poderia ser uma arquitetura concebida além daqueles limites. Sua postura condizia com as novas condições de seu tempo e Gideon (2004: 611) afirma categoricamente sobre a importância que ela vinha assumindo nas artes: “O poder de Le Corbusier reside em sua força arquitetônica. Essa força foi oriunda de um contexto emocional comum na pintura e na escultura. Uma das principais funções de Le Corbusier foi inaugurar mais uma vez a expressão contemporânea na arquitetura.”

Uma das forças de expressão de Ronchamp se revela pela riqueza de sua forma exterior. Vemos estabelecida uma plasticidade dinâmica que exprime a tensa relação entre suas paredes e sua cobertura. Encontramos em seus muros brancos os efeitos espaciais provocados por suas formas côncavas e convexas – compartilhada posteriormente por Serra em seu Arco Inclinado – que conduzem nosso olhar à cobertura de um concreto escuro e rochoso. Le Corbusier curva as paredes de sua Capela em todas as suas dimensões, mudando sua espessura e forma, fazendo-as tombar ora para dentro, ora para fora. Muros que não se tocam e que não distinguem a natureza exterior ou interior. Pela imprevisibilidade de suas formas, seus três muros

Capela de Notre-Dame-du-Hautt_Planta
[BOESIGER, op. cit., p. 21]

Capela de Notre-Dame-du-Haut
[Arquivo do autor]

principais aparentam simplesmente haver surgido no lugar e transformado-se em torres que ajudam a suportar a pesada casca de concreto que as une, sem, no entanto, tocá-las.

Na desordem poética de suas formas, há um protagonismo claro de sua cobertura, que poderá ser compreendida no interior da obra. Isso também significou uma mudança na concepção moderna da arquitetura, até então isenta de hierarquias ou expressões esculturais como essas de Ronchamp.

Como já mencionado, podemos encontrar nas formas curvas da Capela uma base ortogonal sobre a qual o arquiteto compõe suas formas e uma hierarquia espacial estabelecida por um eixo central principal – ambas, no entanto, não respeitam inteiramente uma ordem racional, conforme apresentaremos adiante. Observa-se que Le Corbusier não pensa mais o espaço como uma composição de planos, mas sim como um volume ‘acústico’ que o leva a transpor radicalmente a presença dessa ordem ao trabalhar sobre uma tridimensionalidade quase geológica.

Ronchamp acaba por se constituir como uma caverna contemporânea a ser desvendada. Por mais que seu exterior e interior sejam definidos pelos mesmos poucos elementos, a desordenação de suas formas faz com que se tornem imprevisíveis. Essa sensação é intensificada pelo ocultamento parcial de seus acessos e que nos conduz a uma necessária busca referencial nas superfícies do templo.

Le Corbusier define um percurso místico que recupera as origens das celebrações

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Acesso principal

[Arquivo do autor]

Capela de Notre-Dame-du-Haut
[BOESIGER, op. cit., p. 260]

cristsãs reclusas em cavernas ou templos remotamente escondidos para a proteção dos fis e, ao mesmo tempo, exprime seu encanto pelas formas da natureza encontradas em conchas e rochas que tanto influenciaram seu repertório contemporneo.

Em Ronchamp, a unidade calcada pelos objetos íntegros da modernidade parece dar lugar a uma composição muito mais complexa de elementos autnomos entre si. Sua composição reduz-se a poucos elementos cujas formas parecem esculturas moldadas desde seu interior pelo próprio lugar. Objetos que, por não se tocarem, encontram na adaptabilidade de suas formas a possibilidade de resistir às forças fundamentais da natureza. Densificando-se num momento e abrandando-se em outro, as formas fazem com que a densa cobertura escura pareça levar sobre o vazio interno.

Essa obra talvez seja uma das primeiras manifestações sinceras do pensamento humano do pós-guerra, materializado na instabilidade tridimensional de suas formas. Como Gideon (2004: 581) sintetiza: “As aspirações da arquitetura contemporânea estão concentradas nesse edifício, onde se consolida uma abordagem escultural no tratamento volumétrico, ligada ao esvaziamento do espaço, por dentro e por fora.”

O escultor **Eduardo Chillida** compartilha da mesma transposição da racionalidade analisada na obra anterior para conceber seus **Peines del Viento**. Nesta, a apreensão do indeterminado aparece a partir da compreensão do que  ordem na natureza. Se em sua interpretação sobre as relações do ser humano – bem como de

Peines del Viento_Antes e depois da construção
Superior: [MAS Context: <www.mascontext.com>] Inferior: [Arquivo do autor]

Peines del Viento_Fixação de uma das esculturas
[MAS Context, op. cit.]

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

suas manifestações – com o tempo Chillida encontrava na unidade indivisível do presente sua lei fundamental, no que se refere ao espaço, ele também buscará um parâmetro primeiro para a compreensão de sua existência.

O escultor estabelece outra visão lúcida sobre a realidade ao entender a ordem da natureza a partir da instabilidade de suas forças. Ele assimila uma desordem fundamental dos fenômenos naturais aos quais suas obras também estariam sujeitas, como ele mesmo se questiona diante do universo: “De onde o homem tirou o conceito (noção) do estável? Não é a estabilidade o mais antinatural e contrário à vida de todos os conceitos?”²³ (CHILLIDA, 2005: 18) Temos novamente a reivindicação de uma nova expressão sobre a primazia da razão moderna. Se o universo é inapreensível e as emoções humanas incoercíveis, nossos atos não podem pretender uma posição absoluta, mas devem configurar em si a imponderabilidade da existência.

Os *Peines del Viento* mostram que, ao desprender uma ação tridimensional concreta no espaço e no tempo, deveria evidenciar sua exposição a essas condições e por isso concentrar em si as consequências desta tensão. Chillida pensa em conjunto com o arquiteto Luis Peña Granchequi o desenho do espaço que seria criado para a contemplação da paisagem e de suas esculturas na costa de San Sebastián. Juntos, criam uma série de planos horizontais que se sobrepõem desordenadamente como as rochas ali encontradas, permitindo uma diversidade de pontos de visualização. Uma configuração que também reflete a imprevisibilidade das condições naturais do próprio lugar, diretamente exposto à sua calma ou à sua tormenta.

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

Desse modo, as esculturas de Chillida irão expressar a mesma desordem ou instabilidade discernida por ele na natureza: formas que se iniciam íntegras em seu ponto de união às rochas, mas que vão se entreabrindo em pontas contorcidas como se houvessem sido inesperadamente rasgadas pelo tempo.

Suas esculturas também explicitam uma desordem espacial, pois não reconhecemos em suas estruturas uma clara definição de volume, massa ou profundidade. Suas formas se entrelaçam de tal maneira que tampouco podemos concluir se é essa sua condição estável ou se permanece em constante mutação.

Em relação ao despretensioso controle que insere em suas obras e as metáforas das deformações, Chillida (2005: 70) reafirma que uma manifestação artística deve expressar, além de si mesma, as inquietudes do ser humano, e indaga:

O que são as dobras? Talvez a forma pela qual um tecido expressa suas qualidades. A forma pela qual absorve a luz e a gravidade. A forma pela qual se adapta àquilo que cobre. Se cobre um braço, produz dobras que são consequências dos movimentos da estrutura do braço. Estas dobras nunca são iguais porque os movimentos da vida também não são. Esta riqueza de respostas poderia ser um dos atrativos que as dobras têm para uma artista.²⁴ ■

NOTAS

1 Versão original: "It was almost as if the post-war world conspired to stop the Le Corbusier of 'standards' and industrialized prototypes from having an effect, leaving, presumably the idiosyncratic poet of form to dig ever deeper into private worlds of metaphor. The society at which the artist had directed his pre-war Utopias had undoubtedly changed. He seemed now to seek inspiration less than the 'miracles of contemporary life' than in fraternity with nature and with the great works of the past. A nostalgia for the giant ruins of antiquity began to creep in. Of course, the search for perennial and unchanging values had always been a primary motivation; now it went on less disturbed by a quest for 'modernity'."

2 Versão original: "[...] Part of its power is this suggestiveness - to mean many different things at once [...] Ronchamp, creates the fascination that the discovery of a new archaic language does; we stumble upon this Rosetta stone, this fragment of a lost civilization and every time we decode its surface we come up with coherent meanings we know do not refer to any precise social practice - as they appear to do."

3 Versão original: "Le Corbusier, al hacer que todas las medidas del edificio se correspondan con valores de sus escalas, cree haber conseguido el orden deseado, al tiempo que las dimensiones resultan 'humanas'. Esta última idea es nueva, en tanto que las anteriores teorías de la proporción trataban solamente de manifestar el orden humano, sin utilizar como medida básica el verdadero tamaño del hombre. [...] Es un caso típico de 'mística del número' considerar más agradables que otras las medidas tomadas del cuerpo humano."

4 Versão original: "As we travelled, the valley spread into an uncanny immensity unlike the other landscapes we had seen."

5 Versão original: "[...] una elevación física y espiritual que utiliza el espejo del lago y el reflejo del sol para dar profundidad y una dimensión cósmica a la obra."

6 Versão original: "Language should find itself in the physical world, and not end up locked in an idea in somebody's head. Language should be an ever developing procedure and not an isolated occurrence."

7 Versão original: "[...] una gran construcción que, al arrancar desde la orilla e introducirse en el lago para materializar la estructura profunda del lugar, unificaba el presente y lo atávico en su fantasía: un muelle que enlaza con las formas cósmicas primordiales – descrito por él mismo como 'un ciclón inmóvil' – realizado con los materiales inertes que rodean el lago, lodos agrietados y basalto, removidos por volquetes y palas excavadoras, que en la fantasía de Smithson estaban asociados a los saurios primitivos por su escala, voracidad y analogía física."

8 Versão original: "[...] this monumental structure is a hollow testimonial to man's dominance of the landscape and a comment on his relationship to monuments."

9 Versão original: "Para mí la estructura es como la lógica; es la mejor manera de hacer y expresar las cosas. Soy muy escéptico respecto a las expresiones emocionales; no me fío de ellas y no creo que duren mucho."

10 Versão original: "The conviction that one building element should relate to another – through an organic progression ranging from the smallest to the largest – brought about the very logical scales breakdown systems which Mies van der Rohe's buildings possess. From a building's total mass the initial scale reduction is set by the structural frame. [...] The module, as has already been noted, relates directly to the interior activities; by its visual expression as a mullion, a common and recognizable element is introduced which connects the interior with the exterior and unifies the whole."

11 Versão original: "In organizing the sculptures in the space, I am more concerned with mapping and circulation than with image."

12 Versão original: "I think that sculpture, if it has any potential at all, has the potential to create its own place and space, and to work in contradiction to the places and spaces where it is created. I am interested in work where the artist is a maker of 'anti-environment' which takes its own place or makes its own situation, or divides or declares its own area."

13 Versão original: "I've found a way to dislocate or alter the decorative function of the plaza and actively bring people into the sculpture's context. [...] The intention is to bring the viewer into the sculpture. The placement of the sculpture will change the space of the plaza. After the piece is created, the space will be understood primarily as a function of the sculpture."

14 Versão original: "Centrémonos en el Sentimiento y dejemos el Pensamiento. En el Sentimiento está la psique. El Pensamiento es el Sentimiento y la presencia del Orden. El Orden, creador de toda existencia, no tiene Ninguna Voluntad de Existir. Escojo la palabra Orden en lugar de conocimiento porque el conoci-

miento personal es demasiado poco para expresar el Pensamiento en abstracto. Esta Voluntad está en la Psique. [...] Todo lo que deseamos crear tiene su comienzo únicamente en el Sentimiento. Así ocurre con los científicos; y así ocurre también con los artistas. Pero ya he advertido que quedarse en el Sentimiento y alejarse del Pensamiento significa no hacer nada.”

15 Versão original: “Al dogma de la arquitectura racionalista defensora de la fluidez y continuidad espacial, Kahn opone el tratamiento diferenciado, componiendo el edificio a base de partes autónomas.”

16 Versão original: “The plan condensed several ideas relating to Kahn’s interpretation of the state: a central space for debate and eventual consensus; a main axis running from the entrance, through the middle and out the other side again over the president’s platform (from which an ‘edict’ might be transmitted to the outside world); a cross axis linking the orientation of the Parliament Chamber to prime minister and president; tertiary axes binding lesser functions; and the line to Mecca subordinating the institution to the co-ordinates of Islam. All these gestures were held in tense equilibrium in a form combining the qualities of a crystal with the resonances of a cosmic diagram or mandala.”

17 Versão original: “Observando las costumbres religiosas en la vida de los pakistaníes, pensé que una mezquita entretejida en la estructura espacial de la asamblea reflejaría este sentimiento.”

18 Versão original: “The plans that resulted were no longer defined by a geometrically pure outer boundary, but instead comprised a series of independent buildings, each an element complete in its own geometry, which was bound to the octagonal centre – and the whole composition held together – by the gravity of the assembly chamber.”

19 Versão original: “These projects are fundamentally sculptural (in the sense of creating in three dimensions) and/or performance-based (in terms of their orientations towards process, site and temporality). They are concerned with the way both time and natural forces impact on objects and gestures; at once critical of and nostalgic for the notion of ‘the garden’; alternately aggressive and nurturing towards landscape.”

20 Versão original: “The general location of the Fence route was chosen after a survey of the entire Pacific Coast by the artist. His criteria included artistic considerations, such as visual impact and relation to terrain, as well as the presence of a cross-county road network to provide for visual access.”

21 Versão original: “The Running Fence is a work of art. It can be described in quite simple terms: 24 miles of white, translucent fabric, running over the hills, both emerging from and disappearing into the sea. But the Running Fence project is more complex than this. It exists in time - three years of shared life experience. And it exists in space - a particular space in Northern California.”

22 Versão original: “The physical reality of the Running Fence will be a beautiful one. The fabric is a fragile material, like clothing or skin. And, like the structures the nomads built in the desert, it will have the special beauties of impermanence.”

23 Versão original: “¿De dónde sacó el hombre el concepto (noción) de lo estable? ¿No es la estabilidad el más antinatural y contrario a la vida de todos los conceptos?”

24 Versão original: “¿Qué son los pliegues? Quizá la forma en que un tejido manifiesta sus cualidades. La forma en que acoge la luz y la gravedad. La forma en que se adapta a aquello que cubre. Si cubre un brazo produce pliegues que son consecuencia de los movimientos de la estructura del brazo. Estos pliegues no son nunca iguales porque los movimientos de la vida tampoco lo son. Esta riqueza de respuestas pudiera ser uno de los atractivos que los pliegues tienen para un artista.”

A expressão da matéria assume nas obras aqui estudadas um papel tão fundamental quanto os fatores analisados anteriormente. É possível atribuir diferentes significados e sentidos às manifestações a partir de suas constituições físicas, considerando as intenções de seus idealizadores e também os elementos que lhes conferem interpretações próprias. Comumente um material anuncia mais do que aquilo de que é constituído, trazendo concepções que excedem sua própria natureza, indo além daquilo que são.

ARTIFICIAL

Federal Center
Tilted Arc

NATURAL

Capela de Notre-Dame-du-Haut
Spiral Jetty

MEMÓRIA

Assembleia Nacional de Bangladesh
Peines del Viento

SUBSTÂNCIA

Sydney Opera House
Running Fence

TRANSCENDENTE

Capela de Notre-Dame-du-Haut
Peines del Viento

IMANENTE

Las Arboledas
Tilted Arc

O conceito de matéria **Artificial** aqui adotado diz respeito a uma determinação racional sobre a natureza física das obras criadas e sua expressão definida como processo tecnológico. São concebidas substâncias inexistentes – ou artifícios – desenvolvidas pelo ser humano, constantemente por ele aprimoradas na busca de sua excelência constitutiva. Sua existência é plena e imutável e, além dessas características, não lhe é atribuído nenhum outro significado. Não há composição na matéria – qualidades como cor, ritmo ou desenho – mas somente a sua aplicação e reprodução como elemento original.

Os edifícios do **Federal Center** de **Mies van der Rohe** demonstram nitidamente a busca do arquiteto por uma perfeição construtiva: a arquitetura como meio de confirmação das possibilidades tecnológicas humanas. Sua pesquisa sobre a materialidade das construções versava sobre o pleno domínio das potencialidades e limitações que a tecnologia moderna oferecia.

Como para Mies o sentido de uma construção se encontrava em sua existência autorreferenciada, o conhecimento preciso sobre aquilo que constituiria fisicamente sua obra era indispensável. É assim que Mies realizará, durante toda sua carreira, um esforço sobre a perfectibilidade da matéria, encontrada por ele no artifício do aço e no vidro. Além disso, ele partirá da eficiência construtiva e espacial dos edifícios, como vimos anteriormente. Essa postura definirá os princípios de outras manifestações artísticas

Federal Center_Embasamento Edifício de Escritórios
[Mies van der Rohe Society, op. cit.]

ATOS TRIDIMENSIONAIS: MANIFESTAÇÕES DA EXISTÊNCIA
interfaces entre a arquitetura e a escultura

Federal Center_Construção
[U.S. General Services Administration, op. cit.]

[Ibid.]

que o sucederão, como aponta Montaner (2001: 180): “O minimalismo precipita-se na materialidade como essência da arte. Não pode existir uma obra minimalista modelo sem a perfeição e a simplificação formal que a técnica e os materiais de qualidade podem gerar, sem recorrer a todo o saber da arte de construir.”

O esvaziamento dos interiores de suas construções, além de possibilitar a total flexibilidade de sua ocupação, também fazia com que tudo o que fosse matéria se instaurasse nos limites exteriores dos edifícios. É como se Mies revelasse a ordem de sua arquitetura através do protagonismo de suas estruturas, francamente expostas em suas superfícies envoltórias. Seus prismas não configuram uma expressão da forma, mas sim da composição de sua substância constitutiva, gerada pelas superestruturas e fechamentos: “A força plástica da produção americana de Mies tende a gravitar em direção ao perímetro do edifício - os fechamentos, o piso e o teto - através do encontro entre os pilares e as vigas. [...] Desta forma, a arquitetura se concentra nos limites, deixando de atuar no espaço interior e se restringindo à fronteira.”¹ (MÀRIA apud MADRAZO, 2006: 97) São estes mesmos limites que veremos a seguir na escultura de Richard Serra.

Os edifícios do *Federal Center* são compostos por tecnologias estruturais exaustivamente trabalhadas por Mies. Diferentemente do concreto, o aço apresentava uma possibilidade de total domínio sobre sua materialidade, levando-o a trabalhar com uma produção inteiramente industrializada de seus componentes, posteriormente montados para configurar a integridade de seus espaços.

As malhas estruturais dos blocos se constituem de perfis de aço soldados uns aos outros configurando os pilares e as vigas. O desejo de domínio sobre sua materialidade evidencia-se em suas estruturas exteriores pintadas de preto fosco e que, associadas aos vidros cinza de fechamento, definem o aspecto negro de suas volumetrias. Essa tonalidade escura dos edifícios não permite nem mesmo às variações de luz e sombra agirem sobre a integridade de sua substância.

Também é surpreendente como, naquele momento, Mies interpreta a materialidade do vidro explorando-a não a partir da ausência ilusória provocada por sua translucidez, mas sim como matéria sólida e opaca, permitindo que preservasse a densidade de seus monólitos escuros, diferenciando-os completamente da paisagem urbana: “Mies acertou, assim, com a conveniência de atribuir aos edifícios altos um acabamento monocromático e opaco, que exalta seu volume, abolindo os contrastes entre as diversas molduras metálicas, usadas também em seus edifícios de Chicago anteriores a 1955.” (BENEVOLO, 2009:764)

Duas outras estratégias materiais qualificam sua obra: primeiro, Mies imprime a cor branca nos forros que constituem as superfícies que fecham a parte inferior de seus volumes, soltando-os do solo e destacando a autonomia de seus elementos estruturais; além disso, para estabelecer um único plano público de movimento contínuo entre interior e exterior, o arquiteto usa no térreo de seus edifícios vidro transparente e

Federal Center_Detalhe das fachadas
[Arquivo do autor]

Federal Center
[Arquivo do autor]

granito Rockville no piso das praças e nos halls de acesso. O mesmo material também é encontrado nos núcleos de elevadores, unindo-os tanto vertical como horizontalmente.

Com isso, temos nessa obra de Mies um exemplo de sua dimensão poética através da matéria, manipulada entre transparência e densidade da própria natureza constitutiva de seus elementos, o que não poderia deixar de ser interpretado como uma ampliação expressiva das próprias substâncias: “A ‘transparência’ da arquitetura de vidro dos expressionistas e de Mies van der Rohe tinha, desde o início, seu oposto: a translucidez escura e o antirracional.”² (BLETTER apud AV 92, 2001: 72)

O **Tilted Arc** de **Richard Serra** herda muito das concepções de Mies sobre a matéria e, compartilhando das definições minimalistas, em sua obra o escultor também reafirma a dimensão de literalidade conceitual que a constitui. Seu Arco Inclinado não é nada mais do que aquilo que aparenta ser: uma placa de aço curva inserida no espaço. O esvaziamento de significado é traduzido na matéria, que deve permitir revelar a si mesma em sua mínima constituição física. Nesse sentido: “Obras minimalistas não aludem a nada além de sua própria presença, ou a sua existência no mundo físico. Materiais aparecem como materiais.”³ (MEYER, 2005: 15)

É determinante como em sua unicidade, *Tilted Arc* não constitui composição

Tilted Arc

[David Aschkenas Photographer, op. cit.]

Tilted Arc

[Ibid.]

alguma. Não há qualquer gesto estético por parte do escultor em sua estrutura, somente manipulação de matéria. Serra parece querer fazer o tempo parar, revelando o processo tecnológico que deu origem a sua forma. Sua rígida composição física é forçosamente transformada por processos de arqueamento, confrontando duas capacidades humanas: a conquista da estabilidade da matéria e a vontade de superá-la.

Para o escultor, poder tratar a matéria como elemento maleável significa poder tratar a tridimensionalidade segundo sua variabilidade, dilatando-a e comprimindo-a, a fim de alcançar todas as transformações espaciais necessárias. Esse processo artificial de configuração do espaço a partir da matéria fica registrado sobre sua substância pela ausência de tratamentos posteriores.

Outra concepção importante da obra de Serra é que sua placa de aço mantém visivelmente íntegros os efeitos dos cortes e dobras sobre a matéria, preservando o preciso reconhecimento de seu processo de construção. No entanto, seu vocabulário de ações sobre suas esculturas nada tem de específico que remeta à associação de um fazer artístico. Mais uma vez vemos intensificada a ideia de que a matéria não é nada além de seu processo, prescindindo de um valor autoral: “Em toda a minha obra o processo de construção é revelado. Decisões materiais, formais e contextuais são evidentes por si mesmas. O fato de que o processo tecnológico é revelado despessoaliza e desmistifica a idealização do ofício do escultor.”⁴ (SERRA, 1994: 169)

Enquanto na concepção artificial da matéria observamos a busca pela criação de novas substâncias capazes de absorver uma perfectibilidade própria, em sua compreensão **Natural** notamos uma escolha menos impositiva das substâncias que comporão os elementos construídos. Seja em seu estado bruto ou manipulado, a matéria faz com que as expressões existentes na natureza sejam reveladas em sua configuração original ou revisadas pela ação humana. Essas obras admitem os fenômenos advindos das características de cada um de seus materiais, mostrando que suas composições não se configuram como ações autônomas no universo, mas como parte constituinte deste, definido por suas mesmas substâncias.

Como já analisamos anteriormente, a **Capela de Notre-Dame-du-Haut** de **Le Corbusier**, é um caso em que a relação entre ato humano e a ordem natural do universo é levada a um alto grau de expressividade. As concepções que o arquiteto imprime em sua materialidade seguem a mesma postura filosófica de sua interação com o espaço e o tempo. É também por meio dela que se concretiza a poesia das formas e dos espaços de Ronchamp.

Assim como os princípios escultóricos de Moore, Le Corbusier busca na própria matéria seus potenciais sensoriais e simbólicos. Sua construção física também passa a fazer parte da criação mística da arquitetura, aqui destinada a um templo da fé humana. Com isso, as relações primitivas do ser humano com seu meio retomam sua expressão tridimensional no momento em que os critérios construtivos empregados não se afirmam sobre si mesmos, mas sim como meio de se erguer lugares dotados, acima de tudo, de forças que vão além de uma mera qualidade técnica.

Esta proposta simplesmente esquematizada não só está presente no projeto de Ronchamp, como por meio dela se deu um passo importante na indefinição de limites entre natureza, escultura e arquitetura, numa nova compreensão sincrética da atividade do arquiteto, que pela primeira vez reunirá seus interesses arquitetônicos, sua atração ociosa pelas formas naturais, até então restrita a sua coleção de objetos de reação poética, e a crescente paixão escultórica que, nestes anos, sobrepõe-se à pictórica.⁵ (ÁBALOS, 2008: 143)

Por meio de sua construção, Le Corbusier buscava responder diretamente à religiosidade ansiosa dos usuários a partir da relação pictórica da materialidade de seus espaços. Para isso, era fundamental que se debruçasse sobre os efeitos provocados pela luz no espaço. Além de definir o volume acústico da Capela, também era necessário compreender qual seriam as formas e as superfícies ideais para que a luz se materializasse.

O arquiteto basicamente fará uso de dois tratamentos distintos nos concretos

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Fachada Leste e altar externo
[Arquivo do autor]

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Detalhe aberturas da Fachada Leste
[Arquivo do autor]

Detalhe da textura do concreto
[Arquivo do autor]

de suas superfícies, contrapondo-os: a cobertura possui aspecto polido e rochoso, de tonalidade escura, e as paredes e torres apresentam uma rugosidade branca que expõe a argamassa projetada de concreto tratada com cal.

A textura intensamente irregular dos muros capta, externa e internamente, a luminosidade, num jogo sutil de sombras que são reduzidas a uma projeção mínima pelo pequeno tamanho das pedras da argamassa e que, varrendo toda a sua superfície, conjugam-se num movimento alegórico. Essa rusticidade também carrega uma ordem metafórica da matéria a partir da interação tátil do usuário, que pode relacionar a aspereza sensorial às angústias da existência.

A essa alvura se contrapõe o concreto amarronzado que flutua em sua cobertura. Internamente ele assume uma intensidade ainda maior pela luminosidade reduzida do espaço, fazendo com que sua superfície se torne completamente obscura.

“As paredes maciças parecem obedecer a uma força invisível que as faz inclinar e ondular como papel; e o telhado suspenso sugere a aba de um enorme chapéu, ou o fundo de um navio que se partiu ao meio no sentido longitudinal pela ação do contraforte de arestas agudas do qual está suspenso.” (JANSON, 1996: 419)

Ainda sobre os muros, outra estratégia importante de Le Corbusier diz respeito a sua massa, que se desvincula da verdade estrutural racionalista e abarca uma concepção puramente sensorial. O arquiteto esforça-se para que os muros pareçam o mais denso possível, trabalhando na variação de suas espessuras que atingem

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Corte, elevação interna e detalhe da Fachada Sul
[BOESIGER, op. cit., p. 38]

[Arquivo do autor]

enormes proporções. A parede sul é perfurada por uma série de aberturas geométricas conferindo-lhe a impressão de uma massa ainda maior. No entanto, todo esse volume material que parece ajudar a suportar sua forma e a cobertura, na realidade, oculta sua estrutura concebida como uma grelha de concreto armado em seu interior.

Assim, vemos que Le Corbusier não mais se restringe aos dogmas da modernidade, aventurando-se numa liberdade existencial que se mostra fundamental para atingir a espiritualidade de sua arquitetura.

“A Capela de Ronchamp fala de um panteísmo familiar; este era um artista para o qual as formas naturais eram capazes de alcançar um caráter divino e mágico. [...] Ronchamp foi impregnada por um senso de animismo primitivo.”⁶ (CURTIS, 2005: 421)

O artista **Robert Smithson** explora esse vínculo entre matéria natural e ação humana de maneira ainda mais extrema em sua **Spiral Jetty**. À época, a iniciativa de extrapolar os limites da escultura para além dos interiores de galerias e museus fez com que suas manifestações se lançassem sobre novas paisagens. Algumas delas invadiram o espaço urbano, mas foi na paisagem natural que o artista encontrou as condições mais extremas para recuperar os aspectos primitivos da relação do ser humano com seu meio, há muito desconsiderado, como nessa obra. Em suas palavras, “As ferramentas

Spiral Jetty

[15 Bytes | Utah's Art Magazine, op. cit.]

da arte ficaram confinadas por tempo demais ao 'ateliê'. A cidade dá a ilusão de que a terra não existe." (SMITHSON apud FERREIRA, 2006: 184) Nessa perspectiva, as obras que compartilham dessa postura irão se voltar diretamente para ações sobre a paisagem destinadas a possibilitar novos processos para sua percepção.

Desse modo, incitado a estabelecer compreensões sobre a natureza a partir dela mesma e não da construção de artifícios externos a ela, o desenvolvimento conceitual de Smithson o leva a encontrar nos elementos mais fundamentais da paisagem suas bases conceptivas. O autor se vê numa busca pelo princípio das coisas e envolve-se numa pesquisa intensa sobre a constituição mínima das substâncias que formam a natureza. A manifestação territorial de *Spiral Jetty* será extraída desse conhecimento sobre a materialidade e seus processos físicos. "Smithson tem, desde o início, uma concepção de arte, uma visão de mundo, relacionada aos materiais. Os processos de formação da matéria, desde a estruturação dos cristais e a sedimentação geológica até as dinâmicas turbulentas que afetam a paisagem. Tudo se coloca sob o princípio da matéria impulsionada por dinâmicas irreversíveis." (PEIXOTO, 2010: 11)

Prestar-se ao conhecimento pleno das inter-relações físicas das coisas demandou que Smithson se voltasse a processos de ações materiais desprendidos de tecnologia, como vimos anteriormente, e se concentrasse na exploração de sua natureza material. Além de fazer uso unicamente de extratos pré-existentes, o artista também se restringe a trabalhar somente de acordo com as forças naturais às quais essas matérias estão

Spiral Jetty_Desenho de Robert Smithson com corte esquemático da construção do cais
[TSAI, op. cit., p. 73]

Spiral Jetty_Cais encoberto com a elevação do nível d'água do lago
 [15 Bytes | Utah's Art Magazine, op. cit.]

expostas, como ele mesmo explica:

Excluindo processos tecnológicos da criação artística, começamos a descobrir outros processos de uma ordem mais fundamental. O rompimento ou fragmentação da matéria chama a atenção para o substrato da Terra, antes de ela ser excessivamente refinada pela indústria para se tornar metal laminado, vigas, perfis de alumínio, tubos, fios, canos, liga de aço, barras de ferro, etc. [...] Oxidação, hidratação, carbonização e solução (os principais processos de desintegração rochosa e mineral) são quatro métodos que poderiam ser direcionados para a criação artística. (SMITHSON apud FERREIRA, 2006: 189)

Smithson parte do respeito à ordem natural das substâncias presentes nas paisagens em que atua, fazendo também de suas dinâmicas os instrumentos das concepções tridimensionais idealizadas. Em *Spiral Jetty*, essa ordenação parte de elementos primários constituídos por uma matéria sólida – rocha – e outra líquida – água.

Suas estratégias para trabalhar nessas situações implicam abandonar por completo a idéia de um objeto artístico para lidar diretamente com os materiais – sua massa, estratificações e dinâmicas. A operação

Spiral Jetty_Rochas recobertas com sal
[TSAI, op. cit., p. 96]

artística consiste em trabalhar com a própria configuração geológica e topológica do lugar. Fazer obras que utilizem a própria terra como meio. Não apenas os materiais ali existentes, mas os materiais enquanto grandes massas de terra e água. (PEIXOTO, 2010: 254)

É diante dessa combinação de substâncias fundamentais que o ato do artista se torna monumental, consciente da imponderabilidade dos resultados que dela podem suceder, mas capaz de neles imprimir uma configuração própria. Ainda que contido na ação física de sua obra, Smithson pretende modificar substancialmente essa natureza basal consolidada naquilo que se apresenta na paisagem, como ele explica: “Minha dialética do lugar e do não-lugar girava num estado indeterminado, onde sólido e líquido se perdiam uns dos outros. Era como se o continente oscilasse com ondas e pulsações, e o lago permanecesse paralisado como uma rocha.”⁷ (SMITHSON apud KASTNER, 2005: 215)

Perante a instabilidade do entorno, o artista define uma estrutura parcialmente sólida de rochas vulcânicas das quais falamos anteriormente. Com elas configura sua forma espiralada que é reconhecida nas formações da paisagem, mas cuja configuração reúne uma série de outros aspectos. Um deles é a alusão, numa macroescala, à própria estrutura de crescimento reconhecida nos cristais salinos que cobrem as rochas do lago e que, naturalmente, passariam também a recobrir seu cais. Outro aspecto é como Smithson antecipa na sua configuração espiral uma potencialidade singular de conter,

com muito mais volume, a concentração de sal da água represada em suas bordas e meandros, fazendo com que suas rochas se tornassem brancas e se destacassem da tonalidade avermelhada do lago salgado.

Ainda que com a variação do nível da água isso não seja constante, a precisão da construção geológica de Smithson também se encontra na maneira como as rochas que constituem o cais se acumulam em meio ao lago. O artista fez com quem os caminhos as despejassem de modo que a densidade das pedras garantissem a estabilidade de sua estrutura, não uniformizando o acúmulo de sal na sua superfície superior em relação às suas bordas em contato com a água. Uma construção na qual a genealogia da matéria se mantém sob uma extrema variabilidade: “Quando o cais emergia, em função das oscilações do nível da água do lago, estava inteiramente recoberto por cristais de sal – portanto, no limite da desagregação formal, estrutural – mas bastava uma tempestade para dissolver todos os cristais e retornar Jetty à pedra nua.” (PEIXOTO, 2010: 269)

Assim, é como se Smithson concretizasse uma formação geológica a partir da ação humana. Ele permite que na estrutura da obra aconteçam as transformações físicas de suas substâncias. Sua matéria natural se mistura entre o aspecto previsível de suas rochas e o imprevisível do sal, que como descreve Roberts casualmente a irá revestir: “O sal não é exatamente o cais, mas sim uma espécie de pátina (indiscutivelmente o exemplo mais espetacular de pátina na história da arte).”⁸ (ROBERTS apud TSAI, 2004: 97) relembrando a seguir, sua qualidade transcendente: “Esclarecendo, o sal é a matéria básica, mas com *Spiral Jetty* ele atinge o que Smithson chamou num outro contexto de ‘um estado transcendente de matéria’.”⁹. (ROBERTS apud TSAI, 2004: 102)

A materialidade dos objetos também são atribuídos valores que podem lhes conferir uma grande diversidade de significados. A impressão da ideia de **Memória** na matéria dos atos tridimensionais é um dos aspectos trabalhados pelos arquitetos e escultores aqui estudados. O conceito é entendido tanto como um meio de fazer com que a constituição física das construções fale sobre sua criação ou que sua experiência se preserve na memória nos observadores. Em ambos os casos vemos, novamente, uma superação dos limites interpretativos de sua realidade.

O edifício da **Assembleia Nacional de Bangladesh**, de **Louis Kahn**, é exemplo dessas duas situações, conferindo, por um lado, uma memória experiencial por meio do espetáculo da luz e, por outro, uma memória factual pela evidenciação de seu processo construtivo. O arquiteto consolida nesse projeto uma pesquisa própria de como a arquitetura pode assumir uma monumentalidade espacial e temporal, recorrendo às bases da arquitetura da Antiguidade e contrariando a tendência da época. Por mais que compartilhe alguns princípios de ordem e composição com o exemplo de Mies van der Rohe, Kahn se difere significativamente em sua definição sobre o significado da matéria e de como ela estabelece o espaço. Surpreendentemente, Kahn não irá conceber seus edifícios em Daca a partir do racionalismo dos prismas cristalinos de aço e vidro, em busca de sua exaltação tecnológica.

Liberados do envidraçamento pelo qual Kahn nutria pouca simpatia (preferindo puros vazios nos sólidos), e, de fato, da tecnologia moderna como um todo, entraram em uma espécie de fase expansivamente barroca no capitólio para o Paquistão Oriental em Dacca [...] E assim, nos seus últimos edifícios permaneceram: expressões eloqüentes do espaço e da estrutura que invocam estabilidades tradicionais e são indiferentes a qualquer simbolismo do presente imediato ou à tecnologia ou às ambigüidades da vida contemporânea. (SCULLY JR., 2002: 115)

Desse modo, as construções monumentais de Kahn constituir-se-ão de uma matéria absolutamente sólida, em que a definição de espacialidade se dará, precisamente, por meio de extrações previstas na brutalidade de seus volumes e não numa suposta translucidez das superfícies. Em sua arquitetura, os limites físicos impostos pela matéria são reais e não ilusórios como no caso do vidro. Por isso, a poética de Kahn nascerá da busca pela manifestação dessa verdade, que o levará à materialidade – contraditoriamente imaterial – da luz. É como se em suas edificações ele transformasse a luz em matéria e, com isso, a matéria em vida: “Luz, de acordo com Kahn, era a ausência de sombra, uma força capaz de trazer sentido à vida.”¹⁰ (CURTIS, 2005: 521) Portanto, se o arquiteto buscava envolver aqueles que vivenciassem seus

Assembleia Nacional de Bangladesh_Detalhe das superfícies de concreto e mármore do Edifício da Assembleia
 [McCARTER, op. cit., p. 267]

espaços por valores perpétuos, isso seria verdadeiro se convertido na expressão inefável da luz, permitindo a experiência de uma graça natural. Era essa intensidade vivida que poderia ser capaz de imprimir na memória dos indivíduos uma experiência poética.

Conforme descrito anteriormente, numa postura prevenida diante da contemporaneidade, Kahn busca seus princípios compositivos em elementos atemporais e absolutos, como é a presença da luz. A interpretação que confere a essa força natural é a de elemento fundante de sua arquitetura. Exaustivamente, irá experimentar em diversas obras os meios materiais para trazer o vazio do espaço à percepção humana, acreditando que as substâncias de seus edifícios se tornam presentes através de sua capacidade de absorção da luz, como ele mesmo explica:

Entendo a Luz como a outorgadora de todas as presenças, e o material como Luz consumida. O que é criado pela Luz produz uma sombra, e a sombra pertence à Luz. Prevejo um início: da Luz ao Silêncio, do Silêncio à Luz; uma atmosfera de inspiração, em que o desejo de ser, de se expressar, se encontra com o possível. A rocha, o córrego, o vento: tudo inspira. Vemos o que é belo no material, primeiro pelo espanto, depois por conhecimento, que por sua vez se transforma nessa expressão da beleza que está no desejo de expressar-se. Do Silêncio à Luz, da Luz ao Silêncio: ambos se cruzam no santuário

Assembleia Nacional de Bangladesh
[Massachusetts Institute of Technology, op. cit.]

da arte. Seu tesouro não conhece favoritos, não conhece estilos. A verdade e a regra do comum, e a lei decorrente da ordem são oferendas em seu interior.¹¹ (LATOURE, 2003: 260)

Assim, a composição volumétrica dos blocos construídos da Assembleia, analisada anteriormente, torna-se mais clara no momento em que compreendemos a intenção de Kahn de, ao fragmentar sua construção, gerar interiores que permitissem a compreensão poética da luz, através das precisas relações espaciais estabelecidas entre cada um de seus volumes.

Kahn compreende o fenômeno da luz sobre a matéria a partir de uma dilatação da escala de percepção de seus elementos. Cada um dos blocos de Dacca não se situa em relação a uma luminosidade pontual, mas sim sob a monumentalidade da luz do cosmos, como ele explica a seguir:

Na Assembleia, introduzi um elemento que proporciona luz ao interior da planta. Se vemos uma série de colunas, podemos dizer que a escolha das colunas é uma escolha relacionada à luz. As colunas, como corpos sólidos, emolduram os espaços de luz. Agora pensemos nelas justamente ao contrário; pensemos que as colunas sejam ocas e muito maiores, e que suas próprias paredes possam criar luz:

Assembleia Nacional de Bangladesh

[Ibid.]

então os vazios se tornam salas; e a coluna é quem cria a luz, e pode assumir formas complexas, ser o suporte dos espaços e dar luz a esses espaços. Estou trabalhando para desenvolver este elemento até o ponto que se converta numa entidade poética que tenha sua própria beleza, independente de seu lugar na composição; desta maneira passa a ser análoga a essa coluna maciça, citada anteriormente, que proporcionava luz.¹² (LATOURE, 2003: 204)

Os sólidos de sua arquitetura são penetrados pela luz e, se o que gera seus vazios é aquilo que é denso, logo, as paredes e os muros de Daca assumiriam uma importância fundamental para os efeitos buscados por Kahn. Era necessário constituir uma materialidade que potencializasse essa experiência, como explica Curtis (2005: 521): “Mas para alcançar o ‘imensurável’, Kahn teve que fazer uso das qualidades ‘mensuráveis’ dos materiais e da construção. Ele nunca perderia a sensibilidade pela presença tangível da parede como parte importante da arquitetura, mesmo quando ele empregasse o concreto armado que poderia haver permitido uma fachada aberta.”¹³ Desse modo, ao mesmo tempo em que seus muros de concreto configuram a estrutura física das construções, também estabelecem sua estrutura sensorial. Estas empenas de concreto que quase não se tocam, transformam-se em planos de absorção da luminosidade e projeção das sombras que vão se movimentando em suas superfícies,

Assembleia Nacional de Bangladesh_Espaços internos do Edifício da Assembleia
[McCARTER, op. cit., p. 274]

Assembleia Nacional de Bangladesh_Construção

[JENCKS, Charles. Movimentos Modernos em Arquitectura. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 224]

sendo redesenhadas as aberturas geométricas dos limites exteriores de suas paredes e coberturas.

A composição material do arquiteto pode ser vista como bruta, mas ao compreendê-la, vemos como também é minuciosamente trabalhada para definir essas intenções que analisamos até o momento. Além disso, sua materialidade deveria revelar outro aspecto de sua memória, ao preservar nela a essência de seu processo construtivo, registrando o modo como foi feito e a participação de indivíduos que a erigiram. Em Daca, era importante que se reconhecesse a presença do ser humano, mostrando sua capacidade de realizações tão monumentais. “Para Louis I. Kahn, a vontade de existência de um edifício se manifesta quando este mostra a maneira como é feito. É essencial, portanto, entender que exista uma ordem do tijolo - o arco - e uma ordem do concreto - a arquitrave.”¹⁴ (MONTANER, 1993: 65)

O edifício principal da Assembleia foi concebido em concreto armado, preservando sua tonalidade natural acinzentada, e moldado em faixas horizontais de um metro e meio de altura - dimensão que advinha do volume diário de trabalho que seus operários podiam realizar. O posicionamento de suas formas foi registrado nas linhas que revelam cada fase de concretagem, além de marcar na superfície do concreto a textura de suas estreitas placas verticais de madeira. Nas linhas horizontais deixadas entre uma fase e outra, Kahn insere peças lineares de quinze centímetros de altura de mármore branco, criando uma composição de linhas ordenadas, que conferem ritmo e escala à monumentalidade de seus volumes. Suas superfícies são semelhantes externa

Assembleia Nacional de Bangladesh_Detalhe das superfícies de concreto e mármore do Edifício da Assembleia
[Massachusetts Institute of Technology, op. cit.]

e internamente, exceto pelas faixas de mármore que no exterior se veem ligeiramente salientes em relação ao concreto, protegendo-o do excesso de água a escorrer por suas fachadas e estabelecendo mais um recurso para os efeitos de luz e sombra. “As veias do mármore poderiam ser interpretadas como uma versão mimética das conexões feitas de cana e bambu das cabanas típicas de Begali, talvez uma associação apropriada a uma ‘casa do Estado’. Quaisquer que sejam as fontes e inspirações, elas foram apreendidas por um trabalho moderno que aspirava a um nível atemporal da ordem arquitetônica.”¹⁵ (CURTIS, 2005: 526)

Assim, temos sintetizada na materialidade de Dacca grande parte do que define a arquitetura de Kahn: estrutura, limites, luz, espaço, significado e memória.

Os **Peines del Viento** do escultor **Eduardo Chillida** também tratam a matéria como instrumento de memória. No entanto, o que vemos neles impresso é o processo de atuação das forças da natureza e as transformações da própria matéria que, num primeiro instante, explicita-se com mais veemência nas formas contorcidas que falam por si sobre a violência dos ventos e dos mares.

No entanto, se nos aprofundamos sobre as relações que a natureza da composição física de seus pentes estabelece, vemos que o que faz Chillida é revelar o tempo da própria matéria. Além das deformações em sua forma, assistimos no aço que lhe compõe um inexorável processo de desgaste e corrosão, e se queremos

Peines del Viento

[FINN, CARANDENTE, op. cit., p. 58]

reconhecer nesse fenômeno natural uma compreensão de sua dimensão humana, o que presenciamos é o próprio envelhecimento da obra.

Para a construção dessa memória, Chillida vê-se inclinado a demonstrar a presença de dois tempos distintos confrontados em suas esculturas. Essas temporalidades, opostas em sua rapidez ou lentidão, parecem coexistir no espaço e na matéria, mas não de modo evidente. É essa indefinição de limites sobre a mutabilidade da realidade que atíça nossa percepção, na tentativa de compreendê-la a partir de referências anteriores que tenhamos testemunhado sobre o que existe ao nosso redor. “O diálogo limpo e preciso que ocorre entre a matéria e o espaço, a maravilha deste diálogo no limite, acredito que uma importante parte se deve a que, talvez, o espaço seja uma matéria muito rápida, ou então a matéria seja um espaço muito lento.”¹⁶ (CHILLIDA, 2005: 54)

O escultor assume a matéria-prima com a qual trabalha a partir da integralidade de sua natureza, respeitando aquilo que nela é sólido e frágil e, como ele mesmo descreve, não fazendo parte de sua tarefa tentar descaracterizá-la: “Tenho que dominar a matéria, é parte fundamental do meu trabalho, mas tenho que fazê-lo enfrentando-a de forma respeitosa e não tirânica”¹⁷ (UGALDE, 2002: 35) Assim, o escultor faz com que também se configurem da matéria de suas esculturas aqueles referenciais das dinâmicas temporais. Isso acontece quando vemos que, com o passar do tempo, o aço das esculturas vai acumulando em suas superfícies uma pátina decorrente de sua oxidação e exposição a todas as intempéries do lugar. Essa qualidade transporta a

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

Peines del Viento
[Arquivo do autor]

percepção de seu tempo real de algumas décadas para uma dimensão milenar de persistência da materialidade do ferro.

Além disso, como parte dessa poética da matéria, sua dilatação no tempo e no espaço segue em constante fluxo no momento em que percebemos que as rochas nas quais se encontram fixadas estão manchadas pela mesma pátina que cobre as esculturas. Com a presença da água salgada, que se derrama constantemente sobre o aço, a pátina da escultura escorre sobre as pedras, que ficam marcadas de uma tonalidade alaranjada reluzente que chega até o mar. Forma-se um novo elemento com o amálgama entre o aço e a rocha, formando um fenômeno a ser contemplado, como descreve Chillida: “Assim, em uma calma tarde de inverno pode desfrutar de um espetáculo romântico desde a plataforma deserta: a ferrugem se desprendia do ferro preso ao rochedo e era como um manto de sangue que se derramava sobre a água escura do mar, quando uma gaivota veio a pousar na rocha e levantou-se ao sinal de vida...”¹⁸ (FINN, 1999: 14)

É essa qualidade perceptiva que atrai Chillida e não um processo intelectual de compreensão de sua obra. O escultor deseja invadir o universo sensorial do indivíduo, estimulando uma memória sobre o meio em que vivemos que qualquer um pode ser capaz de intuir: “Esta relação com a tradição é mais analógica que lógica: segue um pensamento poético de seleção das imagens, recriando estruturas do passado no presente. [...] Eduardo Chillida, o importante é recriar algumas formas onde sejam reveladas as estruturas pertencentes à memória coletiva.” (MONTANER, 2002: 158)

Se em alguns casos as intenções sobre a materialidade dos edifícios são voltadas para o significado que esta irá assumir em sua totalidade, em outros, observamos a matéria pensada como princípio fundamental para a concretização da obra. Suplantando questões linguísticas, sua natureza adquire um aspecto de **Substância** a ser inventada e, desse modo, permite viabilizar as intenções primeiras de um projeto que até então não possuía um processo estabelecido. Há, assim, a necessidade de criação de novas tecnologias para atender demandas de distintas escalas, como veremos a seguir.

O processo de concepção e construção da **Ópera de Sydney** de **Jorn Utzon** exemplifica de maneira marcante como, a partir de certo período, o conhecimento científico passou a estar a serviço de certas expressões humanas, entre elas algumas do universo da arquitetura.

Em sua obra, Utzon demonstrou uma habilidade ímpar de unir tecnologia e expressão numa construção de grande escala. Com isso, concebeu formas – sobre as quais falaremos mais adiante – de uma tal beleza que as tornariam um símbolo contemporâneo da capacidade humana de erigir monumentos. Sua Ópera concentra em sua materialidade as qualidades das grandes construções da antiguidade: a poesia

do espaço e o avanço da técnica. Como lembra Gideon (2004: 708): “A interpretação do desejo artístico e das leis da matéria está na raiz de toda criação artística. São os métodos de construção que mudaram com o tempo.”

O arquiteto faz de seu projeto uma síntese entre as formas da natureza, as concepções estruturais arquitetônicas do passado e as potencialidades da tecnologia de seu tempo. Todo esse repertório de estruturas tridimensionais permitirá a Utzon uma exploração livre das composições arquitetônicas, levando-o a pensar seus espaços a partir de uma plasticidade formal tão revolucionária que no momento de sua concepção ainda não se mostravam plenamente resolvidos. Isso explicita a hierarquia do processo de criação de Utzon, sendo a busca por uma nova expressão do espaço o que deveria ser alcançado. Para isso, ele não se deixa limitar pela técnica, e faz de seu aprimoramento o meio de viabilizar suas esculturas arquitetônicas.

Assim, após a concepção inicial da Ópera, deu-se uma busca exaustiva pela melhor maneira de concretizar fielmente sua inédita complexidade plástica - trabalho que se estendeu por anos. Ainda que seus volumes derivassem de formas esculturais, o arquiteto, consciente da natureza dessas expressões, exprimia sua vontade de realizar uma construção e não apenas inserir aleatoriamente objetos no espaço. Por mais que sua composição formal envolvesse uma especificidade plena da matéria, parecendo que só poderia ser executada como uma escultura moldada no lugar, para Utzon era substancial que essa singularidade fosse superada pelo manejo das técnicas

Ópera de Sydney_Construção
[David Moore Photography: <www.davidmoorephotography.com.au>]

Ópera de Sydney_Concepção geométrica a partir da esfera

Superior: [PUENTE, M.. Jorn Utzon: conversaciones y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 27]

Inferior: [UTZON, J. Sydney Opera House-Yellow Book. Arquivo arquiteto: 1962, p. 24]

Ópera de Sydney_Montagem dos elementos pré-fabricados
[David Moore Photography, op. cit.]

Módulos de estrutura, fechamentos e revestimentos
[UTZON, op. cit., p. 26]

proporcionadas pela indústria civil contemporânea.

Um dos maiores feitos dessa obra foi provocar uma desmistificação das limitações da pré-fabricação. Utzon dependia dessa tecnologia industrial para a realização de uma obra dessa escala, e isso fez com que demonstrasse seu potencial de originar uma arquitetura além dos prismas absolutos. Seu caráter inventivo não reside na criação pura de matérias inexistentes, mas sim de novas maneiras de se manipular aquilo que já está disponível, colocando-nos diante de uma nova substância construtiva.

Nesse sentido, “Em um nível, pode-se afirmar que o agrupamento de elementos modulares pré-fabricados não apenas está de acordo com os valores da civilização universal, mas ‘representa’ igualmente sua capacidade de aplicação normativa, embora a abóboda moldada in-situ seja uma invenção estrutural única num lugar único.” (FRAMPTON, 1997: 382)

O que veio a ser construído na Ópera de Sydney foi uma estrutura fundamentada em dois aspectos: o pleno domínio da geometria e a modulação de sua construção em partes. Tais fatores trouxeram clareza e síntese estrutural à construção, limitando-a ao estritamente indispensável para a edificação – postura que lembra as emblemáticas construções góticas do passado.

Outra similaridade com o gótico foi a solução encontrada para os elementos mais complexos de toda a composição: as conchas de sua cobertura. Como uma descoberta científica, suas estruturas só foram solucionadas quando Utzon geometrizou suas formas a partir de fragmentos de uma esfera. Sua geometria final foi extraída a partir de uma série de cortes radiais numa esfera de 75m de raio, tendo cada um definido uma de suas coberturas. Ainda que todas elas tenham um tamanho distinto, suas proporções são regidas pela mesma curvatura da esfera original e foi essa concepção projetual que possibilitou a padronização completa de todos os demais elementos construtivos que se seguiriam. Tudo o que a ela se soma respeita o dado fundamental consistente na esfera geométrica.

Essa solução estrutural facilitou enormemente o processo de construção de sua estrutura, que passou a ser executada a partir de peças modulares pré-fabricadas, pois as técnicas de concretagem daquele momento jamais permitiram volumes integrais daquelas proporções e espessuras. Como nas estruturas góticas, moldes de mesma curvatura estabelecem as dimensões das nervuras e vigas dos arcos ogivais que sustentam cada uma de suas coberturas, sendo estas independentes entre si.

O sistema construtivo das coberturas também definiu os padrões de revestimento que deram à Ópera sua tonalidade branca, precisamente definida. Aqui, a complexidade da execução da obra também teve de ser superada considerando a extensão das superfícies a serem criadas. Respeitando o módulo de suas estruturas, foram criados painéis de fechamento que se encaixam perfeitamente entre si e nas nervuras de concreto, cuja padronização garante a perfeita instalação das pequenas placas cerâmicas que os revestem.

Para acompanhar sua natureza esférica, a cerâmica vidrada também foi

Ópera de Sydney_Construção
[David Moore Photography, op. cit.]

Ópera de Sydney
[Flickr: <www.flickr.com/photos/jonolist>]

padronizada numa unidade quadrada de doze centímetros de lado, que revestia todas as suas superfícies, colocadas na diagonal de modo a se adaptar à curvatura e intensificar sua vibração visual. A variação de tonalidades brancas – gelo e neve – das peças cerâmicas demarca com clareza os módulos construtivos, além de suscitar imprevisíveis reações refletivas à luminosidade, que muda de intensidade ao longo do dia de acordo com a posição do sol. Isso as tornam um fenômeno por si só.

Desse modo, presenciamos a simultaneidade entre racionalidade construtiva e organicidade formal. Utzon apreende de cada uma sua imprescindibilidade, de modo que cada expressão idealizada é concretizada a partir da precisão científica de cada um de seus elementos. Um diálogo contemporâneo que, como afirma Frampton (1997: 382): “[...] onde um afirma as normas da civilização universal, o outro proclama os valores da cultura idiossincrática. De forma semelhante, pode-se interpretar essas formas diferentes de construção em concreto como a oposição entre a racionalidade das técnicas normativas e a irracionalidade da estrutura simbólica.”

Ainda que sua natureza difira da obra anterior, interpretada sob essa mesma ótica, encontramos na **Running Fence** de **Christo & Jeanne-Claude** semelhante desafio inventivo necessário para a concretização de um ato idealizado previamente, segundo sua expressão. Neste caso, os autores se veem diante da tarefa de executar uma obra de escala colossal, que envolvia uma série de questões políticas e culturais que suplantava a natureza da arte, como vimos anteriormente. A síntese que definia seu ato como uma linha material a existir na paisagem por um período limitado, também guardava em sua simplicidade o complexo processo de viabilizá-la econômica e construtivamente.

Diante da necessidade de atender grande parte das condições impostas por autoridades políticas, proprietários de terra e, principalmente, suas próprias intenções artísticas, Christo & Jeanne-Claude constituíram sua obra através de um longo processo de concepção e realização. Havia, no entanto, uma unanimidade: após a sua construção, a obra deveria desaparecer, o que tornou-se determinante. Quanto à sua viabilização financeira, foi a comercialização de desenhos e gravuras dos próprios artistas sobre a *Running Fence* que angariou recursos para a aquisição de matéria-prima.

Com isso, os artistas uniram as demandas dessa grandiosa ação territorial ao repertório que vinham construindo. Suas obras emprestavam de outros movimentos artísticos a atração por materiais simples e cotidianos que, se utilizados a partir de uma intenção artística, passavam a assumir outros significados. No entanto, em *Running Fence* essas substâncias não só se justificavam como arte, mas eram imprescindíveis para contemplar o volume e a efemeridade da obra.

Christo & Jeanne-Claude desenvolveram, então, uma tecnologia específica para a cerca, fazendo uso de materiais extremamente leves, produzidos em escala industrial, pensados segundo um sistema rigoroso e de fácil montagem e desmontagem. Para

Running Fence
[Smithsonian American Art Museum, op. cit.]

Running Fence_ Sistema e materiais construtivos
[ESA, op. cit., p. 14]

Running Fence_Desenho de concepção de Christo
[Smithsonian American Art Museum, op. cit.]

vencer os 39 km de extensão apenas dois elementos foram necessários para compor a substância de *Running Fence*: o aço e o tecido.

Os componentes de aço consistiam numa quantidade descomunal de material para a estrutura principal: 2.050 postes de 6.5m de comprimento e 9cm de diâmetro encravados um metro no solo, 145 km de tirantes para ancoragem dos postes, 14.000 esteios para estabilidade no solo e 350.000 ganchos para a amarração das lonas dos cabos de sustentação. Com isso, estabeleciam uma solução mínima para vencer a diversificada topografia que transporiam e também resistir à incidência dos ventos que atingiriam as lonas, transformando-as em verdadeiras velas de barco. Esses elementos se combinariam num sistema construtivo simples e rápido de ser realizado por qualquer um, semelhante à montagem de tendas.

O tecido que definiria sua superfície branca e, efetivamente, a sua aparição na paisagem, foi produzido por uma antiga fábrica local de tecidos de paraquedas, que se encontrava a ponto de fechar suas portas pela falta de demanda naquele momento. Incumbida de produzir 200.000m² de tecido que formariam as 2.050 lonas hasteadas, a fábrica foi reativada para atender à realização de *Running Fence*.

Para assegurar as especificações do tecido de nylon que seria o material de maior volume e relevância na obra, foi necessário que Christo & Jean-Claude o tratassem sob o domínio absoluto de sua composição física e química. O nível exigido para a definição

Running Fence_Construção
[Ibid.]

Running Fence_Construção

[Ibid.]

de sua composição atingia um alto grau, combinando obra de arte e produção industrial, como consta no relatório oficial de impacto: “O tecido é de ‘Nylon 6,6’ branco, fabricado pela J. P. Stevens 5 Company, Inc., New York, de fibras sintéticas produzidas por E.I. Dupont de Nemours and Company, Wilmington, Delaware.”¹⁹ (ENVIRONMENTAL SCIENCE ASSOCIATES, 1975: 12)

Assim, observa-se a necessidade de os artistas tornarem-se técnicos a fim de certificar, perante todos os envolvidos, que nenhum dano seria causado pela presença física de sua obra e que, depois de removido, o tecido da cerca não deixaria qualquer resquício físico de sua existência. A preocupação sobre o impacto de *Running Fence* incluía a possibilidade de um incêndio, e registrando seu total planejamento, também constava no relatório os efeitos de uma eventual ocorrência:

O ‘*Textile World Manmade Fiber Chart 1972*’ (McGraw-Hill, Inc. 1972) descreve os efeitos do calor sobre este tecido da seguinte forma: ‘fura a 445°F. Funde de 480°F a 500°F. Amarela ligeiramente quando exposta por cinco horas a 300°F’. De acordo com o fabricante, o tecido é auto-extinguível, derretendo sem provocar chamas. Embora o tecido possa permanecer temporariamente inflamado, é consumido relativamente devagar e, no caso da *Running Fence*, tende mais a criar uma labareda do que um de incêndio.²⁰ (ENVIRONMENTAL SCIENCE ASSOCIATES, 1975: 12)

Running Fence_Construção
[Ibid.]

Por outro lado, todo esse esforço técnico também se justificava pela maneira que os artistas desejavam que o tecido configurasse sua presença no lugar. O branco como cor destacada do entorno, as tonalidades que assumia sua superfície brilhante refletindo a luz do Sol nos diferentes momentos do dia, a maleabilidade de sua matéria permitindo que sua forma fosse criada pelos ventos atuantes e a variação de sua textura entre plana ou franzida pelo movimento dos ganchos que a sustentavam, eram intenções que apareciam tanto tecnicamente, no relatório de impacto - “O tecido é uma luz - condutor para a luz do sol, e vai dar forma ao vento. Ela vai para além das colinas e para dentro do mar, como uma fita de luz.”²¹ (ENVIRONMENTAL SCIENCE ASSOCIATES, 1975: 2) – como nas próprias palavras do autor: “Às vezes, ao entardecer, *Fence* parecia um manto de neve depositado sobre as colinas. Uma tarde, enquanto ia de caminhão para o local de trabalho, Christo de repente parou numa encosta da colina onde o vento estava estufando o tecido ao longo de um quarto de milha ou mais. ‘Olhe lá’, disse a um amigo seu, ‘veja como ela dá forma ao vento’.”²² (GALOFARO, 2004: 97)

Por mais fugaz que a obra tenha sido, como intencionado pelos artistas, ela seria preservada como um resquício memorial imensurável. Sua substância, além de se eternizar nos olhos dos que a viram e nas fotos que a registraram, também disseminou-se fisicamente tomando destinos inimagináveis, pois, quando desmontada, todas as suas estruturas e tecidos foram doados aos proprietários das terras por onde passara, como descreve Christo:

Running Fence_Fixação dos tecidos
[Ibid.]

Todas as partes da estrutura da *Running Fence* haviam sido projetadas para serem completamente removidas e não restar qualquer sinal visível dela sobre as colinas de *Sonoma* e *Marin Counties*. Como acordado com os fazendeiros e com o Condado, o Estado e os Órgãos Federais, a remoção da *Running Fence* começou quatorze dias após a sua conclusão e todos os materiais foram doados aos fazendeiros.²³ (CHRISTO, apud KASTNER, 2005: 227)

Como vimos em conceitos anteriores, é parte da natureza de algumas obras sua capacidade de estender a experiência sensorial do observador para além de sua presença real no espaço. Esse caráter **Transcendente** das obras se dá em torno da percepção do espírito, levando-nos a dimensões de realidades distintas e despertadas no imaginário de cada um. São obras que não podem ser apreendidas somente pelo intelecto, e uma das mais instigantes qualidades dessas ações tridimensionais é sua capacidade de nos fazer refletir sobre as origens de tudo aquilo que experienciamos.

O arquiteto **Le Corbusier** conseguiu sintetizar na **Capela de Notre-Dame-du-Haut** uma elevada potencialidade de percepções diretamente relacionadas com a prática da meditação e da reflexão. Nela nossos sentimentos são estimulados por uma tridimensionalidade ansiosa por deter em suas superfícies uma propensão condizente com os compromissos da fé, fossem eles de júbilo ou de angústia.

Antecedendo os princípios de Kahn, Le Corbusier faz com que a dimensão espiritual de sua Capela se dê por meio da luz, matéria que traz a realidade das coisas à compreensão humana. No entanto, pela profundidade que um edifício religioso carrega, nela isso assume um nível de transcendência singular.

Em Ronchamp encontramos a mesma busca pela expressão das formas que sempre existiu na visão poética da arquitetura, como volumes sob o sol vislumbrados

pelo arquiteto. No entanto, aqui presenciamos outro tipo de apreensão do fenômeno da luz. Le Corbusier não mais define seus objetos unicamente pela composição de planos praticamente límpidos e de natureza exterior. Ao contrário, dá origem, nessa obra, a um interior absoluto - onde a capela de fato acontece, além de qualificar a sua matéria como natural, nas texturas de suas paredes e na opacidade de sua cobertura, como vimos previamente. Essas são novas expressões espaciais e temporais que designaram a síntese entre estruturas simbólicas e estratégias materiais, capaz de transcender sua própria realidade física: “No seu interior, [...] fica anunciado que a essência da arquitetura está na ideia de lugar, ou seja, no espaço cultural definido pela luz, pelas formas, pelos valores simbólicos e pelas qualidades dos materiais.”²⁴ (MONTANER, 1993: 46) Por isso vemos nas formas de Le Corbusier uma ansiedade de expressão que coloca o indivíduo diante da condição do surpreendente. Seus elementos são moldados de modo a tornar imprevisíveis os efeitos da luz e, além da brutalidade de suas superfícies, o que intensifica o fenômeno do interior de Ronchamp é precisamente a tensão existente entre suas densas esculturas de concreto. Talvez o ato mais latente de Le Corbusier resida nessa intenção de que esses elementos não se toquem. Assim, presenciamos uma revelação da gravidade, desafiada por sua densa cobertura pétrea que se mantém sempre intocada.

A poética da luz reside, em grande parte, na fresta definida por meio de uma estabilidade suspensa – em que a superfície inferior da cobertura está sempre levemente distanciada dos demais elementos e nas aberturas realizadas nos espessos muros brancos. Desse modo, Le Corbusier faz com que a luz que inunda o espaço interno de Ronchamp entre apenas pontualmente pelo fio iluminado de sua cobertura e pelos vidros coloridos de suas cavidades, ambos fazendo com que a percepção do indivíduo transcenda suas definições de exterior e interior. Conforme visto anteriormente, a grande espessura e as variações de profundidade de seus muros também fazem com que a luz seja conduzida difusamente ao interior. “A brancura da capela ajuda a mostrar a forma, de uma solidez reconfortante, um mundo íntimo e sagrado a ser explorado. [...] a iluminação interna sugere o mistério, ao mesmo tempo que transborda de alegria, com a parede sul radiante de luzes coloridas.” (BAKER, 1998: 276)

As três capelas verticais também possuem uma iluminação inapreensível se observadas parcialmente. Sendo cada uma delas voltada para orientações distintas e iluminadas por torres quase maciças, a luz é trazida aos seus interiores através de vitrais verticais ou horizontais ocultos na parte mais alta de seus volumes. Desse modo, a luz colorida que preenche o espaço varre suas superfícies brancas rugosas gradualmente como uma luminosidade capaz de inspirar a divindade.

Além disso, Ronchamp resiste à análise - em parte túmulo maltês, em parte vernáculo ísquio, suas capelas laterais semicilíndricas, iluminadas

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Interior da Fachada Sul
[BOESIGER, op. cit., p. 34]

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Interior da Fachada Sul
[Arquivo André Biselli Sauaia]

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Detalhe da cobertura e das torres das capelas
[Arquivo do autor]

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Interior da torre de uma das capelas
[Arquivo André Biselli Sauaia]

por cima por capelos esféricos e orientadas para a trajetória do Sol, servem para lembrar que, no passado, naquele sítio cristão, existiu um templo solar. Construído como é ao redor de uma estrutura de concreto oculta, o vernáculo, nesse caso, é mais simulado do que reinterpretado em termos monumentais. Como na villa em Garches, o enchimento em alvenaria rústica é feito com 'gunite' (Mistura de cimento, areia e água aplicada por pressão pneumática por uma mangueira especialmente adaptada), mas o acabamento desejado não é mais aquele da precisão mecânica do Purismo – trata-se, antes, da textura pontilhada e caiada da construção popular do Mediterrâneo. (FRAMPTON, 1997: 276)

A riqueza de efeitos revela-se por toda a capela, encontrando um momento singular no pequeno quadrado sobre o altar que abriga a imagem de Nossa Senhora, voltada tanto para dentro como para fora. Ofuscada, a contemplação da imagem sacra mais simbólica da capela reflete a transcendência que dentro dela se vivencia: a revelação inesperada do mistério do desconhecido. “As diversas maneiras pelas quais a luz penetra na capela criam uma sensação de mistério. A variedade e os contrastes de luz repetem e modulam as formas e os espaços.” (BAKER, 1998: 272)

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Interior de uma das capelas
[Arquivo André Biselli Sauaia]

Os **Peines del Viento** de **Eduardo Chillida** são esculturas que igualmente aludem a uma série de relações transcendentais com a paisagem e com o tempo. Frente às interações estabelecidas pela totalidade de sua composição, definida por sua forma e pelo modo que se insere no contexto, o escultor também observa uma materialidade que, à parte de impressões memoriais, é capaz de manifestar-se para além de sua natureza específica.

Chillida trata a matéria como um espaço a ser concebido, porém constituído por uma temporalidade distinta, sobre a qual falamos anteriormente. Essa concepção faz com que o escultor seja confrontado com a possibilidade de atuar sobre uma dimensão que não lhe é intrínseca. Suas esculturas passam a ser uma metáfora da conscientização sobre o espírito humano como algo externo a qualquer matéria que poderia compor. “Agora, este espaço também comunica através da matéria, porque a matéria é provavelmente um espaço com outro tempo, com outra velocidade [...] eu tenho a impressão que é a velocidade que separa a matéria do espírito.”²⁵ (UGALDE, 2002: 101)

Portanto, voltamos ao ato de Chillida de tratar a expressão escultórica como um desafio às forças da natureza, mas consciente de que sua ação não se estabelece unicamente a partir da temporalidade humana, mas também daquela da matéria. O que reconhecemos em San Sebastián não são necessariamente esculturas, mas estruturas transcendentais e anônimas que são peças de vida em si mesmas, e o que

Peines del Viento

[FINN, CARANDENTE, op.cit., p. 60-61]

fazemos é assisti-las e contemplar nelas nossa própria existência. Nesse sentido: “[...] Ao contrário dos antigos espaços rituais, no *Peine del Viento* não há nenhum significado oculto ou mensagem arcana e incompreensível. Além disso, Chillida sempre defendeu que suas obras, por serem de grande clareza, vivem bem na natureza, mesmo se são abandonadas.”²⁶ (FINN, 1999: 14)

Espírito e corpo físico são de naturezas distintas, e seus pentes transcendem esse afastamento fundamental quando nos torna parte de um enfrentamento de matérias. A presença humana – como idealizadora dos elementos – se expressa no esforço desprendido por ele para impor à substância uma forma singular. Há um respeito pela matéria-prima que acolhe, pois é ela que perdurará, de modo que essa imposição da forma sujeita-a unicamente àquilo que lhe é permitido por sua natureza. Em suas palavras: “Então, aceito a reação da matéria por causa de seus códigos internos e ajusto minha ideia à matéria com a qual trabalho. É uma luta contínua entre o ferro e o espaço. Mas o ferro está sempre aberto ao espaço, o espaço compreendido pela obra e o espaço que o rodeia.”²⁷ (CHILLIDA, 2005: 60)

Desse modo, ao nos fazer contemplar uma série de formas dramáticas, Chillida parece querer explicitar seu próprio drama de transpor a criação artística em si mesma. A escolha de um material de grande resistência como o aço evidencia uma energia humana que dá origem à obra de arte. É assim que a ideia de monumentalidade assume na poética artística de Chillida uma escala que transcende a sua matéria. O que confere

Peines del Viento

[UGALDE, Martin. Hablando con Chillida: Vida y Obra. São Sebastião: Txertoa, 2002, p. 159]

a resistência manifestada por seus pentes diante de forças tão absolutas é a energia transferida pelo artista à matéria. O artista afirma que: “Mesmo uma escultura pequena pode parecer monumental, e a razão é simples. Toda forma modelada, forjada ou esculpida libera uma energia interior que é energia vital.”²⁸ (FINN, 1999: 6)

Do mesmo modo que nas obras que acabamos de estudar, a concepção das manifestações que veremos a seguir configura-se a partir de suas interações com as distintas paisagens nas quais se inserem. No entanto, o caráter **Imanente** identificado nessas obras demonstra o estabelecimento de relações predominantemente materiais com a realidade. O que temos são objetos tridimensionais cujas ações no espaço e no tempo findam em si mesmas, não suplantando o fato de sua presença. Ainda sim, por serem determinados em suas realidades concretas, permitem uma intervenção perceptiva dos observadores que as difere das anteriores pela indefinição de suas interpretações.

Como visto, o conjunto de **Las Arboledas** de **Luis Barragán** apresenta uma condição específica por estabelecer, através de suas ações no território, uma série de parâmetros fundamentais para o arquiteto, em sua busca pela construção de um lugar. No entanto, ainda que estabeleçam relações espaciais, seus muros abstratos são inteiramente centrados em si mesmos e em sua concretude. Isso reflete a habilidade singular de Barragán de sintetizar concepções históricas, culturais e humanas, sempre voltadas para as reações dos indivíduos a elas como “[...] obras arquitetônicas magistrais, que se preocupavam com as características do lugar, as tradições próprias e os dados humanos dos usuários; e com a capacidade de materializar o espírito do lugar e gerar espaços significativos para existência.” (MONTANER, 2002: 108)

Um exemplo disso é a *Plaza del Bebedero* que mimetiza duas ações distintas: o volume do bebedouro e o volume da estela branca no eixo do *Paseo de los Gigantes*. O primeiro configura uma reinterpretação do importante significado que definia os reservatórios nas fazendas tradicionais e, como parte do vocabulário espacial de Barragán, trazia para o conjunto a presença da água, elemento de fundamental importância para o espaço de imersão que imaginava o arquiteto: “Uma fonte nos traz paz, alegria e leve sensualidade, e alcança a perfeição da sua finalidade quando pelo feitiço de seu charme, transporta-nos, por assim dizer, fora deste mundo.”²⁹ (RIGGEN, 2000: 59) O segundo volume, a parte de sua textura branca tradicional, consistia num elemento distinto de qualquer referência cultural ou paisagística local, implantando a abstração plena da modernidade numa paisagem campestre.

Suas configurações formais e materiais também se opõem intensamente e – porque não – se complementam. O bebedouro, um volume extenso, preto e horizontal, continha uma utilidade elementar de servir aos cavalos que ali circulavam. Sua superfície

Las Arboledas_Plaza del Bebedero

[RISPA, Raúl. Barragán: Complete Works. Nova York: Princetown Architectural Press, 1995, p. 174]

Las Arboledas_Plaza del Bebedero

[Arquivo do autor]

Las Arboledas_Detalhe do muro branco da Plaza del Bebedero
[Arquivo do autor]

é constantemente movimentada pela vibração da água que escorre por suas bordas e paredes externas, captando a dinâmica das forças do lugar: vento, luz, árvores e caminhantes. O muro, um volume monumental, branco e vertical, além de se contrapor em sua constituição material, não possui função alguma e anula em sua realidade qualquer aspecto externo a si. Assim como os cavalos possuíam uma razão para uma pausa momentânea naquele lugar, o arquiteto parece também querer oferecer ao ser humano um elemento da paisagem. No entanto, não nos oferece algo racionalmente condizente com nossas vontades, mas faz com que nos detenhamos frente a um muro absoluto, que simplesmente existe. Há um enfrentamento de razão e emoção sobre o qual Barragán afirma: “Na sua forma simples, a arquitetura está inteiramente enraizada em considerações funcionais, mas através de todos os níveis de valores pode alcançar a esfera mais elevada da existência espiritual do universo da arte pura.”³⁰ (RIGGEN, 2000: 63)

Trata-se de uma ação mínima que dá origem a uma experiência emocional monumental. O arquiteto faz de uma simples parede de tijolos revestida e texturizada com argamassa um modo de enaltecer a variabilidade de nosso meio e, principalmente, a nossa impermanência humana. Isso provoca àqueles que se encontram diante dela questionamentos sobre as próprias razões de estar ali, situando-os numa escala espaço-temporal de introspecção.

Desse modo, Barragán faz com que sua abstração assuma outra dimensão sensorial no conjunto de elementos da *Plaza del Bebedero*. Sua obra não é apenas

imane, mas esconde interpretações que lhe serão atribuídas perceptivamente por cada indivíduo que ali se encontre. Como explica Curtis (2005: 497): “Na obra de Barragán, a abstração foi empregada para concentrar significados, mas também para ocultá-los, preservando alusões logo abaixo da superfície. A parede plana, um elemento fundante no princípio do modernismo, foi incorporada em um novo conjunto de coordenadas metafísicas – um mito privado que era pessoal em suas referências, mexicano em suas ressonâncias, mas universal em seu tom subjacente.”³¹

Somada a isso, a escala territorial de *Las Arboledas* acaba por envolver os usuários num espaço total, desenvolvido ao longo de seu percurso. A série de planos verticais e horizontais estabelece uma sucessão de experiências que, gradualmente, preparam o caminhante para o ápice sensorial encontrado na *Plaza del Bebedero*.

A arquitetura é integrada por elementos que devem estar comunicados em um concerto tridimensional, a fim de delimitar os espaços. Cria a beleza, que é o esplendor da ordem e da verdade, comunicativa, expressiva, com sentimento. As qualidades indispensáveis para que não falte uma característica humanista na arquitetura são: valor e qualidade espiritual, valor lógico, social, útil, estético, urbano, tecnológico e econômico.³² (RIGGEN, 2000: 63)

Por fim, o acabamento simples e bruto de todos os seus muros também faz com que superem a abstração moderna. Barragán confere a eles cores e tecnologia de revestimento de forte vínculo com as tradições locais, tornando-as tridimensionais com suas texturas ásperas e rugosas – composição que, sob a luz do sol, provoca o mistério sobre o que é real ou ilusório em sua matéria, como elucida Curtis (2005: 497): “Na realidade, Barragán adotou a linguagem da pintura moderna abstrata e a tornou tátil e tridimensional, transformando o real em ilusório, o ilusório em real. Foram realizadas leves distorções das bordas para criar tensões visuais sutis e perspectivas falsas, e o espaço foi comprimido e liberado através de um cuidadoso controle de espessura, massa e transparência.”³³

A reflexão de **Richard Serra** sobre o espaço, por meio de seu **Tilted Arc**, guarda similaridades com a anterior em função do esvaziamento de significado e pela abstração de suas qualidades estéticas, revelando um caráter extremo de imanência material. No entanto, o contexto no qual a obra se insere e a proposta do escultor sobre as relações que estabeleceria com o entorno, como vimos anteriormente, distingue-a substancialmente.

A condição urbana e o território específico de *Tilted Arc* estabelecem alguns dos princípios de Serra para a instauração de um elemento cuja presença deveria conduzir a novas percepções do espaço ao redor. Essa tentativa de interferir na paisagem será

estabelecida pela mesma constituição que dará ao seu arco: um objeto que, assim como os de Barragán, é em si mesmo. A sua presença é o que lhe confere sentido e, no caso de Serra, sua existência é inteiramente idealizada em função das transformações que deve causar na percepção dos observadores.

Desse modo, Serra transforma o espaço urbano sem alterá-lo fisicamente, mas somente a partir da materialização de seu objeto tridimensional. Como explica Tassinari, sua ação revela um lugar cuja constante transfiguração é incitada por atos que não se definem entre infraestrutura ou intenção artística: “O espaço moderno [...] não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo. Com isso se elimina o problema de decidir se o espaço moderno é território de um fazer manual ou de um fazer técnico que prescinde da mão do artista.” (TASSINARI, 2006: 48)

Diferente de Chillida que opta por lidar com forças naturais latentes em sua paisagem, Serra não depende de tais conjecturas. Desse modo, irá buscar na força fundamental a definição da matéria de sua obra: a gravidade. Com o repertório de ações que já vinha desenvolvendo, o escultor tratará sua estrutura espacial – objeto e espaço – segundo sua massa, densidade, movimento e solidez. No entanto, ao contrário da estabilidade dos muros de Barragán, o muro de aço de Serra será implantado numa perturbadora instabilidade. Sua forma, que estudaremos adiante, ergue-se parcialmente no espaço, dando a impressão de ainda estar se constituindo, como tudo que a envolve.

Tilted Arc
[TASSINARI, op. cit., p. 46]

Tilted Arc parece estar a ponto de se erigir em plenitude e tornar-se um limite plano e retilíneo. No entanto, por mais que se possa intuir sua transformação, a obra segue em sua crítica relação gravitacional travada com o solo.

“A obra não é o mundo nem possui um mundo inteiramente autônomo, mas emerge do espaço em comum emprestando dele - através dos sinais do fazer, como os cortes e a implantação - o que a ela falta para individualizar-se, pois, sem um interior, precisa fincar-se no espaço fora para completar seu espaço em obra.” (TASSINARI, 2006: 77)

O movimento que demanda apreender *Tilted Arc* em sua totalidade faz com que sua inclinação seja percebida a diferentes distâncias e posições. É intuitiva a percepção de sua origem cilíndrica estável, mas no momento que é seccionado e deslocado de seu eixo vertical, o plano se torna volume – côncavo e convexo. O modo como o escultor age sobre a matéria original de sua obra também se esvaece, tratando-as não como ações artísticas, mas tecnologias de corte, dobras e rotações, como ele mesmo explica: “Lidar com o aço como material de construção em termos de massa, peso, contrabalanço, capacidade de carga, carga pontual foi completamente desconsiderado na história da escultura, visto que ele determina a história da tecnologia e da construção industrial.”³⁴ (SERRA, 1994: 169)

Esses cortes bruscos que Serra aplica aos extremos de sua placa de aço acentuam a imanência de sua forma, como se fosse um fragmento de uma ação

Tilted Arc
[David Aschkenas Photographer, op. cit.]

muito mais potente ainda em curso que poderia atingir um grau de invasão espacial ainda maior se levada até sua conclusão. Assim, o arco se faz em relação ao urbano, arqueando-se como que para abarcá-lo em sua espacialidade imanente, a partir da qual ao observador só resta vivenciá-lo perceptivamente.

Não é de frente para o mundo e o replicando que uma obra contemporânea se relaciona com o mundo da vida em comum, mas de permeio. O que há de novo na arte contemporânea é que a moldura espacial da obra não a separa mais do mundo cotidiano. Um espaço em obra possui uma espacialidade imanente ao mundo em comum. Não o transcende, apenas traça pontes para uma experiência estética que vai do mundo ao próprio mundo. (TASSINARI, 2006: 91) ■

NOTAS

1 Versão original: “La fuerza plástica de la obra americana de Mies tiende a gravitar hacia el perímetro del edificio – los cerramientos, el suelo y el techo – a través de encuentro entre los pilares y las vigas. [...] De esta manera, la arquitectura se concentra en los límites, deja de actuar en el espacio interior y se confina a la frontera.”

2 Versão original: “La ‘transparencia’ de la arquitectura de vidrio de los expresionistas y de Mies van der Rohe incluía desde el principio su reverso: la translucidez oscura y lo antirracional.”

3 Versão original: “Minimal work does not allude to anything beyond its literal presence, or its existence in the physical world. Materials appear as materials.”

4 Versão original: “In all my work the construction process is revealed. Material, formal, contextual decisions are self-evident. The fact that the technological process is revealed depersonalizes and demythologizes the idealization of the sculptor’s craft.”

5 Versão original: “Esta propuesta meramente abocetada no sólo está presente en el proyecto de Ronchamp sino que con ella dio un paso importante en la difuminación de límites entre naturaleza, escultura y arquitectura, en una nueva comprensión sincrética de la actividad del arquitecto que por primera vez recogerá juntos sus intereses arquitectónicos, su atracción ociosa hacia las formas naturales, hasta entonces confiada a su colección de objetos a reacción poética, y la creciente pasión escultórica que se superpone a la pictórica en estos años.”

6 Versão original: “The chapel at Ronchamp speaks of a familiar pantheism; this was an artist for whom natural forms were capable of a divine and magical character. [...] Ronchamp was pervaded by a sense of primitive animism.”

7 Versão original: “My dialectics of the site and Non-site whirled into an indeterminate state, where solid and liquid lost themselves in each other. It was as if the mainland oscillated with waves and pulsations, and the lake remained rock still.”

8 Versão original: “The salt is not quite the jetty but rather a species of patina (arguably the most spectacular example of patina in the history of art).”

9 Versão original: "The salt is base matter, to be sure, but along Spiral Jetty it approaches what Smithson called in another context "a transcendental state of matter"

10 Versão original: "Light, in Kahn's view, was an absence of shadow, a force capable of bringing matter to life."

11 Versão original: "Entiendo la Luz como la otorgadora de todas las presencias, y el material como Luz consumida. Lo que está creado por la Luz arroja una sombra, y la sombra pertenece a la Luz. Intuyo un Umbral: de la Luz al Silencio, del Silencio a la Luz; una atmosfera de inspiración, en la que el deseo de ser, de expresarse, se cruza con lo posible. La roca, el arroyo, el viento: todo inspira. Vemos lo que es bello en el material, primero por asombro, después por conocimiento, que a su vez se transforma en esa expresión de la belleza que está en el deseo de expresarse. Del Silencio a la Luz, de la Luz al Silencio: ambas cosas se cruzan en el santuario del arte. Su tesoro no conoce favoritos, no conoce estilos. La verdad y la regla de lo común, y la ley surgida del orden son las ofrendas en su interior."

12 Versão original: "En la asamblea, he introducido un elemento que proporciona luz al interior de la planta. Si vemos una serie de columnas, podemos decir que la elección de las columnas es una elección relacionada con la luz. Las columnas, como cuerpos macizos, enmarcan los espacios de luz. Ahora pensemos en ellos justo al revés; pensemos que las columnas son huecas y muchos más grandes, y que sus propios muros pueden proporcionar luz: entonces los vacíos se convierten en habitaciones; y la columna es la que crea la luz, y puede adoptar formas complejas, ser el soporte de los espacios y dar luz a esos espacios. Estoy trabajando para desarrollar este elemento hasta el punto de que se convierta en una entidad poética que tenga su propia belleza, con independencia de su lugar en la composición; de este modo llega a ser análogo a esa columna maciza, mencionada antes, que proporcionaba luz."

13 Versão original: "But to achieve the 'immensurable' Kahn had to use the 'measurable' qualities of materials and construction. He never lost a feeling for the tangible presence of the wall as a major part of architecture, even when he employed reinforced concrete which might have allowed an open façade."

14 Versão original: "Para Louis I. Kahn, la voluntad de existencia de un edificio se manifiesta cuando muestra la manera como ha estado hecho. Es esencial, por lo tanto, entender que hay un orden del ladrillo - el arco - y un orden del hormigón - el arquitebe."

15 Versão original: "The marble veins could be interpreted as a mimetic version of the reed and bamboo bindings of the typical Begali hut, an association perhaps felt appropriate to a 'house of the state'. Whatever the sources and inspirations, they were absorbed into a modern work which aspired towards a timeless level of architectural order."

16 Versão original: "El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que en una parte importante se debe a que quizás el espacio es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento."

17 Versão original: "Tengo que dominar la materia, es parte fundamental de mi trabajo, pero tengo que hacerlo encarándome con ella de manera respetuosa y no tiránica."

18 Versão original: "Así, en una sosegada tarde de invierno puede gozar desde la plataforma desierta de un espectáculo romántico: la herrumbre se desprendía del hierro sujeto al escollo y era como un manto de sangre que vertía en el agua oscura del mar, cuando una gaviota vino a posarse en la roca y se erigió en el signo de la vida..."

19 Versão original: "The fabric is white 'Nylon 6,6', manufactured by J. P. Stevens 5 Company, Inc., New York, from synthetic fiber produced by E.I. DuPont de Nemours and Company, Wilmington, Delaware."

20 Versão original: "The 'Textile World Manmade Fiber Chart 1972' (McGraw-Hill, Inc. 1972) describes the effects of heat upon this fabric as follows: "Sticks at 445°F. Melts at 480°F to 500°F. Yellow slightly at 300°F when held for five hours". According to the manufacturer, the fabric is self-extinguishing in that it melts away from flame. Although the fabric may remain ignited temporarily, it is consumed relatively slowly, and in the case of the Running Fence might create a fire break rather than a fire hazard."

21 Versão original: "The fabric is a light – conductor for the sunlight, and it will give shape to the wind. It will go over the hills and into the sea, like a ribbon of light."

22 Versão original: "Algunas veces, al anochecer, Fence parecía un manto de nieve depositado sobre las colinas. Una tarde, mientras se dirigía en camión al lugar de trabajo, Christo se fijó de repente en una ladera de la colina donde el viento estaba encrespando la tela a lo largo de un cuarto de milla o más. 'Mira allí', le dijo a un amigo suyo, 'mira como da forma al viento'."

23 Versão original: "All parts of Running Fence's structure were designed for complete removal and no visible traces of Running Fence remains on the hills of Sonoma and Marin Counties. As it had been agreed with

the ranchers and with County, State and Federal Agencies, the removal of Running Fence started fourteen days after its completion and all materials were given to the ranchers.”

24 Versão original: “En el interior, [...] queda expresado que la esencia de la arquitectura está en la idea de lugar, es decir, el espacio cultural definido por la luz, las formas, los valores simbólicos y las calidades de los materiales.”

25 Versão original: “Ahora bien, este espacio comunica también a través de la materia, porque la materia es probablemente un espacio con otro tiempo, con otra velocidad [...] yo tengo la impresión que es la velocidad la que separa la materia del espíritu.”

26 Versão original: “[...] a diferencia de los antiguos espacios rituales, en Peine del viento no hay ningún significado recóndito ni mensaje arcano e incomprensible. Por lo demás, Chillida siempre ha sostenido que sus obras, por ser de gran claridad, viven bien en la naturaleza, incluso si son abandonadas.”

27 Versão original: “Así pues, acepto la reacción de la materia a causa de sus claves internas y amoldo mi idea a la materia con la que trabajo. Es una lucha continua entre el hierro y el espacio. Pero el hierro está abierto siempre al espacio, el espacio implicado con la obra y el espacio que lo rodea.”

28 Versão original: “Incluso una escultura pequeña puede parecer monumental, y el motivo es sencillo. Toda forma modelada, forjada o esculpida desprende una energía interior que es energía vital.”

29 Versão original: “Una fuente nos trae paz, alegría y apacible sensualidad, y alcanza la perfección de su razón de ser cuando por el hechizo de su embrujo, nos transporta, por así decirlo, fuera de este mundo.”

30 Versão original: “En su forma simple, la arquitectura está enraizada enteramente en consideraciones funcionales, pero a través de todos los niveles de valores puede alcanzar la esfera más elevada de la existencia espiritual y el universo del arte puro.”

31 Versão original: “En su forma simple, la arquitectura está enraizada enteramente en consideraciones funcionales. In Barragán’s work, abstraction was employed to concentrate meanings but also to hide them, leaving allusions just beneath the surface. The planar wall, a constituent element of earlier modernism, was embedded in a new set of metaphysical co-ordinates – a private myth that was personal in its references, Mexican in its resonances, but universal in its underlying tone.”

32 Versão original: “La arquitectura está integrada por elementos que deben estar comunicados en un concierto tridimensional, en orden a delimitar los espacios. Crea belleza, que es el esplendor del orden y la verdad, comunicativa, expresiva, con sentimiento. Las cualidades indispensables para que no falte la característica humanística en la arquitectura son: valor y calidad espiritual, valor lógico, social, útil, estético, urbano, tecnológico y económico.”

33 Versão original: “In effect, Barragán took the language of modern abstract painting and rendered it tactile and three-dimensional, transforming the real into the illusionistic, the illusionistic into the real. Slight distortions of edges were used to create subtle visual tensions and false perspectives, and space was compressed and released through a careful control of thickness, mass and transparency.”

34 Versão original: “To deal with steel as a building material in terms of mass, weight, counterbalance, load-bearing capacity, point load has been totally divorced from the history of sculpture, whereas it determines the history of technology and industrial building.”

Do mesmo modo como acontece com grande parte de nossas experiências espaciais, sejam elas relacionadas com a percepção de um objeto ou da totalidade do espaço ao nosso redor, nas obras aqui analisadas a forma se estabelece como uma síntese daquilo que configura sua tridimensionalidade. As formas são abordadas aqui como geradoras dos espaços e nelas encontramos os conceitos anteriores imbricados na ação única de sua presença. Veremos como essas sínteses podem se constituir segundo diferentes manifestações.

INTERIOR

Capela de Notre-Dame-du-Haut
Upright Internal/External Forms

EXTERIOR

Sydney Opera House
Peines del Viento

EXPRESSIVA

Sydney Opera House
Tilted Arc

REPRESENTATIVA

Assembleia Nacional de Bangladesh
Spiral Jetty

SÍNTESE

Federal Center
Tilted Arc

PROCESSO

Capela de Notre-Dame-du-Haut
Running Fence

As espacialidades geradas pela arquitetura e escultura podem ter a experiência de suas formas intensificadas de distintas maneiras. Algumas assumem o que chamamos aqui de forma **Interior**, caracterizadas pela imersão física do indivíduo no universo de seus vazios, gerando um misticismo espacial, ou pela maneira de fazer com que as formas expressem sua dinâmica interna específica por meio das forças da matéria.

No caso do espaço arquitetônico essa expressão das formas pode ser observada na **Capela de Notre-Dame-du-Haut**, de **Le Corbusier**, em que o indivíduo é conduzido ao seu interior, contemplando aquilo que deve ser o grande momento da experiência da obra. Levando em conta o caráter místico dessa Capela, como analisamos previamente, o arquiteto concebe um percurso que leva seus visitantes a peregrinarem da amplitude exterior, presenciada pela maneira que ela se insere no lugar, ao interior de suas formas, encontrando nela uma natureza espacial de profunda oposição ao seu contexto local. Assim, do cosmos da paisagem, o usuário é transportado à sua dimensão de indivíduo, imerso em seu interior.

O 'espaço acústico' de Le Corbusier lembra consideravelmente o de uma caverna, condição que havia enfrentado na sua proposta para a Basílica da Paz e do Perdão em Saint-Baume, pouco antes de Ronchamp. Naquele projeto, o arquiteto idealizou uma arquitetura invisível, escavada nas rochas das montanhas locais e percebida unicamente

a partir de seu interior. O arquiteto recupera essa concepção espacial, que no projeto de Saint-Baume era determinada, e transforma a capela numa caverna concebida inteiramente pelo ser humano.

As formas de Ronchamp revelam paulatinamente, desde seu exterior, que seu espaço interior é o centro de seu percurso, que pode ser alcançado no momento em que o indivíduo penetra as densas paredes que as constituem. Suas superfícies curvas e arqueadas, moldadas numa convexidade e concavidade tridimensional, mostram que foram concebidas para conduzir os peregrinos ao espetáculo interior proporcionado por essas mesmas formas. “A arquitetura está fundamentalmente voltada para a revitalização da parede a partir de dentro, e nesse sentido Le Corbusier deve novamente ser citado como pioneiro.” (GIDEON, 2004: 23) Assim, embora seja a geometria dos muros e da cobertura a responsável pela definição do espaço interno da obra, é a variação entre as faces exteriores e interiores de suas formas o meio pujante de fazer com que os visitantes sejam tomados por um deslumbramento ao adentrar num espaço completamente inimaginável.

Devido a sua curvatura, a parede sul atrai o visitante, ainda que, em virtude de sua inclinação, atue como uma barreira a ser penetrada. Do lado de fora, as pequenas aberturas das janelas aumentam tanto sua escala aparente como a sensação de solidez que transmite sua

Projeto para a Basílica da Paz e do Perdão, Saint-Baume, 1946-1951 _Le Corbusier

Sup: [SAMUEL, op. cit., p.75] Inf: [BOESIGER, W. Le Corbusier: Oeuvre Complète, Vol.5. Basel: Birkhäuser, 2006, p.29]

superfície inclinada ampliando ainda mais o efeito de espessura. Como está voltada para o sul, esta parede é o principal receptor de luz para a capela, e é por meio da iluminação que se compreende o espaço interno. (BAKER, 1998: 266)

A parede branca a qual se refere Baker, com inúmeras perfurações regulares no plano mas irregulares em sua profundidade, é um dos principais elementos responsáveis pela dimensão mística no interior da Capela. Seus vários tamanhos e cores transformam a massa da parede numa fonte radiante de raios solares, conduzidos ao vazio interno. Essa luminosidade é difundida pelos outros dois muros através de aberturas mínimas, e o que se vê não é o volume perfurado da matéria, mas unicamente o ofuscamento da luz, como acontece na parede do altar. “Somente no interior do edifício sentimos o aspecto especificamente cristão de Ronchamp. A luz, captada por janelas tão pequenas que mais parecem fendas ou pequenos orifícios no exterior, amplia-se ao atravessar as passagens que surgem na parede espessa, e assim assume mais uma vez a forma que tinha na arquitetura medieval – o equivalente visível da Luz Divina.” (JANSON, 1996: 419)

No entanto, por mais que as paredes brancas de Ronchamp delimitem as fronteiras entre dentro e fora, sua cobertura de concreto parece ser o elemento que realmente estabelece sua interioridade. Contrariando a lógica estrutural de coberturas

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Interior da Fachada Sul
[BOESIGER, op. cit., p. 264]

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Detalhe cobertura de concreto
 [Arquivo do autor]

Detalhe da Fachada Sul
 [Arquivo do autor]

como essa, Le Corbusier não a concebe como um arco cujo ponto central eleva-se à altura mais alta. Em Ronchamp, o que acontece é o inverso: a cobertura assume a forma de um arco invertido que parece estar sendo puxado pela gravidade, conferindo-lhe uma densidade ímpar ao olhos daquele que se descobre abaixo dela. Sua forma lembra a de um pano colocado sobre as paredes, cujo peso cede para dentro da Capela a um eixo principal nada familiar com a ordem racional que costuma estabelecer no espaço, conduzindo os olhares em direção ao altar. A percepção da instabilidade que se encontra em meio a todos esses elementos é acentuada pela fresta deixada entre a cobertura e as paredes, permitindo a entrada de uma luminosidade difusa em sua matéria escura, fazendo com que aparentemente flutue, como descreve Gideon (2004: 21): “A interpenetração entre espaço interno e externo, fundamental no início da nova tradição, alcançou uma forma mais refinada. A cobertura côncava ergue-se para além das paredes de fechamento, indicando que não para ali, mas estende-se ainda mais. Em Ronchamp, uma estreita faixa de vidro separando o teto e a parede ressalta essa intenção. A cobertura pousa sobre as paredes como o vôo rasante de um pássaro.”

Ronchamp estabelece um interior tridimensional em todos os seus elementos. Os acessos conduzem diretamente a um plano inferior que define o piso da Capela e que também se encontra alheio a uma condição estável, pois adquire uma inclinação constante desde o fundo até seu ponto mais baixo em direção ao altar. Assim, por meio da moldagem do espaço, Le Corbusier logra conduzir o indivíduo a distintos fenômenos encontrados em cada um de seus muros ou capelas, todos regidos pela imperiosa

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Altar principal
[Arquivo de André Biselli Sauaia]

Detalhe dos materiais construtivos
[SAMUEL, op. cit., p. 62]

cobertura que os une. O arquiteto também molda a atmosfera mística do espaço, pois, ao situar as pessoas na penumbra de seu interior, faz com que seus olhares sejam ofuscados pelos efeitos da luz em diferentes momentos do dia.

A Capela de Le Corbusier impõe que o indivíduo se conscientize sobre a compressão do mundo sobre ele mesmo. Seu interior “[...] é antes de tudo a imagem do homem moderno, cheio de recordações, com uma visão irônica de si mesmo, não mais acreditando, que ocupa, por direito, o centro do mundo. Ele está sob pressão no interior de Ronchamp, que não cresce para fora dele, mas exerce pressão sobre ele.” (SCULLY JR., 2002: 100) Essa capacidade de atuar sobre os sentidos das pessoas que adentram seu espaço alude às incertezas às quais o ser humano se defrontava naquele período. E a universalidade de sua poesia provou tratar-se não só de uma reflexão contemporânea sobre a humanidade, mas sim própria da natureza do espírito humano.

“Há uma verdadeira magia no interior de Ronchamp, mas também um aspecto estranhamente desconcertante, uma nostalgia das certezas de uma fé sobre a qual não há mais certezas. Ronchamp reflete, assim, a condição espiritual do Homem Moderno – o que dá a medida de sua grandeza como obra de arte.” (JANSON, 1996: 419)

Se na obra anterior percebemos a intenção de trabalhar a forma interior em função de uma elevação do espírito humano, podemos dizer que nas **Formas Internas/Externas Verticais**, de **Henry Moore**, o que vemos é o oposto. Nesta obra, busca-se

revelar o espírito da própria matéria pela concepção formal que seu interior assume. A postura de Moore foi surpreendente no universo da escultura, pois suplantou a característica fundamentalmente exterior que definia essa forma de expressão. Ainda que jamais pudesse atingir a mesma natureza do interior arquitetônico, trazer a noção de espaço intrínseco aos seus objetos o fez trabalhar com uma dimensão relacionada somente às construções, dando início à experimentação que assumiria uma escala cada vez maior.

Tradicionalmente, a escultura tem se limitado a fabricar objetos de superfície coerente e fechada, sem interior. Em 1950, Henry Moore experimentou com recipientes ocos esculpidos em madeira, nos quais inseriu uma segunda figura semelhante à humana. Estas esculturas, que remetem a uma crisálida em seu casulo, abordaram o problema interior - exterior, mas é essencial para o nosso propósito perceber que observar um interior através de uma abertura é, em princípio, diferente de estar dentro e rodeado de limites.¹ (ARNHEIM, 2001: 75)

Essa impossibilidade de situar o observador dentro da escultura fazia com que Moore se ativesse à escala espacial da sua constituição física, trabalhando a matéria a partir de suas forças interiores para poder revelar esse embate entre condições externas

Upright Internal/External Forms_LH 293b
[HEDGECOE, op. cit., p. 123]

Upright Internal/External Forms_LH 295
[The Henry Moore Foundation, op. cit.]

e internas. Isso é o que daria à sua obra, e à arte em si, a singularidade de originar coisas inexistentes. Sobre essa extração de vida desde uma substância inerte, o escultor afirma: “[...] arte é quase algo como a criação de outro indivíduo. Dessa maneira, ela é mais original e mais especial para mim, mais um milagre da vida, do que ciência.”² (WILKINSON, 2002: 115)

Distante de qualquer idealização racional que, eventualmente, obrigaria sua matéria a assumir características distintas de sua estrutura natural, a concepção de Moore o levava a se voltar fundamentalmente para a concepção de formas espontâneas, como se a ele fosse conferida a tarefa de trazê-las à luz.

Assim como Le Corbusier, essas esculturas de Moore também representam uma reflexão sobre a condição contemporânea que se vivia após as duas Grandes Guerras. Sua expressão se volta a manifestações quase primitivas da realidade, opondo-se ao predomínio da razão e ao evolucionismo tecnológico instaurado: “Uma linha reta, uma curva pura, formas geométricas sólidas, uma esfera perfeita, cone, cilindros, cubos, são pensados para serem belos – (Platão), mas elas podem ser mais bem feitas por máquinas, não por artistas – a Arte mostra as falíveis variações humanas do perfeito.”³ (WILKINSON, 2002: 114)

Moore queria considerar as variabilidades humanas em suas esculturas, revelando que nelas também poderia residir a força de sua manifestação. Portanto, reconhecia a energia vital do ser humano como algo proveniente de sua natureza interna, ou seja, de sua própria existência e não daquilo que está fora dela e, desse modo, o escultor buscava que suas formas pudessem emanar a força contida que também possuíam. As Formas Internas/ Externas de Moore fundamentam-se a partir de seu interior, exercendo essa pressão para fora de sua matéria, como ele mesmo descreve:

Uma das coisas que eu gostaria de acreditar que possuem minhas esculturas é força, poder, vida e vitalidade interiores, algo que transmitisse a sensação de que a forma exerce pressão desde dentro, num esforço para expulsar sua força interior, ao invés de ser algo ao qual simplesmente foi dado uma forma exterior e nada mais. É como ter algo ao qual se tenta dar uma forma própria a partir de seu interior. Talvez seja isso que desperta meu interesse pelos ossos e pela carne, porque o osso é a estrutura interna de toda forma viva.⁴ (HEDGECOE, 2005: 32)

Segundo as concepções que acabamos de ver, é significativa a diferença que Moore estabelece entre os atos de modelar e entalhar, diante daquilo que pretendia que suas esculturas revelassem. Para o escultor, modelar consistia em conceber algo artificial, formas provenientes de uma manipulação da matéria que, em sua forma final, não necessariamente preservasse a natureza do que a constitui. Por outro lado, entalhar era trabalhar sobre a matéria a partir das condições que ela estabelecia, desde

Upright Internal/External Forms_LH 297
 [KRAUSS, op. cit., p. 152]

Upright Internal/External Forms_LH 297a
 [The Henry Moore Foundation, op. cit.]

sua escala até as formas atingidas. Moore trabalha sobre sua matéria-prima como se fosse a temporalidade das forças naturais atuando sobre elas. Por isso suas ações assemelham-se às estruturas geológicas que resistem bravamente às transformações da natureza e a tudo aquilo que se mantém resistente por meio de estruturas internas capazes de sustentá-las: “Isso me leva a pensar que prefiro as formas duras às formas delicadas. Para mim, a escultura deveria possuir dureza e, justamente porque acredito que a escultura deveria ter uma dureza intrínseca, considero que talhar é melhor do que modelar.”⁵ (HEDGE COE, 2005: 32)

Nas esculturas aqui analisadas notamos como isso se revela por meio de uma autonomia estrutural, em que as formas são íntegras e resistentes por si só. Moore gera massas dinâmicas que colidem umas com as outras e nisso encontram sua estabilidade. A força dessas relações é o que define a expressão de suas construções, encontrada na própria matéria no momento que não lhe acrescenta nada, apenas esculpe em sua solidez um espaço antes oculto:

O ato de esculpir começa com um bloco sólido que possui superfícies, mas não espaço... A maneira de encontrar menos resistência ao se talhar diretamente na escultura é fazer somente formas em relevo em lados diferentes, eliminar formas que não tem uma existência plena, mas que permanecem registradas na matriz sólida. Para se fazer formas tridimensionais completas ao talhar, além de se pensar nas

Upright Internal/External Forms_LH 297a
[ibid.]

superfícies exteriores das formas, é necessário pensar nos centros destas formas, para que existam de dentro para fora.⁶ (WILKINSON, 2002: 204)

Moore trata suas concepções como temas a serem trabalhados exaustivamente. Formas Internas/ Externas Verticais se desenvolvem por um longo período, dando origem a uma série de esculturas, variando em escalas e materiais. Em 1951 ele inicia seus estudos em bronze, ainda numa escala pequena entre 60 e 76cm (LH 293b e LH 295). Posteriormente suas formas assumem uma escala maior, aproximadamente 2.6 metros, em sua versão de 1953-54 em madeira (LH 297). Por fim sua escultura atinge a escala de paisagem, da qual falamos anteriormente, na monumental versão em bronze de 1981 com quase 7 metros de altura (LH 297a).

Nas primeiras esculturas, sua experimentação começa a criar essas tensões entre espaço interno e externo a partir da inserção de uma forma no interior de outra. Os vazios e cavidades originados pelo espaço entre essas formas passam a constituir uma tridimensionalidade interna a ser atravessada pelo olhar e compreendida por toda a sua volta. Essa concepção de formas independentes, mas ao mesmo tempo definidoras de um só espaço, lembra à das formas de Ronchamp. No entanto, as esculturas de Moore estabelecem uma estrutura própria em sua verticalidade e na constituição de um núcleo central em suas composições. Essa centralidade da forma interna é o que recupera a intenção vital mencionada acima. Assim, “[...] ao invés de compor uma

superfície absolutamente fluida, Moore e Hepworth esculpiam volumes com superfícies muito mais estruturadas e facetadas, de modo que cada seção da forma externa podia ser percebida como explicitamente ligada a um núcleo rígido central. [...] Há, portanto, uma racionalização da metáfora do crescimento que leva a uma espécie de análise construtiva e estrutural das imagens da matéria viva.”⁷ (KRAUSS, 2002: 149)

A versão de 1953-54 (LH 297) talvez seja a que mais expressa as intenções de Moore. Nessa escultura o autor substitui o bronze pela madeira de olmo e isso permite concretizar toda a busca por trabalhar um material a partir de sua pré-existência, talhando-o em sua forma interna. É a peça original de madeira, que durante muito tempo Moore procurou, que determina sua escala: essa versão, com 2.61m de altura é a primeira a atingir uma escala monumental, cujo interior é grande o suficiente para que o observador seja levado a imaginar-se no espaço interno que ela configura. Nesse sentido,

A versão maior foi iniciada no princípio de 1953, apenas uma semana depois da árvore ter sido cortada. Tal pedaço de madeira, com cinco pés de diâmetro, teria levado trinta anos de cuidados especiais e tratamento para se desenvolver, já que, em média, a madeira se desenvolve de forma natural a uma polegada por ano. Portanto, um bloco de sessenta polegadas leva trinta anos para secar até seu interior. Mas ao esculpi-lo lentamente durante um período de dois anos, como sua forma final não tem nenhuma parte maior que cinco polegadas de espessura, está agora totalmente maduro e o amadurecimento foi menos precário e mais cuidadoso.⁸ (WILKINSON, 2002: 277)

Além disso, as duas formas que a definem parecem constituir uma relação de complementaridade, desenvolvendo-se a partir dos mesmos movimentos, mas sem deixar de estabelecer uma personalização da forma que contém e daquela que está contida. São dois corpos que parecem ajustar-se mutuamente cada um às suas forças, e a madeira novamente assume importância na composição: “Foi necessário que as formas verticais esculpidas fossem em madeira, por estar viva e quente e dar uma sensação de crescimento. (Madeira é um material natural e vivo, ao contrário do gesso ou do metal que são feitos pelo homem).”⁹ (WILKINSON, 2002: 277)

Levar a escultura à paisagem foi outro passo dado em sua versão de 1981-82 (LH 297a). Muito semelhante à anterior, mas com 6.73m de altura, sua forma exposta à luz do sol permitia uma dramaticidade ainda maior da percepção de sua forma interna, agora variável em função das condicionantes ambientais. Sua escala excede a dimensão humana para constituir uma verdadeira espacialidade interna na qual podemos contemplar um vazio capaz de acolher-nos e o qual precisamos desvendar, por não ser possível apreendê-lo de uma só vez. O mistério do espaço parece ser criado novamente nos interiores dessa caverna escultórica e, ainda que Moore salientasse o valor da

Upright Internal/External Forms_LH 297a
[The Kahn Gallery: <kahngallery.co.ok>]

forma pela forma, sem significados externos, não deixava de fazer uma metáfora da própria condição humana: “Já fiz outras esculturas baseadas nessa ideia de uma forma protegida por outra... [...] o interior é uma figura e o revestimento, uma espécie de armadura que a protegeria na batalha. Suponho que tinha em mente a ideia de mãe e filho... do nascimento e do embrião. Todas essas coisas estão ligadas à ideia de interior e exterior.”¹⁰ (HEDGE COE, 2005: 120)

As obras aqui caracterizadas por uma forma **Exterior** compartilham a intensificação de sua experiência por meio de suas qualidades tridimensionais. No entanto, sua especificidade reside no fato de que a força do ato é exteriorizada, seja numa escala física monumental ou pela intensidade com que sua dinâmica intrínseca é levada para os limites formais de sua superfície externa.

Ainda que a **Ópera de Sydney** seja uma construção arquitetônica que envolve o funcionalismo de seus espaços internos, **Jorn Utzon** mostra como sua abordagem acontece distintamente no seu exterior e no interior, sem desprivilegiar qualquer um deles. Conforme vimos, em suas apreensões da paisagem, a presença da Ópera definia uma composição de formas inéditas e expressivas, em consonância com aquilo que existia

em seu contexto. Utzon trabalha a forma exterior de sua obra de modo a corresponder a esse protagonismo simbólico, fazendo com que este assuma sua própria identidade, superando qualquer outro elemento do projeto.

O modo como a Ópera se insere na paisagem remete às estratégias de ocupação das grandes construções do passado, em que o edifício se assenta sobre uma série de elementos existentes que intensificam sua presença e lhe confere a monumentalidade buscada.

A valorização de sua presença exterior inicia-se pelo percurso visual e físico que nos conduz às suas conchas brancas, sempre elevadas em relação à paisagem, seja ela da água ou da cidade. Um plano horizontal estratégico divide sua composição externa em dois momentos, estando abaixo dele o promontório de proporções monumentais com escadas e arquibancadas tanto para seu acesso, como para a contemplação da baía. Como nos templos antigos, o indivíduo é levado a subir longas escadarias, o que aumenta a imponência de suas conchas e, nesse percurso ascendente, é elevado a uma condição de sublimidade em seus espaços destacados do entorno. É sobre o plano horizontal – a praça principal elevada – que pousam as conchas brancas, como se ali houvessem se acomodado espontaneamente. “Utzon havia destilado uma idéia seminal: formas tão leves como nuvens sobre grandes plataformas pétreas.” (MONTANER, 2001: 100)

Concebidas a partir de uma mesma estrutura ogival, é a partir da variação de

Ópera de Sydney_Construção
[David Moore Photography, op. cit.]

seus tamanhos que Utzon logra criar um movimento espacial externo impulsionado sobre a concavidade de suas coberturas. Elas se dilatam para fora, como se infladas pelo vento ou, metaforicamente, anunciando que no vazio criado pela expansão de sua forma algo está abrigado. O arquiteto também as compõem sob uma ordem de crescimento que organiza o fenômeno de suas formas, conferindo-lhe um sentido de início e fim que suplanta a horizontalidade de seu assentamento na verticalidade do cume de suas velas. “A ópera foi inspirada em formas fantásticas que poderiam ser chamadas de orgânicas, mais do que algo que simplesmente tenha sido curvado, já que na natureza tudo cresce por alguma razão. Da mesma forma [...] utilizava a geometria que lhe permitia mover da vertical para a horizontal para criar uma aresta, um ponto de encontro muito importante também na arquitetura.”¹¹ (PUENTE, 2010: 26)

O processo de composição geométrica da Ópera, sobre o qual falamos anteriormente, também aponta para a exteriorização de seus espaços. No momento em que Utzon determina suas formas finais admitidas a partir de cortes realizados numa esfera, o caráter côncavo de sua natureza geométrica torna-se autônomo e protagonista de seu próprio espetáculo. São cascas – superfícies – de vida própria que se desenvolvem expandindo ou retraindo suas dimensões. Logo, como o arquiteto já havia percebido e demonstrado, sua dependência dessa autonomia faz com que conceba a Ópera como uma noz, em que a forma externa que abriga seu conteúdo provém de uma dinâmica específica e inteiramente distinta daquilo que vemos em seu exterior.

Ópera de Sydney_Corte Longitudinal
[CURTIS, op. cit., p. 468]

O escultor **Eduardo Chillida** trabalha em seus **Peines del Viento** a ideia de forma exterior como um limite entre dimensões que não podemos apreender plenamente. Bem como Moore, Chillida também demonstra haver na ação artística um caráter de revelação intrínseco, capaz de trazer à realidade, ou ao menos anunciar, a existência de fenômenos ocultos. Tais fenômenos, quando percebidos, pode fazer com que o ser humano se desperte para uma consciência maior sobre o universo e esse é o limite do ato que o escultor coloca. Do mesmo modo que Chillida fala do ponto imensurável - o momento presente para o tempo, também reconhece nas margens do espaço a tensão inerente com a qual tem que lidar para conceber suas tridimensionalidades.

O exterior de sua obra nada mais é do que um envoltório que guarda a força interior da matéria. Essas margens que delimitam o espaço são intransponíveis e por mais que o expressem, preservam o mistério de sua verdadeira substância. Afirma o artista:

Há um problema comum na maior parte do meu trabalho: é o 'espaço interior', ao mesmo tempo consequência e origem dos volumes positivos exteriores. Para definir esses espaços interiores é necessário envolvê-los, tornando-os, portanto, inacessíveis ao espectador situado no exterior. [...] os volumes externos, aos que temos acesso

Peines del Viento

[FINN, CARANDENTE, op. cit., p. VII]

fácil, serão nosso guia seguro para chegar a conhecer, pelo menos em espírito, espaços ocultos.¹² (CHILLIDA, 2005: 52)

No entanto, diferentemente de Moore, Chillida não perfura suas formas para que se revelem a partir de seu próprio interior, mas, semelhante às conchas de Utzon, a tridimensionalidade de suas formas se dá unicamente pelos limites externos de sua matéria. Se algum espaço interno pode ser percebido, ele se dá pelos vazios criados entre suas formas e não pela subtração de substância. Chillida (2005: 52) mantém o volume material de sua obra íntegro e faz com que assuma uma espacialidade por meio de suas ações: “Os espaços interiores, que sempre tem sido problema e preocupação dos arquitetos, costumam ser espaços de três dimensões definidos por superfícies de duas. Eu almejo definir o tridimensional (vazio) por meio do tridimensional (cheio), estabelecendo ao mesmo tempo um tipo de correlação e diálogo entre eles.”¹³

Com isso, Chillida irá permitir que suas esculturas sejam impelidas pelas forças naturais que, além daquelas que já vimos relacionadas ao contexto, serão representadas pela ação da gravidade. Seus pentes se contrapõem veementemente às intempéries e também à gravidade. Para ele, essa é uma determinação presente em tudo o que existe, mas que geralmente se prefere tentar anular. Diferentemente, no caso de suas obras, o artista defronta-se com essa condição transformando-a numa força em potencial.

Peines del Viento_Uma das esculturas antes de sua fixação nas rochas
[MAS Context, op. cit.]

Peines del Viento

[FINN, CARANDENTE, op. cit., p. 62]

Em seus dizeres: “Dei-me conta de que o homem sempre abordou o problema da levitação de modo a ignorar o peso, utilizando elementos leves, pouco pesados, e acho que é um contrassenso, porque para abordar realmente o problema da gravidade, é necessário que se parta do peso. [...] não se pode partir daquilo no qual a gravidade não atua, e sim daquilo em que a gravidade atua de forma máxima, extrema”¹⁴ (UGALDE, 2002: 87)

Trata-se de uma luta que não se dá no âmbito material – ou seja, na manipulação de características da substância física do objeto –, mas que transparece por meio de suas formas como consequência de sua interação com essas forças: a demanda de um caráter de densidade crucial para se sustentar. Esclarece o artista:

Para mim, ‘densidade’ é uma palavra-chave, é um dos valores que considero decisivos; não é material, é claro, porque não me refiro à densidade de cor, de massa de cor, como é usada às vezes; não estou falando de nada material, estou falando sobre concentração de tempo, de concentração de espírito, de concentração de limites, de demarcação de esforço, de limitação do propósito, de comportamento assumido e comprometido; tudo isso é o que dá à obra esta densidade a que me refiro.¹⁵ (UGALDE. 2002: 34)

Suas três esculturas *Peines del Viento*, de aproximadamente 2.15m x 1.77m e

Peines del Viento_Condutores de água da esplanada
[MAS Context, op. cit.]

1.85m, pesam aproximadamente dez toneladas cada. Fixadas em apenas um ponto, suas esculturas desafiam todas essas forças atuantes, fazendo suas formas maciças revelarem essa condição que tende a puxá-las para baixo, além de situá-las espacial e temporalmente em seu contexto. Chillida (2005: 22) reconhece essas ações naturais sobre sua obra como uma maneira de interagir com o entorno e de expressar a vontade de compreensão de forças que, se são capazes de transformar as rochas e o mar ao seu redor, necessariamente também devem ser assimiladas em suas estruturas. “Nas rochas da costa a relação de forma é evidente, mas as leis que em processos tão diferentes chegam a produzir resultados tão semelhantes são dignas de serem pesquisadas e consultadas.”¹⁶

A tensão dessas estruturas formais intensifica-se no desenho da praça criada para a contemplação de suas obras. Chillida exterioriza o mar a partir da criação de condutores de água abaixo de sua esplanada. Esses meandros permitem que a água adentre por baixo da praça quando trazida pelas fortes ondas e reapareça pelos sete orifícios do piso como jatos d’água – ou gêiseres – que, por sua pressão, elevam-se a grandes alturas e comprimem o ar ali existente. Com isso, propicia um espetáculo visual imprevisível que também origina silvos que superam, momentaneamente, até mesmo o barulho do mar.

Desse modo, o escultor estabelece um vocabulário de formas ramificadas, dobradas, torcidas e arqueadas que intensifica sua exterioridade, algo determinante

para Chillida, na sua busca pelos limites do espaço. Diz o artista: “Eu, por um lado, quase não acredito na forma. [...] Não me importa a forma perfeita, nem, de certo modo, a beleza; o que importa para mim é a apreensão dos limites que configuram estas formas e o que acontece entre elas.”¹⁷ (UGALDE, 2002: 125)

A forma **Expressiva** que algumas obras assumem pode ser compreendida pela singularidade de suas composições e das relações que estas configuram com a paisagem na qual se inserem. Aliado a isso, está o impacto sobre o ser humano da provocação sensitiva de sua experiência. Essas obras manifestam-se inefáveis em sua percepção espacial e estética que, previstas ou não, findam por invocá-las como fenômenos tridimensionais.

As formas da **Ópera de Sydney**, de **Jorn Utzon**, representam uma concepção revolucionária ao permitir que suas formas se expressem por si mesmas. Em outras manifestações, como a própria escultura, isso já vinha sendo assimilado pela superação das abstrações modernas, mas no universo da arquitetura, conceber uma construção dessa escala, cujas intenções se voltavam fortemente para a dinâmica das formas, era algo inimaginável. No momento de sua divulgação, Gideon (2005: 701) já anunciava o impacto que a postura de Utzon assumiria, ressaltando a necessidade contemporânea de uma arquitetura mais expressiva e liberta: “Tal objeção suscita uma questão básica. Questão esta a que nosso período deve novamente responder: uma questão de consciência. Estamos preparados para ir além do puramente funcional e tangível, como fizeram os períodos anteriores, a fim de incrementar a força de expressão?”

Conforme vimos anteriormente, a desvinculação entre as formas exteriores e interiores estabelecia a autonomia completa de suas velas brancas que, como uma

escultura, passavam a se justificar dentro de sua própria dinâmica estética. Essa independência, para alguns, poderia ser tomada como uma manifestação arquitetônica gratuita por não corresponder à função do edifício e, logo, configuraria um esforço desnecessário. No entanto, os valores esculturais que Utzon imprime na concepção de suas formas mostrou como elas poderiam abarcar em sua expressividade qualidades tão indispensáveis como qualquer outra, entre elas a emoção, a beleza e o significado, não se encerrando numa codificação abstrata, mas sim envolvendo a sensibilidade de seus observadores. “Após meio século de desenvolvimentos, a arquitetura contemporânea exige algo mais que isso. O direito de expressão deve novamente ser afirmado, acima do aspecto puramente utilitário da obra.” (GIEDION, 2005: 701)

Seguindo o que Le Corbusier havia fundamentado em Ronchamp, as formas da Ópera também buscam superar as composições a partir de planos que a modernidade havia instaurado, tratando o espaço como volume e criando elementos embasados sobre a tridimensionalidade das formas. “Atrás de seu poder imaginativo reside o impulso primário de se afastar da bidimensionalidade da prancheta e chegar a formas escultóricas e tridimensionais.” (GIEDION, 2005: 716) Deste modo, Utzon conquista uma liberdade que, até aquele momento, via-se muito mais presente na escultura.

Ainda assim, a construção em Sydney não pode ser caracterizada como uma escultura, pois um dos principais desafios do arquiteto - que, inclusive, tomou-lhe anos de estudo, foi exatamente comprovar que suas formas poderiam ser concretizadas.

Ópera de Sydney_Construção
[David Moore Photography, op. cit.]

Ópera de Sydney
[Ibid.]

Utzon teve de lançar mão de uma intensa pesquisa tecnológica para conseguir elevar a expressão almejada a uma escala arquitetônica. “A primazia da expressão deve ser sempre alcançada por meio de possibilidades técnicas contemporâneas. Isto implica algo mais: a máquina deve ser subordinada ao processo criativo, e não o processo criativo à máquina.” (GIEDION, 2005: 716) E assim foi feito, tornando sua Ópera um exemplo único de como a arquitetura não necessitava mais se subordinar à restrita expressão de uma tecnologia científica, e que, pelo contrário, poderia fazer desta uma ferramenta para a criação de uma expressão verdadeiramente arquitetônica.

O que é singular em Utzon é haver construído seu pensamento jamais anulando algum dos parâmetros construtivos, mas sim absorvendo deles o que lhe servia de melhor. “Todo o processo de Utzon para projetar envolveu uma oscilação que transitava entre abstração, metáfora e pensamento estrutural.”¹⁸ (CURTIS, 2005: 469) Essa amplitude de sua expressão leva a associação de suas formas ao que um repertório imagético permitir: formas da natureza, velas de barco, conchas, cascas, etc. fazendo com que os observadores participem da construção de seu significado.

Por detrás disso, é bastante mais expressivo que tamanha complexidade tenha sido resolvida com uma simplicidade conceitual surpreendente. Como aponta Gideon (2005: 710), “o segredo da Ópera de Sydney é a sua obediência a uma lei arquitetônica eterna: as estreitas relações entre a arquitetura e a geometria” e dela Utzon faz uso para solucionar o grande mistério que era racionalizar suas formas livres. O que temos também é a expressão dessa inteligência que, conhecendo a dinâmica da natureza,

Ópera de Sydney
[CURTIS, op. cit., p. 468]

pode extrair de sua existência concepções maravilhosamente distintas de tudo aquilo que já se conhece. Utzon expressa a capacidade humana da qual fala Louis Kahn, evidenciando nosso potencial inventivo de criar coisas que a natureza jamais criaria. E a adoção de uma forma tão primária como a esfera, assume um significado ainda mais singular: “Ele lança mão apenas de segmentos de esfera aos quais tanto o eternamente constante quanto o eternamente variável são inerentes, conforme expressa a seqüência ascendente das abóbadas da ópera. Queiramos ou não, o fragmento constitui um marco – um símbolo – do nosso tempo.” (GIEDION, 2005: 702)

A expressão da obra de **Richard Serra** pode ser analisada a partir da concepção espacial que seu **Tilted Arc** definiu tanto na paisagem como na percepção de seus observadores. Como analisamos previamente, mais do que centrar as qualidades de seu ato tridimensional no objeto, as pretensões do escultor residiam nas consequências que implicaria sua presença na dinâmica da *Federal Plaza* em Nova Iorque.

Assim como Chillida, Serra também irá procurar os limites do espaço, mas atuará a partir da mínima ação física para isso. O Arco de Serra estabelece interferências nas relações daquilo que o rodeia, e a escala dessas interferências faz com que sua expressão se caracterize na compressão de sua presença, e não, como vimos na Ópera de Utzon, por sua plasticidade na paisagem. Segundo o artista: “Cada lugar tem suas fronteiras, e é em relação a elas que a escala se torna o problema. [...] Você não pode

construir uma obra em um contexto e indiscriminadamente colocá-lo em outro e esperar que a relação de escala se mantenha. A escala é dependente do contexto.”¹⁹ (SERRA, 1994: 171)

Tilted Arc não pretende em si expressar qualquer significado, mas ainda assim revela-se instigante. Por mais esvaziado que esteja, seu ato permanece singular em sua forma, jamais deixando que seja percebido como algo trivial, pois o arco não é apenas uma placa de aço parada no espaço. Há ali alguma intenção a ser desvendada, e o que Serra faz com sua presença é tentar expressar aquilo que o espaço é, e aquilo que ele não é. “Um espaço em obra é um exterior num exterior. Arco Inclinado só se interpenetra com o espaço da praça porque a escultura surge exibindo sinais de sua construção e implantação desde fora dela, na fronteira entre a obra e a praça. É desse modo que não se confunde com uma chapa qualquer de ferro solta na praça.” (TASSINARI, 2006: 59)

Serra sintetiza aquilo que entendemos por estrutura, composição e superfície num único ato formal, cuja concepção se estabelece segundo duas pontuais intervenções. Primeiramente, reconhecendo o estado original de uma placa plana e retilínea, defrontamo-nos com uma força responsável por aplicar a tênue curva sobre ela. Depois, ao assumir a forma de arco, ele é assentado no território impelido por uma leve inclinação, suficiente para que percebamos o embate de sua massa com a gravidade, parecendo passível de tombar a qualquer momento.

Ao reestruturar o lugar com uma forma mínima, mas dotada de uma estratégia

Tilted Arc
[TASSINARI, op. cit., p. 46]

Tilted Arc_Espaço da obra após a sua destruição em 1989

[SERRA, Richard. Writings / Interviews. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 214]

tão expressiva, esse arco provoca a percepção dos indivíduos que ali transitam. Sua forma alongada passa a impedir que se veja aquilo que antes era evidente: a dinâmica do movimento das pessoas, o fluxo de automóveis nas ruas, o desenho da praça, a totalidade e o acesso dos edifícios.

Se a *Federal Plaza*, sob a visão crítica de Serra, já não constituía um espaço urbano adequado, o que é expressivo de sua ação é que ele nada faz para abrandar essa condição. Ao tornar seu arco muito mais alto do que qualquer pedestre, cortando a praça e impedindo que se veja através dela, Serra estabelece a condição de “outro lado”, o que, efetivamente, além da nova referência que é em si, anula qualquer outro referencial que a praça possuía. A noção de descobrir o mistério que existe além do objeto, como acontece na obra de Barragán, não era o objetivo desse limite físico e a violência do ato foi expressiva o suficiente para que a obra posteriormente fosse destruída.

Se a forma das obras anteriores caracteriza-se pelo estímulo sensorial que geram em seus observadores, a forma **Representativa** carrega em sua concepção um modo mais determinado de identificar seu significado ou o motivo de sua existência. Por estarem vinculadas a conteúdos pré-estabelecidos, sejam da manifestação humana ou da natureza, essas obras anunciam possíveis caminhos para serem compreendidas.

O projeto de **Louis Kahn** para a **Assembleia Nacional de Bangladesh** detém um processo conceitual que sintetiza grande parte das acepções arquitetônicas desenvolvidas por ele durante sua carreira. Uma de suas principais premissas era a de que qualquer construção arquitetônica deveria superar sua mera funcionalidade em respeito a um significado intrínseco que seu autor teria de representar. Kahn chamava isso de 'instituição' e acreditava que cada edifício possuía a sua, sendo tarefa do arquiteto reconhecer e manter sua presença nas formas que criasse. Assim, em sua obra, a forma passa a assumir novamente um papel fundante no edifício, não ficando sua identidade apenas a cargo da expressão de sua função. Em Kahn, é precisamente a qualidade de sua composição formal que representa o que de fato uma construção é.

Desse modo, a função não é mais instada a gerar a forma; mas a forma, selecionada do repertório da disciplina, é solicitada a satisfazer criativamente a função, acrescentando-lhe algo mais (uma redundância, uma tensão) que representa justamente o indício do caráter arquitetônico da solução – e, neste sentido, oferece aos usuários a possibilidade de uma apropriação pela imaginação, na qual mente e corpo se identificam. (PORTOGHESI, 2002: 108)

Para Kahn, também era fundamental que todas suas composições formais

Assembleia Nacional de Bangladesh_Volume do acesso principal
[McCARTER, op. cit., p. 263]

Assembleia Nacional de Bangladesh_Interior do Edifício da Assembleia
[Massachusetts Institute of Technology, op. cit.]

se estruturassem a partir do repertório das formas arquitetônicas e não daquelas emprestadas de outras concepções, como a da máquina moderna, por exemplo. Em Daca, essa representação torna-se monumental diante da importância cívica que possui o edifício ao abrigar o parlamento que rege uma sociedade. A representação dessa instituição só assumiria seu real valor se vinculada a uma memória arquitetônica milenar e historicamente sólida, que deveria ser revelada por suas formas.

Desse modo, Kahn ressalta a importância da ação do arquiteto diante de sua interpretação sobre a natureza das formas. Para ele, as formas existem invariavelmente, mas o que as torna presente e repleta de sentido é a busca de seu idealizador por representar algum valor próprio, como explica a seguir:

A forma não tem contornos nem dimensão. Tem apenas uma natureza e uma característica. Compõe-se de partes inseparáveis. [...] A forma tem existência, mas não presença, e o desenho a leva à presença. Mas a existência é existência mental, de modo que se desenha para tornar as coisas tangíveis. E é isso que se alcança se fizer o que poderia ser chamado de um desenho de forma, um desenho que, de alguma maneira, mostra a natureza de algo.²⁰ (NGO, 2002: 47)

Na sua Assembleia notamos como essa valorização das formas não está simplesmente fundada sobre sua autonomia estética, mas também sobre um vasto

repertório espacial do qual Kahn fará uso para estabelecer as ordens de sua composição. Assim, não basta o domínio sobre as formas em si mesmas, mas a representação que se institui ao trabalhá-las em sua totalidade. Por isso, o arquiteto irá adotar um repertório de formas simples – círculo, triângulo e quadrado –, fazendo da articulação desses elementos a definição de eixos, sobreposições e multiplicações, o meio de se instaurar uma espacialidade atemporal, cujas representações da geometria clássica em sua solidez, dinamismo e perfeição, são transportadas para uma condição tridimensional. Isso define uma pré-concepção na postura de Kahn, sobre a qual Jencks explica: “Kahn, pelo contrário, começa e tenta atingir uma pré-concepção, uma ‘pré-forma’. Tenta entender de imediato a essência de uma construção (aquilo a que chama de ‘a Forma’). Só quando esta essência se encontrar firmemente definida em toda a sua estranheza arcaica, é que as ‘circunstâncias individuais’, ‘o Desenho’, podem entrar em cena e moldar a Forma.” (JENCKS, 2006: 215)

Esse processo entre desenho e forma fica mais claro no uso que Kahn faz da forma circular no edifício principal da Assembleia. A escolha dessa forma primária, além de organizar a composição espacial fragmentada por vários blocos independentes, como já vimos, faz de sua natureza perfeita a espacialização da representação simbólica de uma ordem social. Dentro de seu limite o círculo agrupa tudo de uma forma equivalente, unido por uma referência comum estabelecida por um centro absoluto. Nesse processo de construção de formas, vemos representada a instituição a qual Kahn buscava,

Assembleia Nacional de Bangladesh_Residências dos Ministros (primeiro plano) e Edifício da Assembleia (fundo)
[Ibid.]

Assembleia Nacional de Bangladesh_Interior da Sede do Parlamento
[McCARTER, op. cit., p. 275]

atingindo o que ele acreditava que o edifício desejava ser:

Os temas fundamentais da carreira subsequente de Kahn estão todos basicamente delineados nessa passagem admirável, da noção de transpor conceitualmente sólido e vazio – veja-se a referência a pedras ocas – até a idéia de integrar, explicitamente, sistemas mecânicos a estrutura e o importante corolário de que o princípio ordenador universal (ou seja: ‘aquilo que a construção deseja ser’) só poderia manifestar-se pela relação do processo construtivo. (FRAMPTON, 1997: 296)

Da mesma maneira que Kahn compreende a força interna de sua forma circular, também a leva para o exterior ao situar os blocos perimetrais ao redor da sala central, de modo a estabelecer eixos de referência para aqueles que vislumbram seus volumes desde o interior. Cada um deles volta-se para uma orientação precisa e passamos a entender as fendas e aberturas de suas formas como a presença de uma ordem que transpassa sua materialidade, alcançando um horizonte indeterminado. Como explica Kahn:

A imagem arquitetônica do edifício da Assembleia nasce da ideia de manter uma poderosa forma essencial que proporcione uma configuração particular às diferentes necessidades internas e as

Assembleia Nacional de Bangladesh_Cobertura da Sede do Parlamento
[Ibid., p. 220]

expresse para o exterior. A imagem é a de uma pedra preciosa de múltiplas faces, construída em concreto e mármore. A arquitetura das residências, com profundos vestíbulos de proteção, é a mesma que a da Assembleia: concebidas como recintos, com seus jardins, as residências estão situadas em direção à Assembleia e formam uma composição triangular. O lago no qual se refletem os edifícios e o entrelaçamento de lagos menores, fontes e jardins mantêm a composição em equilíbrio.²¹ (LATOURE, 2003: 206)

Essa procura sobre o sentido das formas também é encontrada no desenho da cobertura do parlamento da Assembleia. Como uma coroa que pousa sobre os vértices do octógono que configura a sala principal, elevada a 15 metros do solo, a cúpula de concreto traz ao interior a luz difusa refletida na superfície de abóbodas e, na intersecção de todos seus arcos, Kahn revela o verdadeiro ponto central de todo o complexo. Uma forma que, em sua realidade física ou nos significados que proporciona, vê-se capaz de representar a instituição abrigada sobre sua matéria. “Para ele a forma arquitetônica deve manifestar seu pertencimento a um mundo mais perfeito e monumental do que aquele da escala humana e da vida cotidiana. A arquitetura seria aquele ser humano que sobre a terra conversa com a magnitude do transcendental.”²² (MONTANER, 1993: 68) É por meio dessa permanência que se solidificam as bases cívicas imutáveis que sua instituição deveria representar, como sintetiza Kahn: “A monumentalidade na

arquitetura pode ser definida como uma qualidade: uma qualidade espiritual, inerente a uma construção, que transmite o sentimento de sua eternidade e à qual nada pode ser adicionado ou alterado.”²³ (LATOURE, 2003: 23)

Se na obra de Kahn vimos uma representação voltada intensamente para as concepções humanas, a **Spiral Jetty** de **Robert Smithson** condensará em sua forma informações relacionadas a outra dimensão física e temporal. Como já analisamos previamente, as condicionantes do lugar foram decisivas para a determinação de sua ação. O artista busca compreender os condicionantes dos materiais que definem o lugar – entre eles a água, a terra, as rochas e o sal – para que, posteriormente, faça surgir do deslocamento dessas substâncias a forma de seu ato.

Assim como vimos em Serra, não é no objeto que se centraliza todo o motivo da obra, mas naquilo que ele provoca em seu entorno. No entanto, se no arco de Serra não havia nenhum significado presumido, a espiral de Smithson mostra-se passível a inúmeras interpretações. É impressionante como esses dois casos mostram consequências distintas de suas ações: por mais que ambas partam de uma redução de sua qualidade formal ao mínimo necessário, proporcionam universos distintos de significação. Nesse aspecto, a obra de Smithson abre-se voluntariamente: “No momento que eu olhava para

Spiral Jetty_Desenho de concepção de Robert Smithson
[TSAI, op. cit., p. 72]

o lugar, ele se reverberou pelos horizontes só para sugerir um ciclone imóvel enquanto luzes brilhantes faziam a paisagem toda parecer tremer. Um terremoto dormente se espalhou pela tranquilidade estabelecida, numa sensação giratória sem movimento.”²⁴ (SMITHSON apud KASTNER, 2005: 215)

Smithson não reage de forma a negar o lugar, mas sim buscando representar a experiência proporcionada pelas forças que o próprio contexto lhe anunciou. “A espiral, a forma mais recorrente nos trabalhos de Smithson, corresponde a modos de estabilização estrutural em processos dinâmicos de não equilíbrio.” (PEIXOTO, 2010: 259) O artista faz com que *Spiral Jetty* tenha sua materialidade adaptada à constituição do entorno, trabalhando sua forma e densidade. Considerando a dinamicidade que forças atuantes estabelecem sobre aquilo que opera, a figura espiral também corresponde a essa dinâmica, mas não deixa de provocar uma ordenação momentânea dos fenômenos do entorno através de sua composição geométrica.

Com isso, vemos que o cais vai permitindo que seja vinculado a uma série de parâmetros que compartilham sua origem no contexto do Lago Salgado de Utah. Sua forma espiral pode ser compreendida por meio de dimensões geológicas, arqueológicas, biológicas e cosmológicas, como interpreta Ábalos (2008: 224):

A forma espiral surge através de diferentes substratos: Dimensão Geológica (origem do lago pelo movimento das placas tectônicas;

Spiral Jetty

[15 Bytes | Utah's Art Magazine, op. cit.]

construção com materiais, produto de processos entrópicos naturais). Dimensão Arqueológica (diversos vestígios pré-históricos e históricos; interpretação do lugar pelos índios aborígenes como o centro do mundo, um buraco que conecta com o 'outro lado'; analogia física entre os dinossauros pré-históricos e as máquinas utilizadas). Dimensão Biológica (o sal com estrutura molecular helicoidal; coloração vermelha do lago identificando a origem do sangue e da água). Dimensão Cosmológica (formações estelares em hélice - Via Láctea; reflexo do sol na água dando forma tridimensional a uma construção realizada com terra e observada do ar, os quatro elementos ativados na construção do observatório).²⁵

Para a construção de sua obra, Smithson dá sequência aos processos físicos manipulando inclusive aquilo que está fora de sua ordem. O sal presente na água, do qual já falamos previamente, é tratado pelo artista como um elemento enriquecedor de sua representação espiral. Ao afirmar que “O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte.”²⁶ (SMITHSON apud KASTNER, 2005: 216), no caso de *Spiral Jetty*, vemos como o artista concretiza esta determinação ao trabalhar sobre uma forma presente em escalas tão distintas, desde a dinâmica cósmica até a própria composição física do sal.

Podemos entender as obras aqui analisadas a partir de sua capacidade de concentrar em suas formas uma articulação existente entre simplicidade e complexidade. A **Síntese** que estabelecem advém da tensão encontrada entre as condições que seus objetos buscam apreender – sejam elas de natureza prática ou teórica – e a maneira compacta com que o fazem. Como veremos, isso configura uma efetiva concentração de elementos, ao mesmo tempo que acabam por prescindir de inúmeros outros.

O **Federal Center** é um complexo arquitetônico que abarca conceitos trabalhados por **Mies van der Rohe** durante toda a sua carreira. O arquiteto tratou sempre de conduzir seu pensamento numa direção única de constante aprimoramento o que, diferentemente das revoluções internas do pensamento de Le Corbusier, fez com que Mies tornasse seus edifícios a realização plena de sua filosofia racionalista própria. No mesmo período em que surgiam obras como Ronchamp e a Ópera de Sydney, Mies parecia querer levar suas formas para um platonismo cada vez mais isolado dessas manifestações contemporâneas menos dogmáticas. Com isso, suas formas buscarão ser a síntese absoluta do que para ele era a arquitetura e seu tempo.

Se a história da arquitetura trazia uma memória intrínseca da qual Kahn faria uso principalmente por meio de suas composições geométricas, Mies também se distancia de qualquer diversificação formal, concebendo seus objetos a partir de uma unidade fundamental. Em sua obra encontramos uma incansável busca por monólitos perfeitos,

Federal Center

[Mies van der Rohe Society, op. cit.]

imersos em sua própria presença e alheios a qualquer possibilidade de se comunicar como o mundo.

O prédio univalente é aquele que alardeia a sua simplicidade de forma, insistindo no tema que domina a sua construção. De modo geral, isso é conseguido por meio da repetição, como, por exemplo no Centro Cívico de Chicago [...] A um só tempo, essas construções afirmam e negam a sua forma. Elas proclamam a sua simplicidade e integridade – dizendo: este quadrado, esta caixa de concreto é tudo o que sou; ao mesmo tempo, porém, também reivindicam uma espécie de extramundandade em sua proximidade da perfeição geométrica. A univalência do prédio modernista parece estabelecer a sua auto-suficiência absoluta como um princípio ideal tornado sólido e visível. Univalência também significa exclusão. O prédio modernista é, ao mesmo tempo, pura materialidade e puro signo que não se refere a nada fora de si mesmo, seja por citação ou por alusão. [...] o prédio modernista não deveria ‘significar’, mas ‘ser’.” (CONNOR, 2004: 61)

Ainda assim, Mies não deixaria de criar composições em sua arquitetura, mas numa escala monumental e urbana. Dentro da paisagem caótica da cidade moderna, seus extraordinários arranha-céus deveriam poder ser contemplados como monumentos singulares e, para isso, o que faz o arquiteto não é mudar a geometria de seus monólitos

Federal Center_Edifício de Escritórios e Edifício dos Correios
[Arquivo do autor]

para se adaptarem ao entorno, mas sim modificar o que for possível no contexto para que suas formas permanecessem em sua presença absoluta, assim como acontece com os três sólidos do *Federal Center*.

Para Mies, o arranha-céu é o organismo no qual a modernidade concentra toda a sua energia, toda a sua capacidade de organização e a sua racionalidade, e ele sabe que, através de grandes renúncias expressivas e precisamente por elas, só a sua obra foi capaz de alcançar uma concepção coerente que será a melhor expressão do estilo moderno. Aqui, assim como na grande sala, a linguagem comum é a porta para a linguagem monumental.²⁷ (ÀBALOS apud PUENTE, 2006: 91)

Em seu processo de concepção a forma nunca era o ponto de partida. Mies sintetizava no seu prisma puro aquilo que a tecnologia e as funções do edifício determinavam. No entanto, o que se presenciava era uma busca pela maneira mais perfeita de se conceber um prisma que respondesse às condicionantes a ele imposta. Assim, a forma platônica pré-estabelecida como princípio compositivo era que deveria ser trabalhada de modo a sintetizar as inúmeras funções, escalas, fluxos, estruturas e materiais que em nada a determinavam. Todos esses fatores estavam submetidos à forma fundamental.

Sua obsessão em dar vida ao espaço conduziu a uma expressão arquitetônica cada vez mais intensa. Não descansava até que tivesse subjugado todas as formas à sua máxima pureza. Mies atém-se cada vez mais plenamente a um dos elementos constituintes da arquitetura contemporânea, a superfície plana, a qual utiliza em sua forma mais suave e transparente – a lâmina de vidro. Essa pressão contínua pela conquista da forma pura foi acompanhada pela renúncia cada vez mais inflexível de tudo aquilo que lhe parecia estorvante ou supérfluo. (GIEDION, 2004: 642)

Assim, vemos em Chicago como Mies articula as variações sobre esse fundamento, mantendo-o sempre íntegro em cada um dos edifícios. Os dois arranha-céus e o pavilhão horizontal compartilham uma mesma sublimidade formal e, juntos, compõem os vazios idealizados para sua devida presença. Sejam Tribunais, Escritórios ou Correios, não importa o que suas superfícies de metal e vidro abrigam. A ordem que a imponência de seus edifícios instaura na experiência de quem os observa extrapola o âmbito físico de sua matéria, isolando-os da cidade dentro da perfeição de seu espaço arquitetônico. O que importa é a forma e a conscientização, numa escala de apreensão pública, de que a perfeição nela contida pode e deve ser tomada como fundamento. Em meio às três monumentais estruturas de vidro e aço negros de Chicago isso se manifesta vigorosamente.

O **Tilted Arc** de **Richard Serra**, em parte, também compartilha algumas dessas premissas manifestadas por Mies. No entanto, a síntese que procura estabelecer não se desenvolve em função de uma idealização teórica, em busca da sublimidade formal de monólitos, mas pelo caráter prático de sua ação. É possível que Serra tenha buscado a pureza absoluta das formas em seu repertório geométrico, mas o que ele sintetiza é a capacidade de influência que uma estruturação mínima pode alcançar.

Como analisamos anteriormente, a forma do arco de Serra é precisamente concebida para responder ao diagnóstico crítico feito pelo autor sobre o contexto no qual se inseria. Diferentemente de Mies, o que Serra sintetiza não é a matéria, mas o espaço ao seu redor. Seu objeto se coloca como um ‘pêndulo’ inerte cuja forma absorveu as dimensões imateriais do lugar: sua dinâmica, massa, densidade e escala, colocada num eventual equilíbrio sintetizando todas essas forças. Diz o artista: “Tenho interesse por pessoas que lidam com peso, medida e número. Não estou interessado na tendência de contrariar. Eu nunca estive. Estou interessado na especificação do que mantém as formas juntas quando elas estão em equilíbrio. Estou interessado na natureza do peso de muitas maneiras – acrescentando-o ou diminuindo-o.”²⁸ (SERRA, 1994: 190)

As forças que curvam seu arco fazem com que sua matéria passe a envolver

o observador nessa condição de instabilidade. Na unidade de sua forma, é capaz de modificar o espaço estável que percebemos intuitivamente fazendo-nos percebê-lo a partir de outra ordem. O objeto em si possui apenas sua forma, que por sua clausura não oferece sua matéria ao observador como uma experiência essencialmente contemplativa. Ainda que constitua uma concavidade que possa transparecer um interior perceptível, o que há nele é somente exterior. Por essa natureza hermética confere aos que a presenciam uma ansiedade pela compreensão sobre o que se encontra sintetizado em sua existência, já que ali ela permanece. Segundo o artista:

Na verdade, quando *Tilted Arc* se concretizou, a coisa mais surpreendente sobre ele não era o fato de dominar a praça, mas por ser uma grande curva. Uma das razões para construir o *Tilted Arc* [...] era que eu queria ver e entender a diferença entre uma concavidade e uma convexidade. Quando você encara uma forma côncava, toda amplitude do volume curvilíneo se abre na sua frente. Mas depois que você alcança além da sua borda, ela se transforma numa convexidade opaca - que se revela apenas através do caminhar - você não pode ver a amplitude do espaço, de como o volume é sugado para dentro. Apenas por virar a esquina outro mundo aparece.²⁹ (GIMÉNEZ, 2005: 35)

Tilted Arc
[GIMÉNEZ, op. cit., p. 68]

Talvez uma das mais significativas consequências da forma de *Tilted Arc* é que nos leva a situar-nos num espaço distinto ou, melhor dizendo, encontrar-nos rodeando-o e transpondo seus limites para, de algum modo, desvendá-lo.

As obras que acabamos de ver estabelecem os objetos de sua composição a partir de uma condição precisa, previamente idealizada, como se a obra se encontrasse em sua forma final, seja ela estável ou instável. No entanto, algumas se fundam sobre um caráter de **Processo** que revela certas condições com as quais sua forma permanece interagindo, parecendo manter-se em constante transformação. Em alguns casos essas transformações são parte de fenômenos sensoriais e, em outros, são efetivas implicações da materialidade da obra.

As formas da **Capela de Notre-Dame-du-Haut** de **Le Corbusier**, como já descrito, procederam de um vasto repertório perceptivo do qual o arquiteto fez uso para conceber uma tipologia inteiramente nova para a construção de seus elementos. Influenciado pela condição espacial de seu projeto para a Basílica Saint-Baume, inserida dentro das montanhas, e observando uma série de outras formas naturais cuja plasticidade atraía-lhe, Le Corbusier viu-se diante de estruturas que se definem num constante processo de construção. Sejam essas formas sobre as quais se debruça conchas ou cavernas, o arquiteto buscou compreender seu processo de formação e, principalmente, de transformação. O que temos traduzido em Ronchamp é sua visão sobre como, na natureza, formas se modificam, tornando suas superfícies exteriores em interiores e, em outras situações, o contrário, e como os fenômenos se sucedem a partir dessas mutações.

A capela é uma afirmação de contrastes, contrastes de formas que sugerem uma grande quantidade de referências à condição humana. As formas são ao mesmo tempo enérgicas e serenas; as paredes tanto circundam partes do espaço interno como permitem que outras partes se expandam para o exterior; há estabilidade e tensão, drama e repouso; a iluminação é direta e indireta, misteriosa e radiante, às vezes variável, às vezes não. (BAKER, 1998: 277)

Assim como nessas estruturas naturais, Le Corbusier estabelece, a partir de suas formas, o vazio em que tomarão forma os contrastes dos quais fala Baker. No caso de sua materialidade, as tensões entre massa e espaço, expansão e compressão, vão constituindo esse processo de formação da atmosfera de Ronchamp. Suas concavidades e convexidades, variando entre exterior e interior, parecem estar ainda num movimento atemporal, permitindo que a dinâmica do presente torne-se apreensível

Capela de Notre-Dame-du-Haut
[Arquivo do autor]

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Fachada Norte
[Arquivo do autor]

Capela de Notre-Dame-du-Haut_Detalhe do encontro da cobertura e paredes
[Arquivo do autor]

por meio do espetáculo da luz.

Teto e parede deixam de se enfrentar e, finalmente, conspiram junto no cume pontiagudo do edifício. Durante seu percurso, as curvas da Ronchamp demonstraram não serem apenas um mero truque gráfico arbitrário. Elas carregam intenções de três dimensões (na verdade, quatro) com tensão e precisão. Elas estabelecem o horizonte, modelam luz e sombra, encarnam movimentos interiores e exteriores, e resolvem as pressões internas e externas.³⁰ (CURTIS, 1986: 177)

Do mesmo modo que as formas da Capela absorvem o movimento imaterial da natureza ao redor, elas também levam seus visitantes a um processo de revelação de sua existência. Assim como as esculturas de Moore, Smithson ou Serra, não há composições absolutas – ou perspectivas – entre objeto e observador. Este necessita envolver a construção com seu movimento para que possa compreendê-la em sua totalidade, tanto por fora como por dentro de seu espaço. “Ronchamp é uma escultura para ser vista em seu redor; movimentos exteriores e interiores do espectador se envolvem com dinâmica da composição e são fundamentais para o conceito da obra.”³¹ (CURTIS, 2005: 420)

Se comparada à idealização da arquitetura de Mies van der Rohe, o que se revela singular na postura de Le Corbusier é o modo como acolhe a presença humana como

parte do processo de construção de sua obra. Diferentemente do primeiro, que entende as estruturas como uma construção em si mesma, calcada sobre uma imprescindível distância da variabilidade humana para alcançar sua presença absoluta, a obra de Le Corbusier, para ser efetivamente consolidada, é fundamental que possa incorporar a imprevisibilidade do ser humano como parte de sua construção. Assim, enquanto Mies eterniza a forma de seus monólitos numa atemporalidade, Le Corbusier confere à sua obra a eterna passagem do tempo, como parte do constante processo de mutação do próprio ser humano.

Le Corbusier, depois de uma vida de esforço consistente, finalmente descobriu um meio de incorporar o ato humano na forma arquitetônica. [...] O seu método, além de fazer do edifício um contêiner para seres humanos e suas atividades – como é a maioria dos edifícios –, tornou-se também – como a maioria não é – uma unidade escultural que parece agir, como se fosse uma escultura figurativa que, dessa forma, incorpora o significado peculiarmente humano da função que contém. Ao realizar isso, Le Corbusier criou a arquitetura monumental de seu tempo.” (SCULLY JR., 2002: 85)

A **Running Fence** de **Christo & Jeanne-Claude** talvez seja a obra que tenha a ideia de processo mais intrinsecamente incorporada à sua concepção. Diferente de todas as outras que vimos, conforme a análise anteriormente realizada, a cerca branca armada sobre os relevos da Califórnia foi concebida segundo um princípio de início e fim. Considerando o longo processo de realização dessa obra – abril a outubro do ano de 1976 –, o que é singular na produção de Christo & Jeanne-Claude é que o tempo em que ela se vê concretizada é consideravelmente pequeno – quatorze dias –, sendo sua extinção, para os artistas, imprescindível.

Independente de sua duração, a forma que tomou *Running Fence* era a única que poderia haver tomado, como resultado de um processo intensamente pautado e planejado, não só pelos artistas, mas por uma diversidade de outros agentes. Os desenhos de Christo que vão sendo originados durante todo o processo de viabilização da obra registram como os artistas lidam com as questões políticas, culturais, técnicas e artísticas de *Running Fence*. Todas elas fazem parte da construção da obra e sua forma refletirá cada uma delas, como já analisamos.

Eles nos informam sobre o modo de percepção dos artistas. Representações que transmitem o efeito do trabalho como um todo, alternadas com enquadramentos que se concentram em um determinado aspecto ou ângulo. Já nesta fase, o caráter do empreendimento de proporcionar inúmeras perspectivas torna-se

evidente. Diferentes momentos do dia, luz do sol ou da lua, nuvens, chuva ou neblina – os vários efeitos destas incursões artificiais dentro do ambiente natural ou da cidade já são analisados nestes desenhos.³² (CHIAPPIINI, 2006: 92)

Além disso, o processo autoral da cerca também vai incorporando profissionais de diversas áreas, assim como pessoas não envolvidas com o planejamento técnico e sim com a construção da obra. Tal processo de idealização e realização estabeleceu-se, assim, a partir de um acordo social entre centenas de pessoas que dele participaram, sendo consenso que o destino da cerca branca deveria ser a sua destruição.

“A paisagem configurada pela *Running Fence* tornou-se mais inesquecível do que real. Christo havia dito que não pensava em *Fence* como um recinto, um sistema de separação, assim como não a considerava uma barreira natural inflada pelo vento. Havia sido realizada com a intenção de que atravessasse a paisagem, quase como um convite para olhá-la com diferentes olhos.”³³ (GALOFARO, 2004: 97)

A forma que vemos registrada nas fotos mantém a expressividade de sua existência, fazendo com que nos perguntemos como foi possível realizá-la. Essas imagens que nos mostram sua inapreensível monumentalidade e seus quilômetros de tecidos hasteados nos fazem desejar o impossível: descobrir o que significava

Running Fence

[Smithsonian American Art Museum, op. cit.]

Running Fence
[Ibid.]

Running Fence
[Ibid.]

defrontar-se com *Running Fence*, vislumbrar suas texturas e presenciar o ruído de suas tremulações ao vento. Com isso, Christo & Jeanne-Claude não só desencadearam um processo como também um infindável apreço por algo que jamais havia sido pensado para durar. ■

NOTAS

1 Versão original: “Tradicionalmente, la escultura se ha limitado a fabricar objetos de superficie coherente y cerrada, sin interior. En 1950, Henry Moore experimentó con recipientes huecos tallados en madera, en los que colocó una segunda figura semejante a la humana. Estas escultura, que recuerdan una crisálida en su capullo, atacaron el problema interior - exterior, pero es esencial para nuestro propósito darnos cuenta de que observar a través de una abertura un interior es, en principio, diferente de estar dentro y rodeado por limites.”

2 Versão original: “[...] art is something like creating another individual, almost. In that way, it's more unique, and for me is more special, more a miracle of life, than science.”

3 Versão original: “A straight line, a pure curve, solid geometrical forms, a perfect sphere, cone, cylinders, cubes, are thought to be beautiful – (Plato) but they can best made by machines, not artists – Art shows the fallible, human, variations from the perfect.”

4 Versão original: “Una de las cosas que me gustaría de creer que tienen mis esculturas es fuerza, poderío, vida y vitalidad interiores, algo que transmitiera la sensación de que la forma ejerce presión desde dentro en un afán por expulsar su fuerza interior, en lugar de ser algo a lo que simplemente se ha dado una forma exterior, nada más. Es como tener algo que intenta darse una forma propia desde el interior. Tal vez sea esto lo que despierta mi interés por los huesos y por la carne, porque el hueso es la estructura interna de toda forma viva.”

5 Versão original: “Esto me lleva a pensar que prefiero las formas duras a las blandas. Para mí, la escultura debería poseer dureza y, precisamente porque creo que la escultura debería tener una dureza intrínseca, considero que tallar es mejor que modelar.”

6 Versão original: “Carving starts with a solid block which has surfaces but no space... The line of least resistance in directly carved sculpture is to make only relief form from different sides, to cut surface forms which have no complete existence, but are left embedded in the solid matrix. To make complete three-dimensional form in carving, it is necessary, besides thinking of the outer surfaces of forms, to think of the centers of forms, so that they exist from Inside Outwards.”

7 Versão original: “[...] en lugar de componer una superficie absolutamente fluida, Moore y Hepworth tallaban volúmenes con superficies mucho más estructuradas y facetadas, de modo que cada sección de la forma externa podía percibirse como explícitamente ligada a un rígido núcleo central. [...] Hay, pues, una

racionalización de la metáfora del crecimiento que desemboca en una especie de análisis constructiva y estructural de las imágenes de la materia viva.”

8 Versão original: “The larger version was started in early 1953, only about a week after the tree had been cut down. Such a piece of wood, five feet in diameter, would have taken thirty years of special care and treatment to be seasoned, as on the average, wood seasons in a natural way one inch per year. Therefore, a sixty inch block takes thirty years to dry out to the middle. But by carving it slowly over a period of two years, and because its final form has no part more than five inches thick, it is now fully seasoned and the seasoning has been less precarious, and more thorough.”

9 Versão original: “It was necessary for the Upright carving to be in wood, which is alive and warm and gives a sense of growth. (Wood is natural and living material, unlike plaster or metal which are built up by man).”

10 Versão original: “He hecho otras esculturas basadas en esta idea de una forma protegida por otra...[...] el interior es una figura y el revestimiento, una especie de armadura que la protegería en la batalla. Supongo que tenía en mente la idea de la madre y el hijo...del nacimiento y del embrión. Todas esas cosas están conectadas en la idea de interior y exterior.”

11 Versão original: “La ópera está inspirada en formas fantásticas, que podrían llamarse orgánicas, más que en algo que simplemente ha sido curvado, pues en la naturaleza todo crece con cierta idea de fondo. De igual modo [...] utilizaba la geometría que le permitía pasar de la vertical a la horizontal para hacer una esquina, un punto de encuentro muy importante también en la arquitectura.”

12 Versão original: “Hay un problema común a la mayor parte de mi obra: es el ‘espacio interior’, consecuencia y origen al mismo tiempo de los volúmenes positivos exteriores. Para definir estos espacios interiores es necesario envolverlos, haciéndolos por lo tanto inaccesibles para el espectador situado en el exterior. [...] los volúmenes exteriores, a los que tenemos fácil acceso, serán nuestro guía seguro para llegar a conocer, al menos en su espíritu, espacios ocultos.”

13 Versão original: “Los espacios interiores, que han sido siempre problema y preocupación de los arquitectos, suelen ser espacios de tres dimensiones definidos por superficies de dos. Yo aspiro a definir lo tridimensional (hueco) por medio de lo tridimensional (pleno) estableciendo al mismo tiempo una especie de correlación y diálogo entre ellos.”

14 Versão original: “Yo me he dado cuenta que el hombre ha planteado siempre el problema de la levitación a base de esquivar el peso, utilizando elementos livianos, poco pesados, y yo creo que es un contrasentido, porque para plantear realmente el problema de la gravedad hay que partir del peso. [...] no puedes partir de aquello en lo que la gravedad no actúa, sino de aquello en que la gravedad actúa de una manera máxima, extrema.”

15 Versão original: “Para mí, “densidad” es una palabra clave, es uno de los valores que considero decisivos; que no es material, por supuesto, porque no me refiero a densidad de color, de la masa de color, sentido con el que se usa a veces; no estoy hablando de nada material, estoy hablando de concentración de tiempo, de concentración de espíritu, de concentración de límites, de demarcación de esfuerzo, de limitación del propósito, del comportamiento asumido y comprometido; todo esto es lo que da a la obra esta densidad que digo.”

16 Versão original: “En las rocas de la costa la relación de forma es patente, pero las leyes que en procesos tan distintos llegan a producir resultados tan parecidos son dignas de ser buscadas y consultadas.”

17 Versão original: “Yo, por una parte, casi no creo en la forma. [...] No me importa la forma perfecta, ni en cierto modo la belleza; lo que me importa es la aprehensión de los límites que configuran estas formas y lo que pasa entre las formas.”

18 Versão original: “Utzon’s entire approach to design involved an oscillation back and forth between abstraction, metaphor and structural thinking.”

19 Versão original: “Every site has its boundary, and it is in relation to that boundary that scale becomes the issue. [...] You can’t build a work in one context and indiscriminately place it in another and expect the scale relation to remain. Scale is dependent on context.”

20 Versão original: “La forma no tiene contornos ni dimensión. Tiene tan sólo una naturaleza y una característica. Está hecha de partes inseparables. [...] La forma tiene existencia, pero no presencia, y el diseño la conduce a presencia. Pero la existencia es existencia mental, así que se diseña para que las cosas sean tangibles. Y eso es lo que consigues si haces lo que se podría llamar un dibujo de forma, un dibujo que, de algún modo, muestre la naturaleza de algo.”

21 Versão original: “La imagen arquitectónica del edificio de la Asamblea nace de la idea de mantener una poderosa forma esencial que proporcione una configuración particular a las distintas necesidades interiores

y las exprese al exterior. La imagen es la de una piedra preciosa de múltiples facetas, construida de hormigón y mármol. La arquitectura de las residencias, con profundos porches de protección, es la misma que la de la Asamblea: concebidas como estudios, con sus jardines, las residencias están situadas mirando a la Asamblea y forman una composición triangular. El lago en el que se reflejan los edificios, y el entrelazamiento de lagos menores, fuentes y jardines mantienen toda la composición en equilibrio.”

22 Versão original: “Para él la forma arquitectónica debe manifestar su pertenencia a un mundo más perfecto y monumental que el de la escala humana y la vida cotidiana. La arquitectura sería aquello humano que sobre la tierra dialoga con la magnitud de lo transcendental.”

23 Versão original: “La monumentalidad en arquitectura puede definirse como una cualidad: una cualidad espiritual, inherente a una construcción, que transmite el sentimiento de su eternidad y que no puede añadirse o cambiarse.”

24 Versão original: “As I looked at the site, it reverberated out to the horizons only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. A dormant earthquake spread into the fluttering stillness, into a spinning sensation without movement.”

25 Versão original: “La forma espiral surge así a través de diferentes sustratos: Dimensión Geológica (origen del lago en el movimiento de placas tectónicas; construcción con los materiales producto de los procesos entrópicos naturales); Dimensión Arqueológica (diversos vestigios prehistóricos e históricos; interpretación del lugar por los indios aborígenes como el centro del mundo, un agujero que conecta con ‘el otro lado’; analogía física entre los saurios prehistóricos y la maquinaria utilizada); Dimensión Biológica (sal con estructura molecular helicoidal; coloración roja del lago identificando el origen de la sangre y del agua). Dimensión Cosmológica (formaciones estelares en hélice - Vía Láctea; reflejo del sol en el agua dando forma tridimensional a una construcción realizada con tierra y observada desde el aire, los cuatro elementos activados en la construcción del observatorio).”

26 Versão original: “Size determines an object, but scale determines art.”

27 Versão original: “Para Mies, el rascacielos es el organismo en el que la modernidad cataliza toda su energía, toda su capacidad de organización y su racionalidad, y él sabe que solo su obra ha sido capaz, a través de grandes renuncias expresivas y precisamente por ellas, de alcanzar una conformación coherente que será la mejor expresión del estilo moderno. Aquí, igual que en la gran sala, el lenguaje común es la puerta del lenguaje monumental.”

28 Versão original: “I’m interested in people who have dealt with weight, measure, and number. I’m not interested in the tendency to overturn. I never have been. I’m interested in the specification of what keeps the forms arrested when they are in balance. I’m interested in the nature of weight in a lot of ways – adding to it or diminishing it.”

29 Versão original: “In fact, when Tilted Arc went up, the most startling thing about it was not that it took over the plaza but that it was a big curve. One reason to build Tilted Arc [...] was that I wanted to see and understand the difference between a concavity and a convexity. When you face a concave shape, the whole breadth of the curvilinear volume opens up in front of you. But once you walk around the edge it changes to an opaque convexity that reveals itself only through walking – you can’t see the openness of the field of how the volume sucks into it. Just turning the corner opens up another world.”

30 Versão original: “Roof and wall cease to debate and at last conspire together in the pointed peak of the building. Throughout the procession, Ronchamp’s curves have demonstrated that they are no merely arbitrary graphic trick. They carry intentions into three dimensions (in fact four) with tension and precision. They address the horizon, model light and shade, channel interior and exterior movement, and resolve the internal and external pressures.”

31 Versão original: “Ronchamp is a sculpture to be seen in the round; exterior and interior movements of the spectator become involved with the dynamics of the composition and are central to the concept of the work.”

32 Versão original: “They acquaint us with the artists’ mode of perception. Renderings that convey the effect of the work as a whole alternate with close-ups that focus on a certain aspect or angle. Already in this phase, the multi-perspective character of the undertaking becomes evident. Different times of day, sunlight or moonlight, clouds, rain or fog – the various effects of these artificial incursions into the natural environment or the city are already probed in the designs.”

33 Versão original: “El paisaje delimitado por Running Fence se volvió más inolvidable que real. Christo había dicho que no pensaba en Fence como un recinto, un sistema de separación, como tampoco la consideraba una barrera natural encrespada por el viento. Se había realizado con la intención de que atravesase el paisaje, casi como una invitación a mirarlo con ojos distintos.”

9 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na base de tudo está o homem. É ele quem deve ser integrado – integrado em sua natureza interior, sem que se torne insensível, de modo que seus meios de expressão emocional e intelectual não se vejam apartados por diferenças insuperáveis. Trazer este fato à consciência, para tentar superá-lo, liga-se intimamente à excepcional tarefa de nosso tempo: humanizar – isto é, reabsorver emocionalmente – aquilo que foi criado pela inteligência. Todo o discurso sobre a organização e o planejamento será em vão, a menos que criemos primeiro o homem inteiro, íntegro em seus métodos de pensar e sentir. (GIEDION, 2004: 903)

Arquitetura e Escultura: atos tridimensionais, manifestações de nossa existência. Podemos dizer que as vemos unidas numa ansiedade comum por uma consciência maior sobre nossa condição humana e pela conseqüente necessidade de registrá-la em ações sobre a imponderável realidade que nos cerca. Independentemente de suas naturezas específicas, por meio de conceitos fundadores dessas expressões e de seus processos de construção, o que persiste é um compromisso com o ser humano. Em alguns momentos as encontramos tomadas pela busca de uma permanência supra-humana e, em outros, pelo intento de proporcionar aos indivíduos experiências que instaurem momentos de singularidade memoriais; imprimir, no outro, oportunidades de vivenciarem uma sublimidade contemplativa, permitindo que se reconheçam na beleza dos mistérios dessas manifestações - talvez tenha sido esta a intenção de arquitetos e artistas, numa clara demonstração da conquista de um direito que nem sempre foi admitido em seus contextos históricos.

Em 1952, encontramos nas palavras do arquiteto alemão Walter Gropius certa ansiedade pela reabsorção emocional da ideia de humanidade: “Temos ainda perante os olhos a unidade de ambiente e de cultura que existia nos tempos antigos. Sentimos que nossos tempos perderam essa unidade, que a efemeridade de nosso atual ambiente caótico, sua desordem e sua feiúra freqüentemente desoladora dependem de nosso fracasso em colocar as necessidades humanas fundamentais acima das exigências econômicas e industriais.” (BENEVOLO, 2009: 741). Nessa afirmação, é admirável notar a capacidade humana de reconsiderar-se diante de sua existência: presencia-se no

questionamento de um dos mais importantes instauradores da razão do século XX a invocação de um direito fundamental de expressão; e as obras que analisamos nesta pesquisa são materializações dessa busca. É possível que devamos a pensadores e artífices, como os aqui mencionados, parte da recuperação de nosso compromisso de sermos integralmente humanos. Conforme afirmado por Giedion (2004: 707), “a tenacidade inexorável com a qual o direito de expressão foi sustentado inaugura um novo capítulo na arquitetura moderna” - e acreditamos que o fruto dessa obstinação é revelador de formas de expressão profundas na contemporaneidade.

Os conceitos e processos analisados nesta pesquisa, tanto no âmbito da arquitetura como no da escultura, ainda apoiam-se sobre a ideia de construção de uma civilização por gerações engajadas, cada uma à sua maneira, no desenvolvimento de uma compreensão sobre aquilo que nos define. Presenciamos em suas abordagens teóricas e práticas um estreito envolvimento com as influências socioculturais, que são elucidadas por meio da determinação coletiva sobre as considerações pessoais. As obras registram uma coexistência humana e sobre-humana, o que as leva a fazer com que o entorno, a história, a memória e as próprias emoções humanas sejam incorporadas em suas concepções, tornando-as, em distintas intensidades, partes atuantes dessas construções. Distanciando-se da estrita funcionalidade da razão, assistimos a manifestações de uma nova liberdade, unindo concepções arquitetônicas e escultóricas numa humanização clássica, cujo significado relembra Arnheim (2001: 172):

A diferença básica entre a escultura e a arquitetura emerge muito claramente a partir dos exemplos que mostram a ambiguidade entre as duas. Uma fonte como objeto útil é um provedor de água “glorificado” e, como tal, sua expressão deve estar limitada à função de conter e emitir água. Mas quando a fonte se torna uma peça de escultura, seja ela representativa ou abstrata, deixa de servir a água como um edifício serve a seus habitantes. [...] Os edifícios como objetos utilitários servem a seus habitantes. Mas o oposto também pode ser verdade, pois às vezes as multidões enriquecem a estrutura arquitetônica, bem como a água serve à fonte, adaptando-se e tornando-se parte dela. A multidão que enche a praça ou que flui numa procissão ordenada em direção à entrada ou à saída de um edifício público, parece uma parte subordinada, mas indispensável da arquitetura.¹

A pesquisa permitiu levantar importantes paradigmas para a compreensão de como interagem as interfaces entre a Arquitetura e a Escultura, tornando possível perceber como as relações entre elas tornaram-se cada vez mais estreitas, apresentando trocas experimentais de grande valor complementar para seus desenvolvimentos. Construções arquitetônicas e escultóricas encontram-se na paisagem e aproximam-se à medida que a primeira se estabelece como objeto tridimensional que dialoga com o espaço público

no qual se insere, e a segunda extravasa seus limites e adquire uma escala igualmente coletiva.

Nota-se, assim, como ambas as manifestações compartilham a determinação de estarem inseridas numa realidade existente, material e imaterial, perante a qual devem se posicionar. As interpretações que partilham sobre a ideia de lugar são fundamentais para a sua conceituação e mostram como passam a se definir como atos vinculados a condições que não devem mais ser superadas, mas sim intrinsecamente consideradas em seus processos criativos. Com isso, rompem-se os limites exteriores e interiores dessas obras, possibilitando que nelas se revelem leituras sobre a realidade humana presente. Debruçados sobre a constituição dos cheios e vazios do espaço, também vislumbramos nessas construções interpretações sobre suas temporalidades, bem como sobre o significado de sua presença em contextos urbanos ou naturais.

Em meu ponto de vista, a pesquisa contemplou o revelar da gênese das manifestações da arquitetura e da arte e seus desdobramentos na contemporaneidade, a partir do reconhecimento da prevalência de inquietações filosóficas sobre a necessidade de compreender a realidade, bem como de expressar – no espaço e no tempo – as visões sobre ela, distantes do determinismo de um pragmatismo racional. Para isso, o intercâmbio conceitual entre essas manifestações mostrou-se fundamental diante de suas distintas sensibilidades, como aponta Giedion (2004: 538): “A fim de reforçar o conteúdo simbólico e emocional dos edifícios comunitários, a integração da arte e da arquitetura mais uma vez se tornou uma exigência premente.”

Se até a metade do século XX convivíamos com correntes predominantes de natureza doutrinária, a Pós-Modernidade levou ao despertar de uma diversidade cultural extremamente complexa e, conseqüentemente, de difícil compreensão. Essa foi uma das razões fundamentais para buscar nos exemplos estudados uma explicação além da pluralidade, objetivando elucidar formas de manifestações elementares, em meio a essa diversidade de expressões humanas. Mais do que verdades absolutas, há nessas obras uma investigação sobre a nossa existência, em que os fenômenos derivados das relações entre obra e ser humano tornam-se desdobramentos da necessidade de afirmação de sua própria natureza. Desse modo, constata-se uma nova consciência por parte de seus idealizadores sobre a presença dessas construções e sua pertinência no âmbito social, além da necessidade de restauração de valores fundamentais, como aponta o arquiteto Louis Kahn: “Os arquitetos deveriam oferecer às instituições espaços que evoquem um novo significado para elas. Nossas instituições necessitam de espaços que evoquem um maior sentido de dignidade, de lealdade à instituição e às suas relações. De modo que as instituições são estabelecimentos da vida cívica responsável.”² (LATOURE, 2003: 159)

Novas organizações do processo produtivo puderam ser reconhecidas nessas obras, evidenciando como os conceitos teóricos e abstratos que perduram em suas intenções e discursos efetivaram-se por meio de intervenções e gestos concretos. Com isso, a pesquisa permitiu revelar as sensibilidades perceptivas transformadas em

linguagem pelos arquitetos e artistas analisados. As posturas teóricas abstratas - o saber - desenvolvidas por esses pensadores na observação da realidade evidenciam-se como princípios conceituais e filosóficos fundamentais para que suas obras adquiram uma devida profundidade. Desse modo, suas construções constituem-se a partir de um posicionamento crítico perante a contemporaneidade e de suas interpretações sobre a condição humana e como esta se manifesta em suas disciplinas. Vemos a concretização desses conceitos nas obras realizadas – o fazer -, cujo processo criativo envolve as posturas perante as qualidades materiais e a transformação da realidade, possibilitando novas significações a partir de suas relações com o repertório do ser perceptor (usuário).

Com isso, diante do fato de que “durante milênios a superfície da Terra foi gravada, desenhada e construída pela arquitetura, mediante a superposição incessante de um sistema de signos culturais sobre um sistema de signos naturais originários.”³ (CARERI, 2005: 142), essas obras transformam-se em signos de seus tempos. Durante a pesquisa foi possível revelar suas possíveis faces, sempre tendo em conta que, acima de tudo, para seus autores, o que é realmente instaurado é a presença dos objetos na realidade, prevalecendo o significado do ato sobre qualquer interpretação que as obras possam vir a ter. Talvez seja essa postura que as torne tão atemporais e sólidas, podendo compartilhar uma consciência distinta sobre a responsabilidade das ações, como descreve Kahn ao referir-se a elas como oferendas à arquitetura e à arte:

Também começamos a nos dar conta de que o homem não faz arquitetura, mas sim uma obra arquitetônica concreta como uma oferenda à própria arquitetura. A arquitetura é um espírito que nunca pode ser satisfeito, e é completamente insaciável; transcende todos os estilos; o moderno não existe, pois à arquitetura pertence tudo o que nela existe e que tem força. Este é o espírito da arquitetura. A arquitetura não sabe de estilos; não conhece nada, somente sua presença; e está pronta para receber uma oferenda que seja autêntica. Por isso o homem não faz arquitetura; faz uma obra arquitetônica concreta que oferece à arquitetura.⁴ (LATOUR, 2003: 216)

Quanto ao método utilizado, consistente nos procedimentos de comparação entre as obras de arquitetura e escultura, ficou demonstrada a sua eficácia para o estabelecimento de contatos entre os pensamentos dos vários arquitetos e artistas e o elencar de suas prioridades e ênfases perante o desenvolvimento estético e cultural do ser humano. A pesquisa buscou explicações sobre os processos produtivos das obras, o que elas estabelecem por meio de sua realização e o que podem nos comunicar. Para isso, foi fundamental o estudo das relações entre conceitos – formulações teóricas argumentativas verbais – e processos – concretizações possíveis de linguagens e significados. Nesse entrelaçamento, as qualidades e paradigmas escolhidos explicam-

se pelo seu reconhecimento nas próprias obras e nas definições compartilhadas, em concordância ou oposição. O quadro geral (abaixo) criado a partir das análises conceituais da primeira parte da pesquisa permitiu o reconhecimento das características interpretativas das obras referenciadas e, a partir dele, a eleição dos casos mais significativos em que cada uma das relações estabelecidas pode ser posteriormente aprofundada. Na tabela, aparecem destacados em preto os conceitos analisados na pesquisa e, em cinza, aqueles estabelecidos somente em sua concepção geral:

	Paisagem	Tempo	Estrutura	Matéria	Forma
Capela de Notre-Dame-du-Haut Le Corbusier	singular apropriada unitária	eterno narrativo	mística desordenada	natural memória transcendente	interior representativa processo
Sydney Opera House Jorn Utzon	universal expandida unitária	eterno narrativo	programática ordenada	artificial substância imanente	exterior expressiva síntese
Las Arboledas Luis Barragán	singular apropriada unitária	eterno antinarrativo	mística ordenada	artificial substância imanente	exterior expressiva síntese
Federal Center Mies van der Rohe	universal expandida composta	eterno antinarrativo	programática ordenada	artificial substância imanente	exterior representativa síntese
Assembleia Nacional de Bangladesh Louis I. Kahn	universal apropriada composta	eterno narrativo	mística ordenada	natural memória transcendente	exterior representativa síntese
Upright Internal/ External Forms Henry Moore	universal apropriada composta	eterno antinarrativo	mística ordenada	natural memória transcendente	interior expressiva processo
Spiral Jetty Robert Smithson	singular expandida unitária	transitório antinarrativo	mística desordenada	natural substância imanente	exterior representativa processo
Running Fence Christo & Jeanne-Claude	singular expandida unitária	transitório antinarrativo	mística ordenada	artificial substância imanente	exterior expressiva processo
Peines del Viento Eduardo Chillida	singular expandida composta	transitório narrativo	mística desordenada	natural memória transcendente	exterior expressiva processo
Tilted Arc Richard Serra	singular expandida unitária	eterno narrativo	programática ordenada	artificial substância imanente	interior expressiva síntese

Por fim, a pesquisa também permitiu o concreto levantamento de questões teóricas e práticas que poderão ser aprofundadas por outras pesquisas, elucidando formas de manifestações singulares presentes na diversidade das expressões humanas. Acreditamos ter contribuído para a reflexão sobre o processo criativo na arquitetura, fornecendo instrumentos teóricos para novas estratégias projetuais, investigativas e

experimentais, e possibilitado uma maior compreensão do contexto contemporâneo no que se refere à produção arquitetônica.

Em 21 de Setembro de 1956, o arquiteto Le Corbusier escreve na introdução de um dos últimos volumes de sua Obra Completa:

É de meu conhecimento termos chegado agora num ponto de anarquia na civilização da máquina. Existem poucos visionários. Há sempre aqueles que forçosamente proclamam que amanhã tudo será colocado em ordem – amanhã pela manhã – em doze horas no relógio. Recentemente, numa viagem de avião, escrevi em meu caderno os títulos de três livros encomendados por diferentes editores, ideias que me ocorreram em tempos diferentes. Estes títulos são: 1. Fim de um mundo: liberação; 2. O fundo do saco; 3. O espaço indizível. Eles descrevem uma atmosfera em que um ser humano vivo, compelido por outros a todo tipo de esforços e invenções, realiza uma proeza acrobática, insuperável em sua implacável proporção, função, objetivo final e eficácia: no circo ficamos atônitos enquanto assistimos para ver se o homem alcançará a extremidade da corda pendurada em seu salto perigoso. Não se sabe se ele treina para isso todos os dias, se, para isso, ele renuncia a milhares de frivolidades de uma vida normal. Só uma coisa importa: atingiu ele seu objetivo – a extremidade do trapézio à sua espera? Um perigo um tanto semelhante existe no curso das jornadas sucessivas de 24 horas que são o pão de cada dia de uma vida, tendo de ser capaz de alcançar os feitos necessários que conduzem ao fim do caminho: o estabelecimento de objetivos precisos, regularidade e perseverança do esforço, moral inabalável, etc... tarefa assustadora caso não fosse estimulante. Senhoras e senhores, o coração da questão consiste no fato de que, tendo tudo sido feito, compensado ou não, vencido ou perdido, o objetivo proposto provoque uma emoção tão intensa, tão poderosa, que (de vez em quando, nos dias privilegiados!) possa ser chamada de indizível, uma palavra que indica um dos caminhos para a felicidade e que, extraordinariamente, não é traduzível em algumas línguas (pergunte-me, por quê?). [...] Evidentemente, o problema consiste em reduzir as complexidades, para se atingir a simplicidade. Alcançar, através do caos da vida, um sonho inspirador: não aquele que permaneça jovem, mas aquele que se torne jovem.⁵ (BOESIGER: 2006, 8)

O que encontramos impresso nessas palavras é uma sensibilização perante o imponderável, não de um arquiteto ou artista, mas de um ser humano. Seu discurso nos leva à percepção – e à posterior observação – de certos entrelaçamentos entre aqueles

que, num encantamento do mundo, respiram certa liberdade de existência. No entanto, a consciência sobre a realidade proporcionada pela condensação aos seus conceitos mais fundamentais, não deixa de envolvê-los em ternos paradoxos: “é impossível suprimir a força verdadeiramente criativa. Ela constitui uma força natural, mais forte do que o ego pessoal. Porém há também o ser humano, o homem que sofre quando não lhe é permitido realizar os poderes que sente dentro de si.” (GIEDION, 2004: 605)

O ‘sonho jovem’ do arquiteto talvez se explique por saber-se breve e passageiro em sua existência, mas inabalável naquilo que edifica. Diante da inevitável incompreensão de nossa condição somos preservados por meio da dimensão temporal de nossos atos e, sustentados por uma irrefutável esperança, talvez esses criadores tenham simplesmente desejado registrar na memória de tantos outros aquilo que, em alguns momentos, tenha sido para eles revelações da sublimidade da aventura da vida humana. Foi a tentativa de compreensão de atos como esses que se almejou com o presente estudo. ■

NOTAS

1 Versão original: “La diferencia básica entre escultura y arquitectura emerge con suma claridad de los ejemplos que muestran la ambigüedad entre las dos. Una fuente como objeto útil es un surtidor de agua “glorificado”, y como tal su expresión debe estar limitada a la función de contener y emitir agua. Pero cuando la fuente se convierte en una pieza de escultura, ya sea representativa o abstracta, deja de servir al agua como un edificio sirve a sus habitantes. [...] Los edificios como objetos utilitarios sirven a sus habitantes. Pero lo contrario puede ser cierto también, pues las multitudes enriquecen en ocasiones la estructura arquitectónica, lo mismo que el agua sirve a la fuente, adaptándose a ella y convirtiéndose así en parte de ella. La multitud que llena la plaza o que fluye en procesión ordenada hacia la entrada o la salida de un edificio público, parece una parte subordinada pero indispensable de la arquitectura.”

2 Versão original: “Los arquitectos deberían ofrecer a las instituciones espacios que evoquen un nuevo significado para ellas. Nuestras instituciones necesitan espacios que evoquen un mayor sentido de la dignidad, de la lealtad a la institución y sus relaciones. Y es que las instituciones son establecimientos de la vida cívica responsable.”

3 Versão original: “durante milenios la superficie de la Tierra ha sido grabada, dibujada y construida por la arquitectura, mediante la superposición incesante de un sistema de signos culturales a un sistema de signos naturales originarios.”

4 Versão original: “Empezamos también a darnos cuenta de que el hombre no hace arquitectura, sino que hace una obra arquitectónica concreta como una ofrenda a la propia arquitectura. La arquitectura es un espíritu que nunca puede quedar satisfecho, y es completamente insaciable; trasciende todos los estilos; no existe lo moderno, pues a la arquitectura pertenece todo lo que existe en ella y tiene fuerza. Este es el espíritu de la arquitectura. La arquitectura no sabe de estilos; no conoce nada, únicamente su presencia; y esta lista para recibir una ofrenda que sea auténtica. Por eso el hombre no hace arquitectura; hace una obra arquitectónica concreta que ofrece a la arquitectura.”

5 Versão original: «Je sais bien que nous sommes à la période arrivée au point d'anarchie, d'une civilisation machiniste. Il est peu de clairvoyants. Il y a toujours des gens pressés de proclamer que demain tout sera mis en ordre – demain matin –, dans douze heures d'horloge. Récemment dans l'avion, j'ai noté dans mon sketch-book les titres de trois ouvrages dont l'idée m'était venue à des époques diverses et dont la com-

mande est passée par des éditeurs différents. Ces titres sont: 1. Fin d'un Monde: Délivrance; 2. Le Fond du sac; 3. L'Espace indicible. Ceci donne l'atmosphère dans laquelle un homme puet respirer, obligé par ailleurs à toutes sortes de travaux, d'inventions, à toute une acrobatie impeccable et implacable de la proportion, de la fonction, de la destination, de l'efficience: au cirque on est haletant de voir si l'homme atteindra le bout de corde tendu à son saut périlleux. On n'a pas à savoir s'il s'entraîne tous les jours; s'il renonce pour cela à mille gestes frivoles, voire déroutants. Une seule chose compte: est-il arrivé au but, au bout de la corde, au trapèze d'en face? C'est un sort tout aussi périlleux, au cours des journées successives de 24 heures qui sont le pain quotidien d'une vie, d'avoir pu accomplir les actes nécessaires qui conduisent au bout de la course: direction exacte du tir, régularité et constance de l'effort, minutie et exactitude du gest, choix du temps, moral toujours d'aplomb, etc... Tâche accablant si elle n'était stimulante. Beaucoup de besognes s'additionnent, mais chacune prend le rang de repos compensateur de la fatigue précédente. Mesdemoiselles, Mesdames, Messieurs, le fond du sac c'est que, tout ayant été fait, payé ou pas payé, gagné ou perdu, l'objet que l'on vous propose alors provoque une émotion si intense, si forte, qu'on la puisse (de temps à autre - les jours fastes) qualifier d'indicible, vocable qui désigne l'une des voies du bonheur et qui, chose extraordinaire, n'est pas traduisible dans certaines langues (pourquoi? je me demande). [...] Evidemment le problème est, à travers les complexités, d'atteindre à la simplicité. A travers les destructions de la vie, de poursuivre un rêve éperdu: non pas celui de rester jeune, mais celui de devenir jeune."

LIVROS

- ÁBALOS, Iñaki. Atlas pintoresco Vol.2: los viajes. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ANDA, Enrique X. Historia de la arquitectura mexicana. Mexico: Gustavo Gili, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. La forma visual de la arquitectura. Trad. Esther Labarta. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BAKER, Geoffrey H. Le Corbusier: uma análise da forma. Trad. Alvarar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BELTING, Hans. O fim da história da arte. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. O último capítulo da arquitetura moderna. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BENEVOLO, Leonardo, ALBRECHT, Benno. As origens da arquitetura. Trad. Margarida Periquito. Lisboa: Edições 70, 2002.
- BOESIGER, Willy. Le Corbusier: Oeuvre Complète. Basel: Birkhäuser, 2006.
- BOESIGER, Willy. Le Corbusier 1910-1965. Trad. Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BROWN, Elizabeth A. Constantin Brancusi y la fotografía. Trad. Joan Espasa. Madrid: H Kliczkowski, 2002.
- CARERI, Francesco. Walkscapes: El andar como práctica estética. Trad. Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CARTER, Peter. Mies van der Rohe At Work. Londres: Phaidon, 1999.
- CHIAPPINI, Rudy. Christo and Jeanne-Claude. Nova Iorque: Skira, 2006.
- CHILLIDA, Eduardo. Escritos. Madri: La Fabrica, 2005.
- CLARK, T. J. Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- COLQUHOUN, Alan. Modernidade e tradição clássica. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CONNOR, Steven. Cultura Pós-Moderna: introdução as teorias do contemporâneo. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- CURTIS, William J. R. Modern Architecture since 1900. Londres: Phaidon, 2005.
- _____. Le Corbusier Ideas and Forms. Londres: Phaidon, 1986.
- DUARTE, Fábio. Arquitetura e tecnologias de informação: da revolução industrial à revolução digital. São Paulo: FAPESP, 1999.

FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (org.). Escritos de Artistas: anos 60/70. Trad. Pedro Süsskind, Fernanda Abreu, Eliana Aguiar, Flávia Anderson, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FINN, David, CARANDENTE, Giovanni. Eduardo Chillida. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1999.

FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GALOFARO, Luca. Artsapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. Trad. Maurici Pla, Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura. Trad. Alvamar Lamparelli. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

GIMÉNEZ, Carmen. Richard Serra: the matter of time. Göttingen: Steidl, 2005.

GOMBRICH, E. H. The Story of Art. Londres: Phaidon, 2002.

GONZÁLEZ, Ángel. Alberto Giacometti: works, writings, interviews. Trad. Josephine Watson. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

GUERRA, Abilio (org.). Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – Parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HEDGECOE, John. Henry Moore: una visión monumental. Köln: Taschen, 2005.

HEGEL, G. W. F. La Arquitectura. Trad. Alberto Clavería. Barcelona: Kairós, 1981.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

HERSANT, Yves, DURAND-BOGAERT. Europes: De l'Antiquité au XXe siècle: Anthologie critique et commentée. Paris: Éditions Robert Laffont, 2000.

HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos: o breve Século XX 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JANSON, H.W., JANSON, Anthony. Iniciação à História da Arte. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JENCKS, Charles. Movimentos Modernos em Arquitectura. Trad. José Marcos Lima. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. The Language Of Post-Modern Architecture. Londres: Academy Editions, 1987.

JONES, Amelia (org.), A Companion to Contemporary Art since 1945. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

JÚLVEZ, José M. B., PALOMAR, Juan, EGUIARTE, Guillermo. Luis Barragán. Cidade do México: Editorial RM, 2001.

KASTNER, Jeffrey, WALLIS, Brian. Land and Environmental Art. Londres: Phaidon, 2005.

KRAUSS, Rosalind E. Pasajes de la Escultura Moderna. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madri: Ediciones Akal, 2002.

_____. The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge: MIT Press, 1986.

- KWON, Miwon. One Place After Another: site-specific art and locational identity. Cambridge: MIT Press, 2004.
- LALANDE, André. Vocabulário Técnico e crítico da Filosofia. Trad. Fátima S. Correia, Maria E. V. Aguiar, José E. Torres, Maria G. de Souza São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LATOUR, Alessandra (org.). Louis I. Kahn: Escritos, Conferencias y Entrevistas. Trad. Jorge Sainz. Madri: El Croquis, 2003.
- LUCIE-SMITH, Edward. Os Movimentos Artísticos a partir de 1945. Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MADRAZO, Leandro (org.). Forma: pensamiento: interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico. Barcelona: Enginyeria i Arquitectura La Salle, Universitat Ramon Lull, 2006.
- McCARTER, Robert. Louis I. Kahn. Londres: Phaidon, 2005.
- McSHINE, Kynaston, COOKE, Lynne. Richard Serra Sculpture: Forty Years. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2007.
- MEYER, James. Minimalism. Londres: Phaidon, 2005.
- MIBELBECK, Reinhold. Fotografia do século XX: Museum Ludwig de Colônia. Trad. Sandra Oliveira. Köln: Taschen, 2010.
- MONTANER, Josep Maria. As formas do século XX. Trad. Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- _____. Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- _____. A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do Século XX. Trad. Esther Pereira da Silva, Carlos Muñoz Gallego. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- MORI, Alejandro Aravena. (org.). Material de arquitectura. Santiago do Chile: Ediciones Arq, 2003.
- NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NGO, Dung. Louis I. Kahn: conversaciones con estudiantes. Trad. Nadia Casabella, Diego Castillo, Sara Nadal. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Intenciones en arquitectura. Trad. Jorge Sainz Avia, Fernando G. F. Valderrama. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- NOVAES, Aduato (org.). A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- OSBORNE, Peter. Conceptual Art. Londres: Phaidon, 2002.
- PAWSON, John. Minimum. Londres: Phaidon, 1998.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Intervenções Urbanas: Arte Cidade. São Paulo: Senac, 2002.
- _____. Paisagens Críticas – Robert Smithson: Arte, Ciência e Indústria. São Paulo: Senac, 2010.
- _____. Paisagens Urbanas. São Paulo: Senac, 2004.
- PEVSNER, Nikolaus. An outline of european architecture. Londres: Penguin Books, 1990.

PORTOGHESI, Paolo. Depois da Arquitetura Moderna. Trad. Ana Luiza Nobre. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PUENTE, Moisés. Conversaciones con Mies van der Rohe. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

_____. Jorn Utzon: conversaciones y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

READ, Herbert. Escultura Moderna: uma história concisa. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RIGGEN, Antonio (org.). Luis Barragán: Escritos y Conversaciones. Madri: El Croquis, 2000.

RISPA, Raúl. Barragán: Complete Works. Nova York: Princetown Architectural Press, 1995.

ROELSTRAETE, Dieter. Richard Long: A Line Made by Walking. Londres: Afterall Books, 2010.

ROSENBERG, Harold. Objeto ansioso. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RUSSELL, Bertrand. História do Pensamento Ocidental: A aventura das idéias dos Pré-Socráticos a Wittgenstein. Trad. Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

SAMUEL, Flora. Le Corbusier in Detail. Oxford: Architectural Press, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. Essays of Schopenhauer. Trad. R. Dirks. Filadélfia: Pennsylvania State University, 2005.

SCULLY JR., Vincent. Arquitetura moderna. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SERRA, Richard. Writings / Interviews. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SYLVESTER, David. Sobre Arte Moderna. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TSAI, Eugenie. Robert Smithson. Berkley: University of California Press, 2004.

TUCKER, William. A Linguagem da Escultura. Trad. Antonio Manfredinni. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

UGALDE, Martin. Hablando con Chillida: Vida y Obra. São Sebastião: Txertoa, 2002.

WALTHER, Ingo F. Arte del Siglo XX. Trad. Ramon Monton i Lara. Köln: Taschen, 2005.

WESTON, Richard. Alvar Aalto. Londres: Phaidon, 2007.

WILKINSON, Alan (org.). Henry Moore: writings and conversations. Los Angeles: University of California, 2002.

WITTKOWER, Rudolf. Escultura. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZANCO, Federica. Luis Barragán: La revolución callada. Trad. Javier Barreiro Cavestany. Milão: Skira, 2001.

ZEVI, Bruno. Saber Ver a Arquitetura. Trad. Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERIÓDICOS

AV Monografías. Mies van der Rohe: Berlin/Chicago. No. 92, novembro-dezembro 2001. Arquitectura Viva: Madrid.

DOCUMENTOS

AONSW (Archives Office of New South Wales). Public Works: Sydney Opera House - Golden Book. Sydney: Government Printer: 1959.

ESA, INC. (Environmental Science Associates). Running Fence: Final Environmental Impact Report. Santa Clara: Delta Printing, 1975.

UTZON, Jorn. Sydney Opera House- Red Book. Arquivo do arquiteto: 1958.

_____. Sydney Opera House- Yellow Book. Arquivo do arquiteto: 1962.

WEBSITES

15 Bytes | Utah's Art Magazine: <www.artistsofutah.org>

American Suburb X / ASX: <www.americansuburbx.com>

David Aschkenas Photographer: <www.daschkenasphoto.com>

David Moore Photography: <www.davidmoorephotography.com.au>

Flickr: <www.flickr.com>

Flickrriver: <www.flickrriver.com>

Google Earth: <earth.google.com>

MAS Context: <www.mascontext.com>

Massachusetts Institute of Technology: <www.dome.mit.edu>

Mies van der Rohe Society: <www.miessociety.org>

Smithsonian American Art Museum: <www.americanart.si.edu>

Smithsonian Institution: <www.si.edu>

The Henry Moore Foundation: <www.henry-moore.org>

The Kahn Gallery: <kahngallery.co.uk>

U. S. General Services Administration: <www.gsa.gov>

Waymarking: <www.waymarking.com>

OBRAS CONSULTADAS

- ÁBALOS, Iñaki. Atlas pintoresco Vol.1: el observatorio. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- BLAS, Rocío del Pilar de Prada. La mentalidad creadora de mitos y la escultura contemporánea. Madrid: FBAUCM, 2004. (Tese de Doutorado).
- CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. A Invenção da Paisagem. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUBY, Georges, DAVAL, Jean-Luc. Sculpture: from antiquity to the present day. Köln: Taschen, 2006.
- FARIAS, Agnaldo. Esculpindo o Espaço. São Paulo: FAUUSP, 1997. (Tese de Doutorado).
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. Leitura sem palavras. São Paulo: Ática, 1981.
- HUISMAN, Denis. Dicionário dos Filósofos. Trad. Claudia Berliner, Eduardo Brandão, Ivone C. Benedetti, Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- KRAUSS, Rosalind E.. The Optical Unconscious. Cambridge: MIT Press, 1994.
- LINDER, Mark. Nothing Less than Literal: Architecture after Minimalism. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. A Condição Pós-Moderna. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MARCHÁN FIZ, Simón. Contaminaciones Figurativas. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- MONEO, Rafael. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Barcelona: Actar, 2004.
- MONTANER, Josep Maria. Sistemas Arquitectónicos contemporáneos. Trad. Alicia Duarte Penna. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- MORI, Alejandro Aravena. (org.). El lugar de la arquitectura. Santiago do Chile: Ediciones Arq, 2002.
- NOVAES, Adauto (org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- OYARZUN, Fernando Pérez, MORI, Alejandro Aravena, CHALA, José Quintanill. Los hechos de la arquitectura. Santiago do Chile: Ediciones Arq, 2007.
- PEÑÍN, Alberto. La Transformación Del Proyecto Arquitectónico Durante El Proceso Constructivo: La Opera de Sydney y el Centro Pompidou de París. Barcelona: ETSAB-UPC, 2006. (Tese de Doutorado)
- PIMENTEL, Joana Nieto Guimarães. Los cambios sufridos en la escultura del Siglo XX: el lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes. Madrid: FBAUCM, 2004. (Tese de Doutorado).
- PONCE, Javier Lomelí. El limite como concepto plástico en la obra de Eduardo Chillida. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2011. (Tese de Doutorado)
- PULS, Maurício. Arquitetura e filosofia. São Paulo: Annablume, 2006.
- RAJA, Raffaele. Arquitetura pós-industrial. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- REZENDE, Antonio (org.). Curso de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

- RIA (Royal Australian Institute of Architects, UIA (International Union of Architects). An International Competition for a National Opera House at Bennelong Point. Sydney, New South Wales, Australia - Conditions an Programme. Sydney: Government Printer: 1956.
- ROSSI, Aldo. Autobiografia Científica. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur. O Mundo como vontade e como representação. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2007.
- _____. On The Suffering Of The World. Trad. R. J. Hollingdale. Londres: Penguin Books, 2004.
- SCHULZ-DORNBURG, Julia. Arte y Arquitectura: Nuevas Afenidades. Trad. Elena Llorens Pujol. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SMITHSON, Robert. Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. Trad. Harri Smith. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- STEINBERG, Leo. Outros Critérios. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- STÖRIG, Hans Joachim. História Geral da Filosofia. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- SUBIRATS, Eduardo. A existência sitiada. Trad. Flavio Coddou. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- VALÉRY, Paul. Eupalinos ou o Arquiteto. Trad. Olga Reggiani. São Paulo: Editora 34, 2006.
- VENTURI, Robert. Complexidade e Contradição em Arquitetura. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- XAVIER, Alberto (org). Depoimento de Uma Geração. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ZABALBEASCOA, Anatxu, MARCOS, Javier R.. Minimalismos. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Referências das imagens cujas fontes não constam diretamente no texto:

p. 158

Arquivo do autor, 2010.

p. 159

Base: Google Earth, 2012

p. 160

Flickr: http://farm4.staticflickr.com/3096/3097665852_a6165371a2_o.jpg. Acesso: 20/01/2012.

p. 161

Base: Google Earth, 2012.

p. 162

Arquivo do autor, 2005.

p. 163

Base: Google Earth, 2012.

p. 164

Arquivo do autor, 2009.

p. 165

Base: Google Earth, 2012.

p. 166

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/63028/154056_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 167

Base: Google Earth, 2012.

p. 168

HEDGECOE, John. Henry Moore: uma visión monumental. Köln: Taschen, 2005, p. 27.

p. 169

Base: Google Earth, 2012.

p. 170

Flickrriver: http://www.flickrriver.com/photos/kap_cris/2624244075/#large". Acesso: 27/01/2012.

p. 171

Base: Google Earth, 2012.

p. 172

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.230_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 173

Base: Google Earth, 2012.

p. 174

FINN, David, CARANDENTE, Giovanni. Eduardo Chillida. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1999, p. 57.

p. 175

Base: Google Earth, 2012.

p. 176

McSHINE, Kynaston, COOKE, Lynne. Richard Serra Sculpture: Forty Years. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2007, p. 187.

p. 177

Base: Google Earth, 2012.

Referências completas das imagens de suporte eletrônico (*websites*):

p. 48

American Suburb X / ASX: http://www.americansuburbx.com/wp-content/gallery/andreas-gursky/supermercado_variedad.jpg. Acesso: 31/01/2012.

p. 183

Mies van der Rohe Society: <http://www.miessociety.org/legacy/projects/chicago-federal-center/#6>. Acesso: 06/01/2012.

p. 184

Acima superior: Mies van der Rohe Society: <http://www.miessociety.org/legacy/projects/chicago-federal-center/#1>. Acesso: 06/01/2012.

Acima inferior: U. S. General Services Administration: <http://www.gsa.gov/gsa/pbsbpp/photos/IL0205-G-2004-00102.jpg>. Acesso: 06/01/2012.

Abaixo: U. S. General Services Administration: <http://www.gsa.gov/gsa/pbsbpp/cam/ChicagoPoster.pdf>. Acesso: 06/01/2012.

p. 186

The Henry Moore Foundation: http://www.henry-moore.org/images/lh_297a_summer_ch_1.jpg. Acesso: 29/12/2012.

p. 203

The Henry Moore Foundation: http://www.henry-moore.org/images/5.lh297a_0.jpg. Acesso: 29/12/2012.

p. 208

Flickr: http://farm4.staticflickr.com/3200/3097665860_e0c0622357_o.jpg. Acesso: 20/01/2012.

p. 211

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.204_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 212

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.25_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 213

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.215_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 224

Superior: Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/62891/154060_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

Inferior: Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/62880/154080_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 225

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/63134/154210_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 244

Flickr: http://www.flickrriver.com/photos/kap_cris/2625063308/#large. Acesso: 27/01/2012.

p. 249

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/62888/154071_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 258

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.62_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 260

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.209_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 272

15 Bytes | Utah's Art Magazine: <http://www.artistsofutah.org/15bytes/10apr/images/94.jpg>.

Acesso: 03/02/2012.

p. 273

Waymarking: <http://img.groundspeak.com/waymarking/f43df905-4e0a-4757-a07d-58f718fd4afd.jpg>. Acesso: 03/02/2012.

p. 275

15 Bytes | Utah's Art Magazine: <http://www.artistsofutah.org/15bytes/10apr/images/92.jpg>. Acesso: 03/02/2012.

p. 279

David Aschkenas Photographer: http://www.daschkenasphoto.com/tilted_arc/images/tilted_arc_010.jpg. Acesso: 04/02/2012.

p. 283

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/63093/154082_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 285

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/63059/154053_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 287

Superior: Smithsonian Institution: <http://americanart.si.edu/exhibitions/online/runningfence/slideshow/index.cfm>. Acesso: 29/12/2011.

Inferior: Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.74_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 288

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.4_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 289

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.220_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 294

Acima: MAS Context: http://www.mascontext.com/wp-content/uploads/2010/12/08_peine_viento_01.jpg. Acesso: 02/01/2012.

Abaixo: MAS Context: http://www.mascontext.com/wp-content/uploads/2010/12/08_peine_viento_07.jpg. Acesso: 02/01/2012.

p. 302

Acima: Mies van der Rohe Society: <http://www.miessociety.org/legacy/projects/chicago-federal-center/#3>. Acesso: 06/01/2012.

Abaixo Esquerda: U. S. General Services Administration: <http://www.gsa.gov/gsa/pbsbpp/photos/IL0205-H-2004-00051.jpg>. Acesso: 06/01/2012.

Abaixo Direita: U. S. General Services Administration: <http://www.gsa.gov/gsa/pbsbpp/photos/IL0205-H-2004-00059.jpg>. Acesso: 06/01/2012.

p. 306

Acima: David Aschkenas Photographer: http://www.daschkenasphoto.com/tilted_arc/images/tilted_arc_011.jpg. Acesso: 04/02/2012.

Abaixo: David Aschkenas Photographer: http://www.daschkenasphoto.com/tilted_arc/images/tilted_arc_012.jpg. Acesso: 04/02/2012.

p. 310

15 Bytes | Utah's Art Magazine: <http://www.artistsofutah.org/15bytes/10apr/images/98.jpg>. Acesso: 03/02/2012.

p. 312

15 Bytes | Utah's Art Magazine: <http://www.artistsofutah.org/15bytes/10apr/images/95.jpg>. Acesso: 03/02/2012.

p. 317

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/62887/154069_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 318

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/62803/153997_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 321

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/62768/153981_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 325

David Moore Photography: <http://www.davidmoorephotography.com.au/media/images/OperaHouse/1to10/soh13.jpg>. Acesso: 11/01/2012.

p. 326

David Moore Photography: <http://www.davidmoorephotography.com.au/media/images/100photographs/sixtyonetoeseventy/5.jpg>. Acesso: 11/01/2012.

p. 328

Acima: David Moore Photography: <http://www.davidmoorephotography.com.au/media/images/OperaHouse/21to30/soh19.jpg>. Acesso: 11/01/2012.

Abaixo: Flickr: http://farm4.staticflickr.com/3200/3097665860_e0c0625357_o.jpg. Acesso: 20/01/2012.

p. 330

Acima: Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.223_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

Abaixo: Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/2009/2009.9.7_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 331

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.160_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 332

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.221_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 333

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.228_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 334

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.131_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 347

Acima: David Aschkenas Photographer: http://www.daschkenasphoto.com/tilted_arc/images/tilted_arc_013.jpg. Acesso: 04/02/2012.

p. 358

The Henry Moore Foundation: http://www.henry-moore.org/images/providence_lh295_0.jpg. Acesso: 29/12/2012.

p. 360

The Henry Moore Foundation: http://www.henry-moore.org/images/lh297a_winter_mp_0.jpg. Acesso: 29/12/2012.

p. 361

The Henry Moore Foundation: http://www.henry-moore.org/images/lh_297a_spring_ep_0.jpg. Acesso: 29/12/2012.

p. 363

The Kahn Gallery: http://kahngallery.co.uk/d/25442-2/DSC_0085.jpg. Acesso: 20/12/2011.

p. 364

David Moore Photography: <http://www.davidmoorephotography.com.au/media/images/OperaHouse/11to20/soh16.jpg>. Acesso: 11/01/2012.

p. 367

MAS Context: http://www.mascontext.com/wp-content/uploads/2010/12/08_peine_viento_05.jpg. Acesso: 02/01/2012.

p. 369

MAS Context: http://www.mascontext.com/wp-content/uploads/2010/12/08_peine_viento_03.jpg. Acesso: 02/01/2012

p. 372

David Moore Photography: <http://www.davidmoorephotography.com.au/media/images/OperaHouse/11to20/soh3.jpg>. Acesso: 11/01/2012

p. 373

David Moore Photography: <http://www.davidmoorephotography.com.au/media/images/OperaHouse/31to40/soh1.jpg>. Acesso: 11/01/2012

p. 378

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/63134/154210_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 379

Massachusetts Institute of Technology: http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/62936/154158_sv.jpg. Acesso: 04/01/2012.

p. 383

15 Bytes | Utah's Art Magazine: <http://www.artistsofutah.org/15bytes/10apr/images/90.jpg>. Acesso: 03/02/2012.

p. 386

Mies van der Rohe Society: <http://www.miessociety.org/legacy/projects/chicago-federal-center/#9>. Acesso: 06/01/2012.

p. 394

Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.52_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

p. 395

Acima: Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.41_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

Abaixo: Smithsonian American Art Museum: http://americanart.si.edu/images/RF/RF.3.229_1a.jpg. Acesso: 29/11/2011.

ATOS TRIDIMENSIONAIS: MANIFESTAÇÕES DA EXISTÊNCIA

interfaces entre a arquitetura e a escultura

Daniel Corsi da Silva

fauusp | 2012