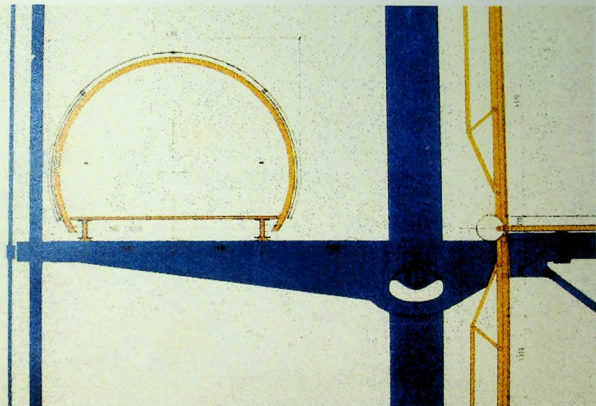


Q U A S E



CONTEMPORÂNEO

Questões para a arquitetura dos anos 60 aos 80 :  
a forma, a figura e a técnica

Francisco Spadoni

# QUASE CONTEMPORÂNEO

Questões para a arquitetura dos anos 60 aos anos 80:  
a forma; a figura e a técnica

FRANCISCO SPADONI

*data defesa*  
*02/12/97*

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de  
São Paulo para obtenção do grau de mestre.  
Orientador: Prof. Dr. Gian Carlo Gasperini

DEDALUS - Acervo - FAU



20200000563

SÃO PAULO  
1997

*Para Olga, Antonio e Nicolau  
elos de uma existência.*

*À memória de Aldo Rossi.*

## **Agradecimentos**

Este trabalho tem uma grande dívida com a professora Sophia Silva Telles, que durante os dois anos em que convivemos como professores da disciplina de Arquitetura Contemporânea da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-CAMP, fez com que as hipóteses que eu desenhava assumissem um outro patamar de complexidade. Sou grato também à colega Ruth Verde Zein, pela leitura crítica dos originais e pelas fundamentais sugestões ao texto. Sou grato ainda à Leila Sango, pelo extenso trabalho de pesquisa junto ao Art Index e à Marina Loeb pelo dedicado trabalho de produção gráfica. Finalmente agradeço aos meus familiares pelo apoio incontestado durante o longo período de elaboração deste trabalho e pela compreensão de minha ausência.

## **Resumo**

Estuda a produção arquitetônica internacional entre os anos 60 e os anos 80 a partir de três hipóteses de leitura: as questões da forma, da figura e da técnica. Analisa as condições que viabilizaram a manutenção de problemas modernos como a forma e a técnica após a segunda guerra mundial, quando o projeto moderno começa a dar sinais de exaustão e observa as alterações conceituais que estas questões sofreram com a retomada da questão figurativa. Examina a mudança de paradigma que representou a reincorporação da idéia de referente como o instrumento que qualifica um projeto e como este procedimento alçou a idéia de figura como o símbolo das ações contemporâneas em arquitetura.

## **Abstract**

The purpose of this work is to study the international architectural production between the 60's and 80's analyzing three hypothesis: questions of form, figure and technics. It analyzes the conditions that allow the maintenance of modern problems such as form and technics after world war II, when modern design showed signs of exhaustion, and observes the conceptual changes suffered by these questions on the reevaluation of figurative means. It examines the changes of paradigm that represented the reincorporation of the referential idea as the instrument that qualifies a project, and how this procedure got the idea of figure as a symbol of the contemporary actions in architecture.

*"Não aspiro ao papel de guia para toda a jornada;  
aos que partem depois de mim, indico a bagagem  
necessária para a viagem".*

*Julien Guadet*

## Sumário

<b>Prefácio</b> .....	1
<b>Capítulo 1 - Qual Contemporâneo: condições materiais e culturais para o aparecimento das questões</b> .....	1
<b>Capítulo 2 - Forma</b> .....	13
Forma- função .....	14
Geometria .....	17
Crise do significado .....	18
Estruturalismo .....	18
Forma e expressão .....	25
O desenho da forma: o outro moderno de Oscar Niemayer .....	27
Atualidade da forma .....	29
Louis Kahn: a instituição da forma .....	30
A nova visão ontológica .....	35
A difícil forma fácil (Tadao Ando) .....	36
A explicação da forma (Peter Eisenman) .....	45
<b>Capítulo 3 - Figura</b> .....	55
Figura e elementos .....	59
Negar a Figura .....	63
A nova figura .....	65
Realismo .....	65
Figura e Imagem: o realismo de R. Venturi .....	68
Rossi: figura, memória e razão .....	74
Rob Krier: o retorno à tradição figural .....	81
O caso francês .....	86
Da forma à figura: a passagem do moderno ao pós moderno: Mário Botta .....	89

<b>Capítulo 4 - A figura no raciocínio técnico contemporâneo:</b>	
<b>De Louis Kahn ao Centro GeorgesPompidou</b> .....	93
A arqueologia técnica de Louis Kahn .....	101
Beaubourg: a máquina de figurar .....	107
<b>Conclusão</b> .....	121
<b>Notas</b> .....	123
<b>Bibliografia</b> .....	127
<b>Fontes das ilustrações</b> .....	137



## Prefácio

Este trabalho propõe-se ao estudo da produção arquitetônica que se originou a partir do do pós-guerra e se estendeu até meados da década de 80, procurando elencar algumas hipóteses que podem estar na base destes procedimentos projetuais e que fomentaram a revisão e atualização do estatuto da profissão. Sem pretensão a algum tipo de balanço historiográfico, ou catalogação sumária, pretende, essencialmente, encontrar dentre os procedimentos analisados aqueles elementos que historicamente definiram a ação arquitetônica, como a estética e a técnica, verificando o valor que assumiram frente ao pluralismo contemporâneo e a importância que tiveram na revitalização do debate interno à arquitetura. Por estética localizo os problemas da forma e da figura, entendendo a forma em seu sentido o mais amplo como: idéia, determinação, ação, envoltório/conteúdo e em suas relações com a matéria e com a figura. A figura, é o fato revelador das questões culturais e ao se vincular ao problema da linguagem, seria a chave conceitual mais determinante da pós-modernidade. Por técnica importa-nos o problema da construção e contemporaneamente suas relações com a linguagem.

A primeira dificuldade com que nos deparamos é a de não dispormos de um lapso de tempo suficiente para que nosso julgamento possa se assentar sobre um processo crítico baseado na história, pois embora tenhamos estabelecido um recorte de três décadas, sabemos que o desdobramento destas questões ainda ecoam em nossos dias e que nossas hipóteses não conseguem superar o domínio do "olhar possível" para uma confirmação futura. Devemos contudo considerar que a velocidade das próprias transformações a que vem sendo submetida nossa civilização, em especial na segunda metade deste século, tem tensionado o que podemos entender por história, pois mudanças ocorridas num período de duas décadas podem equivaler ao que o mundo levou séculos para construir. Do primeiro computador, construído com 16 mil válvulas, até o advento dos computadores pessoais não se passaram mais do que 3 décadas e esta civilização da informação, representando a supressão dos limites espacio-temporais, tem comprimido a noção de período ou geração e transformado a própria geografia.

Paul Virillio, arquiteto e pensador francês, tem se ocupado deste tema em seus escritos recentes. Uma de suas hipóteses é a de que a nova civilização tenderá a substituir o conceito de espaço real pelo de tempo real e que os limites físicos deixarão de ser um problema para o homem e por consequência para o arquiteto. Há alguns anos chegou a defender a idéia de uma capital descentralizada para a

Europa, cujos pontos, locados por alguma estratégia política, estariam conectados por uma grande rede. O que ainda colocamos é a impossibilidade de supressão do corpo e embora possamos aceitar que geografia e história sejam conceitos críticos em nossos dias, a noção de abrigo, em sua acepção a mais primitiva, ainda continua a nos mobilizar.

A ótica das nossas questões pode ser considerada acadêmica, mas entendo que isso se dê apenas em seu modo de estruturação analítica. É consensual que a arquitetura não se pensa por fragmentos. Ela é um todo, complexo e articulado, onde todas as variáveis concorrem para sua definição final. É famosa, por exemplo, a crítica que Paul Rudolf fez a Mies Van Der Rohe, de que este conseguira projetar edifícios belíssimos porque ignorara grande parte dos problemas que comumente afetam a arquitetura. Certamente Mies não os ignorou apenas os selecionou a partir de uma visão intelectual.

O que talvez nos ampare e nos dê liberdade nesta empreitada é a atitude que podemos assumir frente ao trabalho, colocando-nos como arquiteto mais do que como crítico, o que faz com que as hipóteses com que trabalhamos sejam pensadas sempre a partir do próprio procedimento, para que possam se transformar num eficaz instrumento de ação. Questões de influência, por exemplo, apresentam-se ao produtor como algo nem sempre presente à esfera da razão absoluta, ao contrário do crítico, e podem ir se revelando a partir do processo de escolha. As questões que elencamos e os arquitetos que escolhemos são, pois, fruto de uma opção. É possível falarmos num trabalho como este de alguns grandes problemas, não de todos os problemas. Acreditamos, contudo, que eles sejam representativos e que se fazem presente em toda e qualquer ação de projeto em nossos dias.

# CAPÍTULO 1

## QUAL CONTEMPORÂNEO

Condições materiais e culturais para o aparecimento das questões

Podemos considerar como Arquitetura Contemporânea aquelas manifestações, procedimentos e produtos projetuais, que teriam em comum uma postura de revisão do passado imediato - o movimento moderno - seja atualizando-o ou negando-o e desta forma romper a sumária classificação cronológica. Diríamos que nem toda a produção dos tempos presentes pode ser classificada como contemporânea, embora sendo atual, e que alguns procedimentos já catalogados pela história poderiam ser a pura expressão de nossos dias: vejamos a *Maison de Verre* de Pierre Charreau, por exemplo. Talvez fosse mais correto falarmos em Arquiteturas, no plural, pois se existir algum ponto de toque entre elas, este se dará exatamente na dissolução das ideologias, aqui entendido como a totalização de verdades parciais.

A idéia de verdade como condição moral para o projeto, que fora o reflexo de uma ética própria de atuação dos arquitetos modernos, foi substituída pela idéia de realidade e conceitos como função ou estrutura, por exemplo, que no primeiro modernismo foram entendidos como valores absolutos, passaram a ser relativizados. A empresa das vanguardas modernas de construir um lugar na história e não através da história implicou na constituição de um projeto sobre relações ainda não experimentadas. O antigo estatuto figurativo, que era a base da estrutura acadêmica, cedia espaço para operações sobre regras abstratas,

próprias da imagem do mundo novo que surgia, e novos problemas, como o uso, por exemplo, passaram a assumir valor equivalente ao estético. O próprio conceito de forma seria estendido para o campo da produção, querendo significar o como ela se produz, associando-a à idéia de design. Este conceito, que nasce provavelmente com Muthesius na Werkbund, será a base para o experimentalismo da Bauhaus. Esta visão colocaria a arquitetura como produto de relações objetivas, numa quase ciência ou método elegiaco, que no limite colocava em cheque sua própria condição de existência como saber artístico.

Como acontecimento histórico, no entanto, o Movimento Moderno representou um divisor de águas para a arquitetura, pois pela primeira vez uma experiência, que denominaríamos de primitiva - ou original - pôde ser levada a termo como uma ação coletiva, retirando o projeto das amarras da estrutura compositiva, que até o século XIX limitou a ação arquitetônica ao campo da estética. Esta idéia que pode ter sido originada no século XVIII por teóricos como os franceses Laugier e Durand ou o italiano Lodoli<sup>1</sup>, trazia o mérito de levar a arquitetura para além de suas fronteiras tradicionais, e construía um novo estatuto para a sua inserção social, agora fundado também na técnica, no utilitário e no urbano.

A grande lição moderna, assim entendemos, foi a de possibilitar o risco da invenção. As questões que eram pensadas apenas no campo da técnica, como as vedações, ou a estrutura, por exemplo, passaram a ser elementos componentes da forma, o que acabou por gerar uma outra estética. A ruptura com qualquer apelo figurativo liberou a arquitetura para pensar o que esta julgava essencial, o espaço, que poderia ser expresso por um sistema de relações, próprios da matemática, e faria com que pudesse ser construído e atualizado a cada refazer. Seu maior trunfo foi também sua maior vulnerabilidade, pois a construção de seu projeto implicava na ruptura com qualquer forma de experiência anterior e a luta contra o que poderíamos chamar de tradição não suportou a pressão da história.

Em meados dos anos 50, época que considerariamos germinal para as questões atuais, algumas posturas pareciam delinear-se no cenário internacional frente a este passado imediato, por vezes revendo-o e por outras apenas atualizando-o. O cenário poderia ser assim esboçado: as ambições sociais do projeto moderno e sua crença na transformação do homem pelo design, haviam sucumbido frente a uma visão algo ingênua da sociedade e se tornado insustentável frente à absorção apenas parcial de seus valores. A cidade - e aqui falamos de Europa - não assimilava os ideais de clareza e ordenação que este propunha e embora

algumas realizações esparsas possam ter ocorrido no cenário internacional, e Brasília foi seu maior exemplo, a continuidade deste projeto esbarrava em algum tipo de formalismo vazio ou em tecnocracias. No CIAM de 1956, o próprio discurso de Le Corbusier denotava a perda de fôlego dos paradigmas modernos, quando citava que apenas os arquitetos nascidos à partir de 1916 poderiam compreender aquele momento, embora em sua genialidade pudesse ter corrigido a orientação de seu trabalho com Romchamp, Chandigarh e especialmente La Tourette.

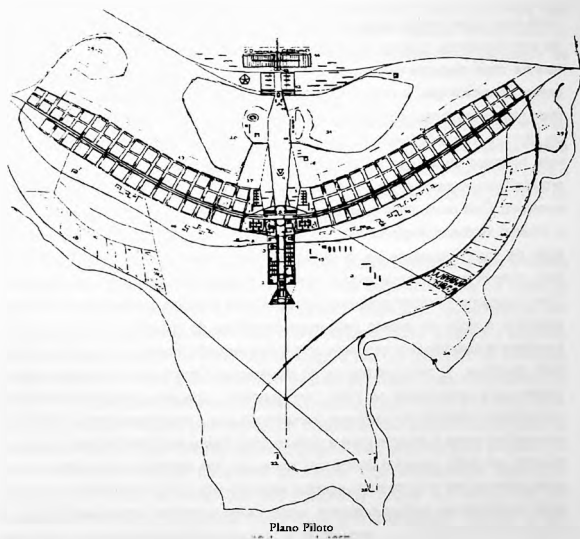


Ilustração 1 - Plano Piloto de Brasília: Lúcio Costa

Os sinais evidentes desta transformação se davam inicialmente pela mudança no tom dos discursos - agora não mais prescritivos, ao modo de manifesto - e por uma atitude mais conservadora na projeção, fazendo com que a ação arquitetônica rompesse com alguma forma de experiência original - atitude própria das vanguardas modernas - e se assentasse sobre algum referencial. Por experiência original, deve-se entender a necessidade das vanguardas de se estabelecerem sobre o novo, assentando o projeto sobre bases exclusivamente funcionais. Parece-nos consensual que todas as lutas que foram travadas pelos arquitetos, empunhadores de qualquer bandeira, tentavam dirigir o debate para as questões internas à arquitetura e os maiores ataques que se fizeram aos modernistas deveram-se em parte a terem buscado justificativa em questões externas à produção, como acontecera com a própria função.

Uma nova objetividade ainda se faria sentir à partir dos anos 50 sob a bandeira do estruturalismo, quando um trabalho sistemático procurou submeter a arquitetura às mais díspares exigências metodológicas, oriundas de disciplinas externas como: a semiologia, a antropologia, a sociologia ou a história, para ficarmos nas mais representativas, e mesmo de análises internas, em geral de carácter empírico, como o foram as leituras contextuais, morfológicas ou tipológicas. Entretanto, este excesso de exposição contribuiu muito pouco para que o conhecimento arquitetônico superasse as barreiras entre o artístico e o científico, como afinal se desejava. Esta nova objetividade, atingiria seu ponto máximo de especulação com o *Design Methods* anglo-saxão nos anos 60, que propunha, no limite, que uma ação de projeto pudesse ser desenvolvida sem a participação de um conceitor, pois poderia ser originada exclusivamente da boa formulação de um programa. Com o surgimento emergente dos computadores à época, tentava-se em verdade substituir a ação do sujeito pela impessoalidade da máquina, que por possuir inteligência quantificável, romperia com qualquer ação intuitiva em prol de uma atitude científica. O principal teórico do movimento, Christopher Alexander, em um projeto para uma cidade na Índia, por exemplo, chegara a propor a divisão de um problema em três mil variáveis, acreditando que o multifacetamento do processo analítico seria suficiente para a síntese final. Estas experiências algo ingênuas tiveram um curto caminho dentro das especulações teóricas na arquitetura, mas pela primeira vez a figura do conceitor esteve posta a nu e os limites de sua atuação puderam ser melhor auferidos, assim como o próprio limite da disciplina. O que realmente importou à arquitetura é que suas fronteiras puderam ser revalidadas, e suas reais questões reconsideradas frente ao novo momento da civilização que surgia.

Uma especulação teórica mais sólida surgiria ainda no final da década de 60, representada pelas pesquisas sobre a origem da forma do arquiteto americano Peter Eisenman. Gerado também sob a influência estruturalista, o trabalho de Eisenman foi, possivelmente, a mais sofisticada operação teórica para a definição de limites à ação do autor em arquitetura. Seus projetos-experimentos da primeira fase de sua carreira - as houses -, propunham-se como estruturas interiores de cubos reais ou virtuais que jamais perdiam suas arestas. A lógica formal e estrutural se desenhava desde o início e ganhava autonomia frente a qualquer ação pessoal. Ansiava enfim à pura sintaxe sem nenhum significado adjacente. Influenciado pelas especulações estéticas da arquitetura de Giuseppe Terragni, arquiteto moderno italiano das primeiras décadas do século, Eisenman revalidava as operações sobre a forma como as únicas possíveis dentro da arquitetura, e abria caminho à todas as experiências deconstrutivistas das décadas seguintes. Eisenman foi o limite das questões objetivas em arquitetura, mas, em sua sensibilidade, nunca deixou que suas questões transgredissem as fronteiras da estética. Voltaremos ao tema.

O racionalismo e a técnica também podem ser considerados como variantes às questões objetivas fundadas sobre especulações mais sérias. Sob esta bandeira duas correntes se firmaram nos anos 50, tentando por um lado recuperar para a arquitetura seu lugar como *continuum histórico* - no caso da Itália - e por outro na revalorização de seu estatuto técnico - o caso inglês .

O caso italiano foi o mais representativo de uma atitude destinada a definir limites precisos para a arquitetura e para a cidade. Sua origem se daria em torno do grupo da revista Casabella, a mais importante publicação especializada em arquitetura com tendência revisionista, que tinha como editor à época o arquiteto Ernesto Rogers, diretor da firma BBPR. Rogers era um arquiteto de formação moderna, embora fosse diplomado num sistema de ensino ainda compositivo na década de 30. O desenvolvimento de seu trabalho, assim como o de seus companheiros, seria marcado pelo hibridismo conceitual que sempre caracterizou a produção italiana e sua vontade moderna poderia ser percebida pelo próprio título da revista que editava: Casabella Continuità. Esta continuidade significava para ele a revisão e a adequação dos postulados iniciais das vanguardas às condições sócio-culturais da nova época e sua operacionalidade deveria se dar através de uma ponte com a tradição.

De seu escritório nasce em 1958 o primeiro grande projeto de apelo historicista, a Torre Velasca, na cidade de Milão, que se caracterizava pela requalificação de

uma quadra urbana, em que completava seu desenho e gabarito originais e pela incorporação na torre de vários elementos históricos e motivos de apelo vernaculares à estrutura de um grande edifício vertical, que ao final se assemelharia a um torreão medieval. Este edifício-manifesto seria a ponta de lança para uma importante operação intelectual que se desenvolveria na década seguinte: a montagem de uma teoria de projeção baseada na instrumentação da história e que desembocaria na publicação de dois textos instauradores: "A arquitetura da cidade" de Aldo Rossi e "A construção lógica da arquitetura" de Giorgio Grassi. O objetivo de ambos os trabalhos era definir regras precisas para a projeção em arquitetura, o que representava para Rossi a formulação de uma teoria tipológica para a reconstrução das cidades, onde demonstrava a supremacia destes valores sobre qualquer apelo funcionalista, e para Grassi a definição de elementos restritos válidos para qualquer projeto. O desdobramento deste trabalho pelo grupo italiano e por outros grupos de arquitetos europeus - como Ungers e os irmãos Krier - veio formular o que se conheceu como historicismo, que foi a articulação da história como linguagem para a arquitetura e que acabou se transformando numa das chaves intelectuais do movimento pós-moderno.

O retorno à tradição pelos ingleses representava a revalorização do problema técnico, que historicamente havia sido a grande característica da ação arquitetônica nesta ilha, e que a ligava definitivamente à engenharia inventiva dos séculos XVIII e XIX. Esta racionalidade pela via técnica viria, contudo, permeada de algum conteúdo de irrazão. A vertente tecnicista, nos moldes que se apresentou no período imediato do pós-guerra, pode ter nascido da proposta governamental de construção de escolas em série, o que implicava numa ênfase na pré-fabricação<sup>2</sup>. Esta proposta, somada à existência de uma base ideológica tecnocrata, gerou o que viria a ser conhecido como cultura tecnológica, na qual despontaram nos anos 60 arquitetos como Cedric Price ou o grupo Archigram, que com suas propostas de soluções técnicas para os problemas arquitetônicos recolocavam um problema moderno, mas pensando agora a técnica como linguagem e não mais como instrumento. Este procedimento reafirma o estatuto pró-tecnológico da arquitetura inglesa, que até os dias de hoje é o sinal mais evidente de sua produção, e a submete ao problema da figura que será a marca das questões contemporâneas.

Inglaterra e Itália abriam veios distintos na revisão do estatuto da arquitetura pelo viés europeu. O trabalho inglês, e aqui consideramos apenas aquele representativo da cultura tecnológica, é ainda muito devedor do movimento moderno, em-



bora em sua exposição excessiva ele não proponha a técnica como redentora, mas como participante de um mundo, onde a figuração se sobrepõe à essência. A linhagem italiana, do grupo *Tendenza* de Rossi e Grassi, se aproximaria do movimento moderno pela defesa do racionalismo. O que irá diferenciá-la será o seu reatamento com a história, de onde deverá emergir o método, e assim como no caso inglês, a figuração será o elemento de controle do projeto.

Um outro caminho seria aberto nos E.U.A., para onde emigrou boa parte dos arquitetos modernos europeus e que trazia neste hibridismo os traços mais característicos da nova sociedade de massas que nascia. O fato cultural mais relevante desta passagem foi certamente o advento da cultura *POP*, movimento iniciado na Inglaterra nos anos 50 e que teve nos EUA seu maior desdobramento. Originado nas artes plásticas, o *POP* seria, grosso-modo, um triturador de certezas, que reduzia todo e qualquer valor constituído socialmente a nenhum valor e proclamava como ato supremo da civilização contemporânea a cultura do consumo. Nascido da civilização industrial e urbana e ligado aos novos meios de informação e comunicação, em especial a publicidade, trazia como sua maior estratégia a construção de um sistema de imagens fundadas no cotidiano, cuja vulgarização deliberada estaria controlada por um apuro estilístico.

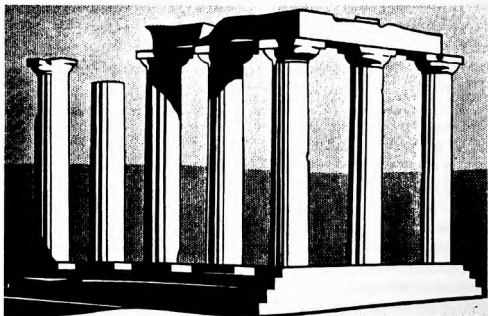


Ilustração 2 - Templo de Apolo: Roy Lichtenstein

Provavelmente a maior proposta POP tenha sido a de deslocar objetos e fatos de seu sentido original para reconstruí-los sob a ótica de sua exclusiva visualização - ou leitura - propondo-lhes como valor o efêmero e construindo um universo imagético que seria o próprio reflexo da civilização de massas. Andy Warhol e Roy Lichteinstein, dois expoentes do movimento, trariam em seus trabalhos as formas mais representativas de sua expressão. Warhol, talvez seu maior ideólogo, se caracterizaria pela apresentação em série de imagens do cotidiano - a face de Marilyn, a lata de sopa ou a morte no trânsito-, deslocando-as de seu sentido original e propondo como valor sua exclusiva função de mídia. Conforme assinala Argan:

*Warhol analisa a parábola descendente ou de decomposição, o iter do consumo psicológico da imagem notícia. Planteia também um problema de valor: ao apresentar imagens "consumidas" apresenta uma imagem residual que é mais consumível e que, portanto, se sedimenta de forma inerte, como muitas outras no inconsciente coletivo.*<sup>3</sup>

Lichteinstein, em outra chave, fará uso de uma outra operação para referendar valores semelhantes. Sua base pictórica será a imagem das tiras das histórias em quadrinhos, que reproduz ao analisar as técnicas tipográficas para refazê-las manualmente. A imagem reticulada, a perda da escala, a estilização, comporiam este universo comunicacional cujo sentido será o da perda do conteúdo da mensagem. Em seu clássico o templo de Apolo retratará a imagem de uma ruína grega, desterritorializada e reapresentada bidimensionalmente e sem escala segundo a técnica do comics. Ainda segundo Argan, Warhol e Lichteinstein representariam dois aspectos do mesmo fenômeno:

*"Lichteinstein nega a história ao considerar tudo como absolutamente presente e Warhol ao considerar tudo como absolutamente passado. Para este, só neste absoluto passado se dá a imagem como pura imagem e assume, assim, um valor estético."*<sup>4</sup>

O advento do ideário POP foi definidor para a revisão das questões com que se defrontava a arquitetura. O excesso de abstração e a perda dos códigos referenciais da cultura urbana, representadas pela ideologia moderna, gerara um movimento no sentido contrário de revalorização do contexto e assumpção dos valores vernáculos como representantes do "gosto oficial". Em princípio dos anos 60, o jovem arquiteto americano Robert Venturi, ex-aluno de Louis Kahn, lançava o

livro "Complexidade e Contradição na Arquitetura", onde esboçava uma quase-teoria do gosto, fundada no apego à banalidade, na valorização do cotidiano e na recuperação, em essência, do que julgava ser a marca mais importante da arquitetura através da história: sua capacidade de contradizer-se e sua facilidade em se comunicar. Seu exemplo clássico será a cidade de Roma, a qual cita como um repositário de formas e fatos arquitetônicos de épocas diversas, que traria justamente neste amálgama sua grande qualidade. A semelhança com a cena POP será inevitável e na continuidade de seu trabalho prático e teórico Venturi apontará para o caminho mais prolífico da contemporaneidade: a construção da imagem.

As questões de Venturi compõem o retrato mais fiel da cultura pós-moderna: o universo da simulação. Aqui o saber técnico está diminuído em prol do saber erudito das formas e figuras históricas, que ao serem recuperadas só farão sentido como imagem delas mesmas, tal qual o raciocínio POP, e, numa alusão pós-moderna, tudo pode ser reiventado: a colunata, a casa suburbana, a própria rua. Esta defesa do universo mundano como valor era uma afronta à aristocrática visão que a arquitetura, ou os arquitetos, sempre construíram em torno dela, mas a ordem cultural que se formava só viria confirmar esta posição. Quando lança seu segundo livro em 1968, "Aprendendo com Las Vegas", Venturi chega ao limite de propor que a real imagem de nossa cidade seja reduzida a um processo de comunicação.

Seria ingênuo não aceitarmos que a tese de Venturi teve todo o respaldo do desenvolvimento da civilização para se firmar, mas reconhecemos também que a sua teoria, ou mais precisamente seus manifestos, não conseguiram se instituir como prescrições de projeto, pois sua elegia do mau gosto não teria ressonância no seio de uma atividade quase medieval, que ainda anseia por desenhar a boa forma.

A forma talvez ainda seja a questão mais cara aos arquitetos e desde sua predominância como problema no período moderno vem procurando caminhos para se revalidar. A forma como *eidós*, como inteligibilidade construtiva, que era a base do movimento, seria substituída contemporaneamente por um sistema de representação, calcado na geometria, que daria suporte a uma visão atemporal para a arquitetura e permitiria pensá-la acima de qualquer questão de estilo. Sua origem como problema contemporâneo pode estar nos modernos em duas versões complementares:

\_ Uma primeira, de base Corbusieriana, a tomará pelo seu caráter geométrico, ao mesmo tempo em que se pode vinculá-la à uma certa matriz clássica, da construção de uma ordem, possibilitando também revelar seu processo de construção: pela matemática.

\_ A segunda, originada na Bauhaus, a tomará pelo método, ou mais precisamente pelo *design* - que seria o modo como ela se produz - onde o qual repousaria o sistema de verdade.

O desdobramento das questões modernas após os anos 50 indicaram um constante revisitar do problema. O caráter de abstração, de utilização de formas absolutas, que se iniciara já com os arquitetos da iluminação no século XVIII, passa pelo período dito moderno - em especial nas três primeiras décadas deste século - validando um discurso de luta contra toda e qualquer forma de figuração, que representava a postura contra um procedimento que acionava elementos e estilos constituídos pela história e que dava ao projeto o nome de composição. A arquitetura moderna romperia com a idéia de elemento, substituindo-o por componente e com a idéia de composição, substituindo-a por operação. A banalização destes códigos seria inevitável, pois a racionalidade construtiva que estava embutida neste procedimento, com a lógica de utilização de formas abstratas, seria facilmente absorvida pela indústria da construção e rapidamente o que era pensado como um conceito - o didatismo construtivo, facilmente reconhecível, que revelava o estágio do novo homem na nova civilização - transforma-se num vocabulário. O caminho da boa forma passou assim a se confundir com um formalismo vazio, onde a *inventividade* seria dada pela busca de formas inusitadas. Entre os anos 50 e 70 um modernismo agônico ainda se fez presente com muita força em todos os continentes e gerou uma arquitetura de poucas idéias, mas de um saber construir. Os exemplos são vários, mas poderíamos ilustrar com o conjunto de Jean Renaudie para a cidade de Ivry de 1968 e a própria Expo 70 de Osaka, que representariam o possível final de uma era.

As visões mais complexas sobre a questão da forma no mundo contemporâneo seriam também de origem moderna e já nos anos 50 acenavam para um vínculo com a figuração. No trabalho do arquiteto americano Louis Kahn, que fez a primeira revisão do conceito após as vanguardas, ela apontaria para um outro estatuto: arquetípico, figurativo, que se destinava a ser um novo elemento controlador das operações de projeto. Kahn fará uso do conceito de forma num sentido distinto dos modernos, fazendo-a revelar-se no confronto com a matéria e organizando-a a partir da idéia de composição. Para o arquiteto, o homem possui suas

instituições e estas as formas que lhe são próprias, caberá então ao homem descobri-las, num percurso orientado pela ideia de ordem. Kahn abriria espaço para a recuperação da figura geométrica como sustentáculo da forma, o que geraria incursões as mais distintas, de Eisenman à Ando, pensando-a como elemento objetivo (Eisenman) ou simplesmente estético (Ando), mas se estabelecendo novamente como um campo privilegiado das ações de projeto.

Estes percursos nos expõe a cena cultural que se oferecia para a construção do projeto contemporâneo. Estética e técnica continuaram a ser o campo essencial das operações arquitetônicas. A técnica, como estatuto profissional, seria mais recente, pois nasce da batalha intelectual travada contra a engenharia, que como disciplina autônoma tem pouco mais de dois séculos. A estética, que tradicionalmente caracterizou a arquitetura, assumiria em nosso tempo dois eixos de desenvolvimento: a problemática da forma e a retomada da figura. A figura seria o paradigma das ações contemporâneas e talvez a marca mais evidente da cultura pós-moderna em arquitetura. Sobre o seu raciocínio a forma pode continuar a se expressar como elemento de projeto, através da geometria, ou mais precisamente, das figuras geométricas e a técnica pode deixar de ser um mero instrumento para ser também linguagem. Mas é em sua acepção tradicional, como revitalizadora da convenção ou do elementarismo histórico, que ela se expôs com maior agudeza e fez confundir o que era uma simples imagem - uma ordem clássica qualquer, por exemplo - com um procedimento. O objetivo deste trabalho é o de pensar a extensão e os limites destes procedimentos.



## CAPÍTULO 2

# FORMA

A forma tem se apresentado historicamente aos arquitetos como um campo privilegiado de ações e de expressão. Da antiguidade clássica aos nossos dias foi, certamente, o conceito que mais se revitalizou em defesa da autonomia desta atividade, quer a tomemos por arte ou disciplina, e como ideal (a boa forma) foi, possivelmente, o que mais tenha resistido aos mais diversos processos de anexação a que foi submetida: seja em relação à técnica, à função ou à figuração. Como um fim ou como um meio ela por vezes colocou-se como especulação, quando tomada em relação a um objeto, ou como resultado, quando confrontada a um objetivo. Se por disciplina arquitetônica entendermos o conjunto de conhecimentos específicos que, como um todo organizado, possa dispor de elementos para serem trocados com outros já estabelecidos, poderemos dizer, sem medo de errar, que o conhecimento sobre a forma - mais do que sobre as formas - foi o campo especulativo mais profícuo que a arquitetura trilhou até os nossos dias.

### **Significado**

Em sentido genérico, Forma pode ser definida como "o termo designado para traduzir a espécie ou o perfil oferecido por uma coisa, o resultado de sua delimitação, determinação ou definição, a substância de um objeto, seu ser verdadeiro, ser que já existia antes de atualizar-se como algo pré-formado no objeto." De

outro modo, “[forma] é aquilo que faz com que um ser seja o que é. Aquilo que o determina e o diferencia de outro. É sua própria natureza”.<sup>1</sup> De modo mais vulgar, a idéia de forma costuma ser comumente tomada pelo aspecto visível de algo, sua conformação ou aparência, o que, se a vincula diretamente à arquitetura como fenômeno, lhe rouba a possibilidade de ser tomada como uma modalidade de pensamento.

### Forma-Função

A forma foi um dos grandes problemas modernos e na sua relação com a função constituiu-se na tradução mais complexa que o sentido filosófico do termo pode assumir. A idéia de função, no entanto, era uma resposta sociológica mais evidente para uma civilização que desde o século XVIII buscava se constituir sobre a razão. A função transformou-se no grande alibi social e a forma não restava outra alternativa que não fosse a de segui-la. O teórico italiano Renato de Fusco chegara mesmo a afirmar que a função substituíra a forma na época do funcionalismo. Para o autor, “toda a exigência e rigor científico requerido para a função, não teve o mesmo equivalente para a forma, que continuou a ser tratada pelo movimento moderno de um modo ainda tradicional, como algo em estado de suspensão”.<sup>2</sup>

A supremacia dos valores funcionais era compreensível numa época em que os valores sociais estavam ancorados na idéia de evolução e progresso, mas seria ingênuo afirmar, como a história acabou por demonstrar, que a redução da forma a seus aspectos essenciais, pudesse representar a perda de sua importância estrutural na formulação do pensamento arquitetônico. Na década de 60, por exemplo, quando o *Design Methods* ainda levava a extremos a formulação das vanguardas modernas de reduzir toda a iniciativa projetual aos esquemas funcionais, o arquiteto italiano Aldo Rossi já apontava para a efemeridade destes valores, que não teriam condições de se estabelecer para além das contingências da sociedade que o gerara. A forma, ao contrário, resistia no tempo, e sua atualização fazia parte da sobrevivência cultural de cada geração.

É possível que o grande esforço funcionalista, ao invés de tirar a importância da forma, tenha lhe anexado um valor. Nas duas vertentes mais visíveis das vanguardas que se ocuparam do problema, baseadas em Le Corbusier e Walter Gropius, ela manteve um sentido de atemporalidade irretocável, querendo significar para o primeiro a somatória do dentro e do fora, filtrada pela essenciali-



dade da estrutura clássica e, para o segundo, o meio, que revelaria pela produção a qualidade de um objeto total reconhecível e assimilável pela razão. Para Le Corbusier a Forma era atemporal pela continuidade. Para Gropius ela o era pela atualidade.

A Bauhaus talvez tenha sido, contemporaneamente, a mais instigante fonte especulativa sobre a problemática da forma. Seu problema central foi, como sabemos, a possibilidade de se pensar sobre o branco, ou de outra maneira, a busca de uma ação possível sobre um real que não mais dependeria de um fato anterior para poder existir. A realidade deveria ser constituída pela racionalidade. O crítico italiano Giulio Carlo Argan em seu livro sobre Gropius comenta:

*"É impossível justificar as novas formas com as habituais categorias formais, fundamentalmente naturalistas, da massa, do volume, do equilíbrio entre cheios e vazios, da reação plástica entre peso e pressão; isto porque o próprio ritmo do trabalho mecânico, sobre o qual a forma se plasma, está em contradição com a natureza, ultrapassa seus limites, violenta as leis estabelecidas."*<sup>3</sup>



Ilustração 3 - Villa Savoye: Le Corbusier

O movimento moderno restaura de algum modo o debate clássico entre a forma platônica e a forma aristotélica, ao tratá-la por vezes como um ideal e por outras como uma operação. "Em Platão, Forma é não apenas a figura visível e patente de um objeto, mas também sua figura latente e invisível. Forma é uma idéia, algo que pode ser tomado a priori e que independe da matéria. Em Aristóteles, ao contrário, o significado deste termo está relacionado com sua capacidade causal. Para o filósofo, o significado de Forma está relacionado ao seu par, matéria, como aquilo que a determina para ser algo e nesta relação matéria-forma, podemos entender como são compostas as coisas. A matéria é uma potência que se atualiza pela forma".<sup>4</sup>

Evidentemente estes conceitos tiveram o seu desenvolvimento na história do pensamento com o conceito de forma ampliando a sua significação. Os binómios: forma-ideia e forma-matéria, contudo, continuaram compondo o raciocínio da produção e no período moderno, por exemplo, com o advento da civilização industrial e a substituição do artesanato pela produção serial, eles acabaram por se fundir, pois só se concebia que a relação forma-matéria na era da máquina fosse gerada a partir de uma ideia inicial, já que não se podia admitir qualquer alteração na produção depois de iniciado o processo.<sup>5</sup>

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas deste século a problemática da forma ocupou também um privilegiado espaço na crítica e nas teorias estéticas, condição que, segundo Pierre Francastel, era devida, entre outros fatores, à subordinação da história da arte à iconografia e à psicologia. A Teoria da Pura Visibilidade e a Teoria da Forma (Gestalt), por exemplo, cada qual a seu modo, elegiam no aparente (fenómeno) as condições para a compreensão da estrutura de um objeto. A Teoria da Forma (Gestalt), ao propor a supressão da categoria do entendimento para o reconhecimento da forma, reduzindo tudo ao ato preceptivo, foi, de uma certa maneira, a base da formulação conceptual da Bauhaus.<sup>6</sup> Certamente para Gropius o conhecimento sobre a forma, ou sobre a racionalidade de sua constituição, era um instrumento de transformação, de reeducação das classes produtoras e não um aspecto do formal, como organização superficial, seja do tecido social seja dos instrumentos de produção.

O texto que podemos considerar como definitivo sobre a problemática da forma e que talvez tenha sido um dos grandes responsáveis pela sublimação deste conceito no campo das artes plásticas e arquitetura até as primeiras décadas deste século, foi o clássico "Vie des formes" do filósofo francês Henry Focillon, de

1936. Neste texto, que ainda hoje goza de grande reputação, o significado do termo passou a abarcar toda a possibilidade de relação com o mundo sensível: o espaço, a matéria, o espírito, onde a arquitetura seria a substância que daria vida à entidade geométrica e a forma a expressão desta consciência:

*"a forma é uma visão do espírito, uma especulação sobre a extensão reduzida à inteligibilidade geométrica, tanto que ela não vive na matéria"* <sup>7</sup>. Dirá ainda que *"a consciência humana tende sempre a uma linguagem e mesmo a um estilo...tomar consciência é tomar forma"*. <sup>8</sup>

## Geometria

A geometria, como uma caução da racionalidade, foi desde sua origem o grande instrumental de representação do espaço, e como ente físico, sua primeira modalidade de quantificação. Conceitualmente ela sempre teve uma dupla função na arquitetura: a de servir como instrumento de projeção, quando utilizada como suporte das idéias iniciais do projeto, ou como uma figuração, quando tomada para representar modelos historicamente estabelecidos, que instrumentem uma ação de projeto. Num sentido prático ela é indissociável de toda e qualquer modalidade de apreensão e compreensão do espaço e portanto é facilmente identificada com qualquer idéia a que possamos relacionar a arquitetura. A idéia de forma, por exemplo, não consegue tornar-se evidente se não for revelada pela representação geométrica. Obviamente, o substrato indispensável desta racionalidade é a existência de regras, que ao conformar o saber sobre a geometria, ficam à disposição do arquiteto para constituir o seu próprio campo.

Se retornarmos alguns séculos, veremos que o projeto humanista de pensar a arquitetura como ciência implicou na recuperação dos valores clássicos - seus princípios, ordens e regras - mas mais do que a recuperação do sistema figurativo, que fora reinterpretado, interessou-se pelas relações matemáticas que este estabelecia, com os traçados reguladores podendo funcionar como elementos heurísticos para o controle da projeção. A matemática era o caminho para aproximar a arte da ciência. A forma para os modernos também tinha na geometria seu instrumento de produção e expressão. Geometria não tinha história, era uma operação que se atualizava em cada refazer e podia ser compreendida e aceita sob qualquer condição ou circunstância. Segundo Husserl em seu *"L'origine de la Geometrie"*:

*A existência da geometria não é física, não é a existência de algo pessoal na esfera da consciência; ela é a existência de um estar aqui, objetivamente para "todo o mundo" ( para o geometra real e possível ou para alguém que compreenda a geometria). Melhor ainda, ela tem desde seus primórdios uma existência especificamente supra-temporal e acessível, como acreditamos, a todos os homens, aos matemáticos principalmente reais e possíveis, de qualquer povo, século e sob todas suas formas particulares." 9*

### **Crise do significado**

Ao projeto universalista moderno importava toda possibilidade de abstração, aqui entendida em seu duplo sentido como campo possível da racionalidade e como contraposição à figuração, e a geometria poderia desempenhar essa dupla função. O desdobramento deste projeto, em especial na arquitetura, a partir do pós-guerra, foi se dando no sentido da desmontagem da crença absoluta na forma como uma totalidade facilmente reconhecível e assimilável, que pudesse estar a serviço tanto dos meios produtivos como do entendimento pelo homem comum. E dois caminhos críticos, ao nosso entender, estiveram na base deste questionamento:

\_ Um primeiro, resultado da crítica interna ao problema da forma, operado pelo pensamento estruturalista, acreditava na impossibilidade de constituição de qualquer totalidade *a priori*, como pretendida pelas teorias da e sobre a forma, propunha, *grosso-modo*, que o todo seria a resultante de um conjunto de partes articuladas em seu interior, sem cujo conhecimento a forma resultaria numa mera aparência desprovida de conteúdo.

\_ Um segundo, identificado com a continuidade do movimento moderno, movido pela impossibilidade de reconstituir o posicionamento original das vanguardas passou a considerar a forma como uma categoria do formal. Esta ação teve como resultado uma apropriação superficial da idéia de forma, transformando o que fora inicialmente pensado como uma totalidade num processo de deformação, onde o valor pudesse ser dado pela capacidade maior ou menor de se propor o inusitado.

### **Estruturalismo**

A contribuição estruturalista foi provavelmente a mais controversa dentro das especulações em arquitetura, pois tomada como um termo extensível a todas as áreas das ciências humanas, buscava compreendê-la a partir das mais variadas

peças que pudessem compô-la: arquitetura em relação à sociologia, antropologia, psicologia, etc. Esta hiperexposição, ao contrário de um método, poderia ser entendida como uma grande possibilidade de análise, pois não desvincularia o conhecimento do todo do reconhecimento dos elementos que o compõe. O pensamento estruturalista, que se torna predominante nas ciências humanas a partir dos anos 50 como resultado das investigações lingüísticas, atinge também o domínio da estética, mas não sem antes gerar alguma desconfiança e distanciamento. Pierre Francastel, um de seus mais importantes interlocutores, assim se referia em texto de 1965:

*"Interessa-nos saber, antes de mais nada, se este termo está ligado a um progresso da reflexão crítica aplicada a esta categoria de objetos tão difundidos na história humana, e até agora tão mal integrados nos marcos do pensamento especulativo: os produtos das diversas atividades estéticas."* <sup>10</sup>

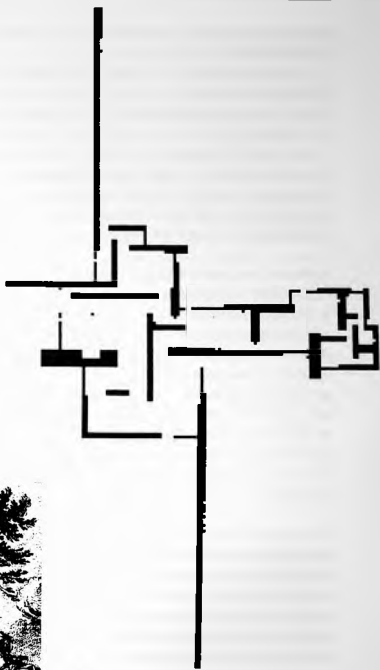
Mas é o próprio autor quem apontará que *"é em relação às artes e em especial, à arquitetura que o termo estrutura entrou na linguagem. A própria palavra é derivada de Struere, que significa construir"*.<sup>11</sup>

A idéia de estrutura pode ser entendida simplificada como apoio ou sustentação e é com este sentido que a tomamos normalmente no campo da construção. Num sentido mais genérico e completo ela "quer designar um conjunto de termos solidários entre si, ou cujas partes são funções umas das outras. Diz-se por isso que uma estrutura está composta por membros mais do que por partes, e que é um todo mais do que uma soma." <sup>12</sup> Mas estrutura também pode ser sinônimo de forma, quando esta se referir à essência ou conteúdo de algo e neste sentido podemos fazer uso da metáfora de que um ser toma forma quando encontra sua estrutura.

O pensamento estrutural em arquitetura teria um desdobramento direto na produção, e grassou tanto no território da construção quanto no da reflexão teórica. O livro mais importante que se produziu sob a égide do estruturalismo talvez tenha sido o do arquiteto italiano Vitorio Gregotti: "O território da arquitetura"<sup>13</sup>. Neste livro de 1966, o arquiteto visa agenciar os problemas que julga mais relevantes para a especulação em arquitetura, estruturando-os como dados indispensáveis à realização de qualquer projeto. No fundo seu objetivo principal é o de desenvolver uma certa ética de projeção, que possa ser válida sob quaisquer circunstâncias e ao mesmo tempo revalidar uma fronteira disciplinar que

estaria superexposta com a "desestruturação das incursões estruturalistas". A questão central da problemática estruturalista foi, no entanto, a possibilidade de aproximação ao saber científico e neste sentido o domínio das artes e da arquitetura viram-se em xeque pela impossibilidade de se pensar a existência do sujeito. Na arquitetura quem irá enfrentar este problema será Peter Eisenman, que proporá a possibilidade de existência de um saber objetivo para a arquitetura, fundado sobre os problemas da forma. Eisenman fará teoria e projeto, tentando, com esta fusão, superar o hiato existente entre trabalho reflexivo e trabalho prático. Seu trabalho, no entanto, embora centrado na dissolução da interioridade, portanto da estrutura, não conseguirá evitar uma contradição que lhe é intrínseca: "a de afirmar a existência de uma forma que possa constituir-se com referência a si própria e ao mesmo tempo negá-la como um objetivo teleológico.

No campo da construção a componente estrutural por ora rivalizava com a forma, por outras com a técnica. Os exemplos são muitos e nos deteremos mais sobre eles no capítulo referente à questão técnica, mas por ora importa-nos especular sobre a possibilidade também de se compreender a idéia de estrutura como um substituto da forma, assim como se dera com relação à função no movimento funcionalista. É provável que a gênese deste procedimento possa estar em Mies Van Der Röhe, que ao lado de Le Corbusier e Gropius formou a triade de sustentação das vanguardas modernas. Na arquitetura de Mies, a forma era obliterada em prol de uma relação entre ícones estruturais que agenciavam o espaço. Desta maneira, o todo podia ser resumido à sua estrutura essencial. A referência à cabana primitiva do Abade Laugier, que no século XVIII lançava a hipótese teomática de se entender a essência da arquitetura a partir de sua estruturação básica, era de uma evidência quase linear e acabou por se transformar num lugar comum da crítica. Por isso, é sintomático que Mies Van Der Röhe tenha sido o grande alvo das maquinações críticas pós-modernas, pois sua arquitetura radicalizava contra a possibilidade de existência da forma e esta crítica, de modo míope ou panfletário, precisava de sua existência [forma] para qualificá-la de univalente.<sup>14</sup> No entanto as questões de Mies são radicalmente modernas e não devem ser confundidas com o que veio a se constituir como idéia ou rótulo estruturalista em arquitetura algumas décadas depois.



*Ilustração 4 - Casa de Ladrilhos: Mies van der Rohe*



*Ilustração 5 - A Cabana primitiva: Abade Laugier*

São dois os principais procedimentos em arquitetura que podemos vincular à idéia de estrutura a partir dos anos 50:

\_um primeiro, de inclinação antropológica e requerendo para a forma um sentido de lugar, teve na figura do arquiteto holandês Aldo Van Eick seu principal articulador. Este estruturalismo advogava contra o empobrecimento de uma estratégia de construção da forma que dependesse exclusivamente da função, reconhecendo na não aceitação de uma forma total concebida *a priori*, a possibilidade da ação do indivíduo - usuário - na configuração final da arquitetura.

\_Um segundo, ligado ao pensamento técnico, ou mais precisamente à expressão da estabilidade, pretendeu substituir a totalidade visível do objeto pela visibilidade de seu núcleo. A arquitetura estaria aqui reduzida a um sistema estrutural.

Para o primeiro grupo, conhecido como "estruturalismo holandês",<sup>15</sup> que contará também com outras figuras proeminentes como Bakema, Van Den Broeken e Herman Hertzberger, a idéia estruturalista não se constitui pela afirmação de uma lógica qualquer reconhecível no interior da forma, mas justamente pela negação da possibilidade de que alguma forma inicial possa amparar todas as expectativas das individualidades que venham a ocorrer em seu interior. A influência das ciências humanas já era marcante no período e um redirecionamento contra o excesso de abstração herdado dos modernos além de uma nova disciplina do olhar para o homem e para o lugar já encontravam ressonância na produção arquitetônica. Talvez possamos falar em recuperação da experiência, tal qual os italianos, que havia sido substituída por uma ideologia. Nas palavras do próprio Van Eick:

*"Por mais que espaço e tempo possam significar, o lugar e a ocasião significam mais. Porque espaço à imagem do homem é lugar, e tempo à imagem do homem é ocasião...Forneça-se esse lugar, articulem-se os seus elementos...faça-se de cada porta uma expressão de boas vindas e de cada janela um semblante...Aproximemo-nos do centro mutável da realidade humana e construamos a forma que lhe corresponde - para cada homem e para todos os homens, dado que estes já não o fazem por si sós."*<sup>16</sup>

Herman Hertzberger, que desenvolveria o pensamento de Van Eick em defesa da possibilidade de multivalência da forma assim se referia em 1963:

*"O que devemos buscar, em lugar de protótipos que são interpretações coletivas de pautas individuais viventes, são protótipos que possibilitem interpretações indi-*



*viduais das pautas coletivas; em outras palavras, devemos fazer as casas iguais de uma maneira particular, de modo que cada um possa realizar sua própria interpretação da norma coletiva...Porque é impossível (e sempre foi) fazer a ubi-quação individual que se amolde exatamente a cada um, devemos criar a possibilidade da interpretação pessoal, fazendo as coisas de modo que sejam de fato interpretáveis." 17*

O segundo grupo de trabalhos estava assentado sobre uma problemática estrutural distinta, mais técnica e construtiva, que se colocava na cadeia produtiva intelectual como a valorização do princípio estrutural, o que deveria servir tanto ao objeto como à cidade. Havia por certo uma aproximação com o grupo anterior, no sentido da recuperação do núcleo ou coração do lugar e que fora objeto de extensos trabalhos durante esses anos 50, chegando a ocupar o centro dos debates nos últimos CIAM. A idéia do *core* - o centro estrutural - , como veio a ser conhecido, esteve presente em trabalhos de grande expressividade de alguns arquitetos como Kenzo Tange e Kevin Roche e a par sua componente técnica , pode ser pensada como a busca da supressão de qualquer vestígio de superfície, entendida como aquilo que revelaria um volume unitário. A compreensão do todo poderia ser substituída pela expressividade de seu núcleo. Os grandes edifícios paradigmáticos desta corrente, que foram o *Knights of Columbus* de Kevin Roche e o *Yamanashi e Shizuoka Shimbun* de Tange, tinham no *core* a verdadeira marca de sua expressão, pois roubavam a cena arquitetônica, requerendo para si a compreensão do raciocínio projetual. O *Shizuoka Shimbun* de Tange levava o conceito ao seu limite, construindo a própria imagem de um caule segurando seus galhos.

O projeto moderno brasileiro, em especial a arquitetura culta que se constituiu em São Paulo a partir da década de 50, também foi bastante representativa do que podemos denominar de pensamento estrutural e os laços umbilicais que estabeleceu com as vanguardas modernas, em especial com Le Corbusier, o colocou numa posição revisionista exemplar, pois à continuidade aparente opôs um procedimento distinto, que dissolvia a noção de interioridade, pensando-a como um vazio e negava a possibilidade da massa, reduzindo todo o raciocínio aos apoios. A idéia de estrutura estaria aqui reduzida à noção de estabilidade. Somos conscientes de que esta leitura é genérica e redutora e que este trabalho não é o espaço para desenvolvê-la, mas seu registro se torna importante por tentar, ao menos, situar o estado do debate entre nós no período em questão e abrir espaço para uma reflexão sobre o seu desdobramento.

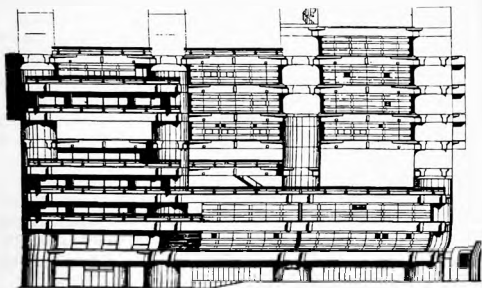


Ilustração 6 - Shizuoka Shimbun: Kenzo Tange

## Forma e expressão

Nun outro extremo do problema da forma no pós-guerra estiveram aqueles arquitetos que tentaram salvar, de maneira quase agônica, a continuidade do movimento moderno através de uma delicada posição que ao reduzir, como já dito, a idéia de forma a uma categoria do formal, passaria a tratar a arquitetura como um problema superficial, onde a capacidade inventiva de se propor arranjos mais ou menos habilidosos seria o grande balizador para qualificar a produção. Esta geração, chamada de 3a. geração ou geração do meio, entre outros adjetivos, ficaria marcada substancialmente pela defesa de uma expressividade da forma, tomando-a frequentemente em sua relação com a forma escultórica e por um saber construir, pois eram herdeiros de uma tradição da relação com a produção industrial.

Obviamente estávamos ainda muito próximos das vanguardas modernas e quase todos os seus protagonistas ainda estavam na ativa, e eles próprios, em especial Le Corbusier, nunca cessaram de corrigir o rumo de suas produções. A possibilidade de ainda se acreditar no moderno, no sentido que as vanguardas apregoavam, resultava, no entanto, num certo anacronismo, que só poderia ser defendida por uma sorte de ingenuidade ou incompreensão. As realizações que se produziram no período - e aqui não confundiremos com as experiências estruturais de um Saarinen, Torrojas ou Nervi, por exemplo - tensionariam de vez qualquer possibilidade de crença em alguma totalidade possível de ser resgatada, como o fora pensado para a forma e a arquitetura ficou mais uma vez buscando o seu conteúdo. Arthur Drexler chegou mesmo a se referir ironicamente a alguns produtos desta geração, dizendo que certas configurações incompatíveis de alguns edifícios produzidos no período dão a impressão de terem sido desenhados por equipes distintas em um concurso em que não havia vencedores.<sup>18</sup>

No plano físico é possível elencarmos algumas das características básicas desta produção, identificando alguns quase-tipos que se tornariam exemplares, como as plataformas, que recomporiam topografias ou constituiriam bases abstratas para favorecerem a autonomia dos edifícios, casos de La Defense em Paris ou a Ópera de Sidnei de Jörn Utzon, que segundo Giedeon seria o caso mais exemplar deste grupo de trabalhos. Não se pretende aqui denegrir esta produção que contou com realizações fundamentais para a história da arquitetura contemporânea, como o foi a própria Ópera. O que se pretende, isto sim, é compreender o limite das questões que ainda postulavam estes arquitetos, num período onde uma crítica voraz já se fazia ouvir dentro da comunidade arquitetônica em defesa da significação, da realidade, da tradição e do lugar.

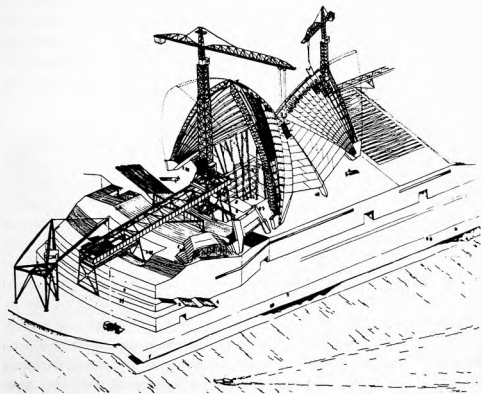


Ilustração 7 - Ópera de Sidney Jom Utzon

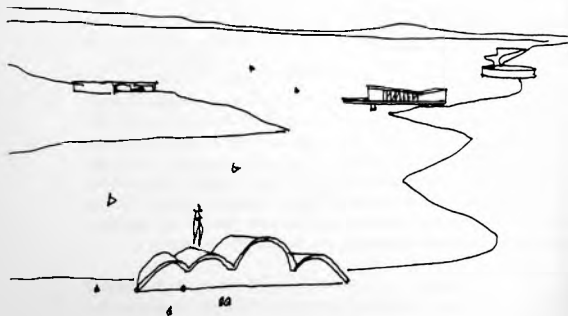
**O desenho da forma: o outro moderno de Oscar Niemeyer**

A corrente formal que vinculamos à idéia da expressão teve um capítulo autônomo no cenário internacional com a obra do mais célebre arquiteto brasileiro: Oscar Niemeyer. Assim como nos referimos anteriormente à idéia de estrutura como componente do projeto brasileiro, uma outra questão vinculada ao desenho se destaca nesta produção, pensando a forma duplamente como estrutura e expressão plástica. A produção de Niemeyer em seu primeiro momento, que caracterizariamos pelo canônico projeto de Pampulha e pela residência do arquiteto, explorava um certo vazio deixado pela abstração moderna, que em sua necessidade de se vincular à produção serial negava manifestamente toda atitude plástica que se vinculasse ao artesanato e o apelo à rígida geometria podia ser entendida como um modelo de ação. Se por indústria da construção entendíamos até o início deste século fundamentalmente a siderúrgica - eram poucas as estruturas vinculadas industrialmente ao concreto, como Henebique, por exemplo - a utilização do concreto oferecia uma condição inusitada pois era um material maleável que, ao mesmo tempo em que era produzido em formas - como uma memória do produto industrial - ele também poderia ser trabalhado independentemente da indústria, gerando conceitualmente alguma similaridade com a idéia de forja.

Num país sem um projeto de produção como o Brasil, as condições para a exploração plástica deste material estavam abertas, pois uma série de sincronidades concorriam para sua execução: uma vontade do novo; um material ou técnica que, embora novo, podia ser operado quase que artesanalmente e, certamente, a existência do talento. A contribuição de Niemeyer ao cenário contemporâneo, como um nome que se destaca de um conjunto brilhante de produção, foi a de ter favorecido uma visão paralela ao movimento sem contestar seus fundamentos e assim, abriu a possibilidade de uma continuidade sem ruptura.

O conjunto da Pampulha, que antecede ao recorte de tempo deste trabalho, é desses projetos que se transformam em cânon, pois habilita um espaço e uma matéria com uma tal força transformadora, cujo resultado é uma arquitetura que parece ter sempre existido naquele lugar. A Igreja de São Francisco é seu maior exemplo. Seu desenho funde forma e estrutura num falso raciocínio de forma, pois na verdade é apenas um desenho de superfície extrudada, que claramente resume sua força num símbolo bidimensional. Curiosamente a superfície se transforma no maior organismo plástico do arquiteto e em quase toda sua obra os volumes podem ser resumidos, sem perdas, a duas dimensões. Esta herança

do desenho que sempre é representado a partir de um observador distante é o seu modo, quem sabe clássico, de ser moderno, pois além da pretensa resultante espacial, que foi o grande objeto deste movimento, preocupava-se com o desenho que se geraria no espaço. O projeto brasileiro que representa é o da visão de um exterior que deve superar o interior, e sua arquitetura deve se comportar como um novo elemento que organiza a paisagem. Esta outra arquitetura moderna que se propõe a fazer pode ser entendida como um modo moderno de fazer, e nesta visão quase estilística pode ceder ao desenho e à habilidade.



*Ilustração 8 - Conjunto da Pampulha: Oscar Niemeyer . 1945*

O impacto desta produção à nova geração de arquitetos dos anos 50 e 60 na Europa era evidente, pois afirmava os mesmos valores sobre os quais haviam se formado, mas apontava para outras direções que aquele movimento não havia sido capaz de pensar. Se as experiências sobre a forma após as vanguardas transformavam-se em deformações, neste projeto brasileiro ela incorporava também o espaço pois era prioritariamente uma estrutura que se desdobrava. Talvez numa explicação simplista sobre o modernismo brasileiro formulada por um arquiteto da segunda geração, Ruy Otake, possamos encontrar alguma chave para argumentação. Otake buscou justificar a importância de nossa produção moderna ao considerá-la como um movimento próprio, como o fora o modernismo, o pós-modernismo, o deconstrutivismo entre outros, e que teria sua longevidade por ter se constituído acima de qualquer circunstância ou estilo e nunca ter cedido ao apelo da moda. Sem aceitá-la, no entanto, em sua literalidade, não se pode deixar de reconhecer que um caminho autônomo para a construção da forma foi traçado e ele esteve vinculado à sua capacidade de ser desenhada.

### Atualidade da forma

A sobrevivência da forma como um problema para a arquitetura a partir dos anos 60 teria de se confrontar com todas as revisões que o conceito sofrera desde o movimento moderno. A possibilidade aberta por este movimento de estender o seu significado para além do domínio da estética, abrira, por oposição, um caminho para a sua desmontagem como campo privilegiado de reflexão e sua retomada só vinha a ser possível, quando o excesso de exposição a que veio a ser submetida a arquitetura a partir dos anos 50, não realizou a transposição desejada dos esquemas especulativos, fossem eles funcionais ou estruturais, para o campo do projeto. A arquitetura viu-se assim à mercê de ambíguas e confusas posições formuladas por uma tecnocracia ascendente desde o pós-guerra - onde incluiríamos a neo-objetividade do *Design Method* - e por uma geração de arquitetos que confundia criatividade com estética.

Recuperar a idéia de forma como o problema central da projeção, só faria sentido, agora, se ainda se revalorizasse a questão estética como meio de recomposição da produção após os desvios formalistas e também como possibilidade de reordenação do pensamento arquitetônico a partir da problemática que lhe era, historicamente, a mais tradicional. Obviamente a atualização de um conceito só se justifica, quando filtrada pelas condicionantes de seu tempo e para a

forma, a partir da dissolução dos referenciais de produção e de todo o sistema de significação externa que lhe fora atribuído pelos modernos, isto viria a significar o confronto com a pertinência de sua própria definição. Assim, a forma começa a ser pensada também como uma figuração do espaço, que para se constituir não necessitava de nada além de si própria - seus princípios e regras - e trazia consigo a frágil ideia de uma nova autonomia para a arquitetura fundada sobre a questão de sua representação. Esse foi, a nosso entender, o projeto visível de Louis Kahn, cuja crença em alguma ordem possível de ser resgatada, implicou na revitalização de um sistema compositivo - expressão de um enigmático conceito de instituição - representando um certo passado mítico ou convencional do homem e cuja tradução para o espaço se daria através de tipos estabelecidos, que ele denominou de forma.

### Louis Kahn: a instituição da forma

Kahn buscava redefinir a importância deste conceito apartado de qualquer funcionalismo evidente ou determinismo técnico. Para ele a forma tinha um sentido natural, como aquilo que não poderia ser concebido pelo sujeito - arquiteto - ao qual restaria apenas a função de interpretá-la por meio da pesquisa de configurações- *Shapes*-, até que essas representassem o sentido pleno da instituição que as abrigaria. Neste momento, e só neste, ela se revelaria como algo já pre-existente no objeto a ser criado:

*"Form is a realization of that which can exist or which can be made present. Form is the reciprocal part of something. When you take one part away, the form disappears. It cannot hold together.*

*Form is a realization of wick can be.*

*You sense the inseparable parts so there is no question of its nature. It's completely different from shape. Shape is something that a man chooses to interpret form."*

Para o crítico Charles Jencks o inovador no processo projetual que desenvolve Kahn é essa sua crença numa forma que seria a tradução de uma essência presente e que se revelaria através de uma pré-concepção, uma pré-forma,<sup>19</sup> mas esta novidade significava também a possibilidade de não mais se acreditar na *tradição do novo*, ao modo como a colocavam os modernos e a estratégia de Kahn foi a de recorrer a uma história que julgava possível de ser resgatada, o que para ele representava um mergulho dentro de si próprio, ou parafraseando Taffuri, *"um retorno do globo ocular para o próprio interior, para não ser obscuro"*



*cido por um universo onde o olhar corresse o risco de desaparecer."* <sup>20</sup> Sua defesa de uma autonomia formal, através da recuperação de sistemas estabelecidos, ou de um mergulho nos inícios, comporia quase que um método próprio, onde partia do fim para chegar ao começo, o que o situava criticamente frente às vanguardas modernas, em especial a Gropius, para quem a experimentação não era apenas um caminho mas a mais acabada expressão da verdade:

*"A realização de meu sonho de uma arquitetura total que envolva todo o entorno visível, desde o simples utensílio à cidade complexa, exigiria uma experimentação contínua e a busca de novas verdades em cooperação com outros artistas de semelhantes convicções."* <sup>21</sup>

Se a objetividade radical moderna estava em crise em finais dos anos 50, a sua superação pelo individualismo de Kahn, não representava, necessariamente, um caminho de redenção, pois queria parecer, sob muitos aspectos, um modo artificial de restabelecer um diálogo entre determinados princípios consolidados pela tradição e sua aplicação a duvidosas instituições do homem. Aliás este próprio conceito seria desmontado por Robert Venturi, para quem a única instituição possível de ser considerada seria o real. Taffuri estabelecerá ainda uma outra relação para a compreensão do conceito de instituição em Kahn, afirmando-o como uma tentativa de recuperação do mito, mesmo que venha a se tratar de um mito sem fundamento coletivo. Esta tentativa se manifesta, segundo o autor *"como um rito compensatório e paradoxal, na medida em que tenta ligar estreitamente a regeneração da palavra arquitetural à criação artificial de uma mitologia da instituição."* <sup>22</sup>

É preciso, no entanto, que se empreenda um esforço para situar o trabalho de Kahn para além de seus discursos, pois o caráter esotérico com que os revestiu significou sempre um entrave à compreensão isenta de seus projetos, e mesmo seus comentadores mais fiéis, como Giurgola, Digerud ou Norberg Schultz, nunca deixaram de se envolver por esta poética do texto. Sabemos que a apreensão de seu trabalho e de seu pensamento não é tarefa simples. Ela sugere que se estabeleça uma estratégia inicial com objetivos precisos, onde o lugar reservado às questões do homem, da arte, da ciência, estejam delimitados e possam ser acionados quando o juízo assim requerer. Kahn escreve, desenhando, projeta, constrói e cada uma destas ações compõe um universo dúctil, que interage com os demais, ampliando significados e dificultando a aproximação crítica. O que propomos é que a aproximação ao seu trabalho possa se dar em

dois caminhos paralelos: a desmontagem de seus textos e a leitura de seus projetos.

A fusão de projeto e texto em arquitetura, como sabemos, representa historicamente um esforço de assimilação teórica pela atividade prática ou o seu contrário, a possibilidade de sua explicitação. O que presenciamos, no entanto, é que esta fusão se estabelece, quase que invariavelmente, sobre bases doutrinárias, impossibilitando que as partes possam ser analisadas com isenção. Em Kahn, esta relação texto/ projeto, teoria/prática, não funciona como doutrina, pois os princípios que a regem não se propõem como suporte teórico e tampouco se prestam à verificação. Seus textos se estabelecem sobre um fundo filosófico, onde algumas idéias-chaves remetem o sentido da arquitetura ao domínio da existência, buscando situá-la como atividade inseparável da vontade do homem. Dirá que a vida consiste na busca de meios de expressão e o desejo é o que estaria na base destes meios. Mas um desejo para ser obtido necessita de uma ordem e regras, tal como a arte que as toma conscientemente para ordenar a realidade. Seus projetos podem ser entendidos a partir dos princípios que revela em seus textos. Apoiam-se num rigorismo formal de base geométrica, como que compondo figuras arquetípicas, que requerem para o objeto uma independência frente ao lugar. Esta transposição, no entanto, não assegura que esta relação possa se dar de modo instrumental. E este é um dos principais cismas que provoca Louis Kahn entre a relação teoria e prática: ao fazer discurso e projeto confunde-os - ao menos para seus observadores - como possuidores de um mesmo estatuto para a produção arquitetural, a ponto de, freqüentemente, ao se comentar algum de seus trabalhos, tentar-se julgá-lo a partir de suas próprias falas.

Um caso exemplar é a compreensão do projeto para a First Unitarian Church de Rochester, a partir de sua descrição do processo de criação:

*"...das palavras do pastor compreendi que o aspecto formal da atividade unitária se concentrava toda em perguntas: o eterno perguntar-se por que uma coisa é. Devia entender qual vontade existencial e qual ordem formal podiam expressar estas perguntas. Desenhei um diagrama como primeiro croquis formal da futura igreja, mas que ainda não se estabelecia como proposta. No centro marquei um quadrado com uma interrogação. Digamos que pensava nele como um santuário. Rodeei-o com um deambulatório, para aqueles que não desejavam entrar no santuário. Em torno do deambulatório desenhei um passeio, que era parte do círculo exterior e que compreendia a escola. Assim, a escola que colocava a pergunta,*

resultava ser o muro que incluía a pergunta. Esta era a forma da igreja, mas ainda não o seu projeto. Minha primeira solução consistia em um quadrilátero perfeitamente simétrico. Ao centro situava-se o santuário e o deambulatório e perifericamente as salas de aula...o projeto agradava a todos até que os interesses pessoais dos membros da comissão afetaram sua rigorosa geometria. Porém a primeira solução com a escola em torno do santuário ainda seguia sendo a mais válida...O projeto final não se corresponde exatamente com o primeiro, mas sua forma continua a mesma" 23

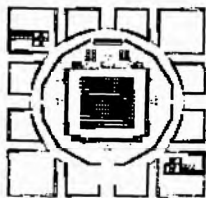


Ilustração 9 - First Unitarian Church / estudo inicial : Louis Kahn

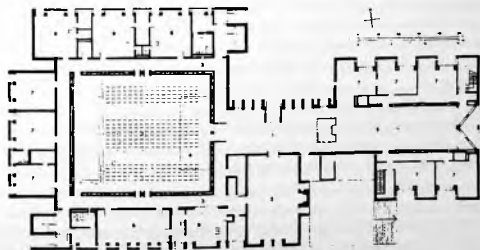


Ilustração 10 - First Unitarian Church / forma final : Louis Kahn

Ao descrever uma forma reconhecível - o quadrado - e suas deformações, Kahn facilita uma entrada segura na análise do projeto a partir de seus dois elementos estruturadores: o desenho e o discurso. Aqui todos os elementos que dela participarão podem ser avaliados, sejam os dados do programa, a figura geométrica ou um componente físico - como a luz, e assim, abrem a possibilidade de se pensar a revitalização de algum raciocínio disciplinar para a arquitetura, fundada sobre a idéia de ordem e sobre a estrutura de uma composição. Mas este exemplo vem revelar uma postura contraditória do pensamento de Kahn, que advoga que a geração de uma idéia em arquitetura deva se dar a partir da experiência - sobre a instituição ou o programa -, mas que esta experiência tenha que ser confrontada com um dado formal inicial. E estes são caminhos distintos de se chegar à história, pois um se apoia sobre um dado real - a experiência - e o outro sobre uma formulação ideal.

É possível que a maior contribuição que Kahn tenha legado às gerações de arquitetos que se formaram após ele tenha sido o reconhecimento de que a atividade arquitetônica se faz a partir de dados essenciais encontrados na história e que estes independem de qualquer filiação estilística:

*"Hoje em dia vemos as pirâmides sem suas circunstâncias e apreciamos sua essência...o que será sempre foi."*

Sua importação da história vai se dar a partir de elementos concretos, onde observará a coerência dos materiais com que eram constituídas as obras e as possibilidades espaciais que ofereciam. Dos templos, por exemplo, irá retirar as qualidades do sistema de colunatas, onde além de sua óbvia função estrutural existia o raciocínio espacial de um elemento que se estabelece como um filtro de luz. A luz é o que define a forma, a relação interior e exterior é o que caracteriza um espaço.

*"Para mim, a estrutura é o que determina a luz. Quando elejo uma ordem estrutural, como a que exige uma série de colunas, uma após a outra, obtenho um ritmo de sombra, luz, sombra, luz, sombra, luz." 24*

Com as questões de Kahn sobre a forma e seus sinônimos - ordem, essência, existência - o pensamento arquitetônico entre os anos 50 e 60 pode redirecionar seus discursos frente ao esvaziamento da ideologia funcionalista. Seu projeto

propôs uma ponte entre as modalidades espaciais que historicamente serviram ao homem e seus sistemas de representação e explicação. Aos modernos propôs uma continuidade a seu modo, preservando as qualidades essenciais de sua espacialidade - relação interior e exterior, por exemplo -, mas negando toda a possibilidade de ruptura com a história. No entanto Mies Van Der Röhe e Le Corbusier, especialmente, também foram clássicos, embora nunca tenham deixado que esta orientação pudesse representar alguma concessão à figuração. Em Kahn a figura existe. De base geométrica é certo, seu objetivo foi o de utilizá-la como suporte da composição. E se aceitarmos como válido seu discurso em defesa da forma, teremos também que aceitar que seu significado estaria vinculado muito mais a um desejo ontológico do que a qualquer forma de ideologia. A idéia de forma assim revestiu-se de um novo significado, ou quem sabe velho, pois frente ao problema moderno, ela mostrava seu aspecto conservador.

### **A nova visão ontológica**

É provável que a retomada da problemática da forma como fonte privilegiada de projeto só viesse a ser formulada em finais dos anos 60 e começo dos anos 70 pelo arquiteto norte-americano Peter Eisenman e posteriormente pelo japonês Tadao Ando, que de modos distintos tentarão recuperá-la como o substrato mínimo necessário para a existência da arquitetura. A forma para esses arquitetos será quase que um pretexto para se pensar a possibilidade de existência da disciplina, o que irá representar para Eisenman um esforço incomum na história da arquitetura de tentar defini-la ao largo de qualquer sistema de significação e para Ando, a possibilidade da representação de valores supra-temporais, que resistiram à história acima de qualquer especulação estilística.

Certamente a licença moderna à possibilidade de criação do novo, acabara gerando um repertório de formas abstratas ou anti-naturalistas, que viria a ser referência a toda a produção que veio a se constituir depois deles. Mas o que de fato importava neste momento era a discussão da modalidade de procedimento que deveria ser tomada em relação a todo este repertório constituído, considerando que se este servira ao discurso racionalista e à ideologia funcionalista, ele, igualmente, se adequava a todas as demais experiências estéticas que se quisesse relacionar: do classicismo ao estruturalismo. Uma premissa que então se colocava para a arquitetura era a de poder pensá-la a partir do conhecimento objetivo que ela pudesse legar para a história, ou em outros termos, a partir de um possível sistema de invariantes, e o conhecimento sobre a forma ou mais

precisamente sobre seu sistema de representação, apareceria, mais uma vez, como o campo ideal de especulação, pois poderia ser pensado acima de qualquer questão, cultural ou temporal. Foi esta explicitamente a postura de Eisenman e, queremos crer, participou também na determinação da poética de Ando.

### A difícil forma fácil

A arquitetura de Tadao Ando não pode ser dissociada de seu legado cultural, e se tentarmos enquadrá-la dentro de valores que nos são familiares, devemos estar conscientes que praticamos o risco de tomá-la apenas por sua superfície. Ando nasce em 1941, durante a segunda guerra mundial, e cresce no país que sofreu a mais radical transformação social de nossa história recente. Autodidata por formação, teve desde muito jovem uma sensibilidade desenvolvida para as questões existenciais da experiência espacial, e o confronto causado pelo choque cultural, que representou a dramática substituição do milenar sistema feudal japonês pelo modelo ocidental após a guerra, crivou-lhe de uma postura impar na história recente da arquitetura, em especial entre seus pares japoneses, de procurar manter intactas as qualidades essenciais das duas tradições.

A inevitabilidade do processo de aculturação, se assim podemos nos referir à submissão do país aos novos valores impostos após a dominação, não aplacou o caráter essencial do modo de existência herdado da tradição local, que no campo da arquitetura, segundo suas próprias palavras, era representado pela simplicidade e rusticidade das casas rurais - a tradição Minka - e pela relação entre artifício e natureza, expressão máxima do estilo Sukiya, a casa de chá. Por tradição ocidental devemos entender a moderna, que desde as décadas de 30 e 40 já fazia parte do repertório educado da nova geração de arquitetos japoneses de então. Ando experimenta uma modalidade de espaço que expressa o essencial de cada uma dessas tradições.<sup>25</sup> Seu projeto, asséptico, austero, como que colocando em dúvida de que possa ter sido pensado para a utilização pelo homem, é a defesa de uma espacialidade densa, existencial, que nega o conforto para revelar uma ordem que só pode ser assimilada para além dos sentidos. Sua colocação na cena contemporânea vai se dar através de sua atitude radical em defesa de uma autonomia dos princípios arquitetônicos como contraponto ao meio físico natural e sobretudo frente ao caos da metrópole - a Tóquio contemporânea - o que o coloca também como adversário da moda, representada pela cultura pós-moderna, que no Japão em especial transformou-se num verdadeiro fenômeno cultural.

O rigor das formas primárias com que molda seus projetos é o artifício inicial de reconstrução de um universo ontológico, que não cessa de nos indicar que tudo se origina numa *arché*, assim como a própria palavra arquitetura, e que toda nossa existência só fará sentido se a confrontarmos com este eu profundo, que se interroga indefinidamente sobre o estar no mundo, naquele espaço e naquele lugar. A forma sobre a qual trabalha é muito mais do que o formato, ela é a própria fronteira, que delimita o lugar da existência e reinventa a noção de espaço, pois se o espaço do homem é aquele que se qualifica pelos limites, serão estes os próprios protagonistas da arquitetura. Talvez por isso fale tanto em suas paredes, e as sinalize como a ação primordial a justificar todo o seu pensamento:

*"As paredes tem o poder de dividir espaços, transfigurar lugares e criar novos domínios. Elas são o mais básico elemento da arquitetura e podem ser também o mais rico... Em meu trabalho as paredes servem, duplamente, como negação e afirmação. Posicionando um certo número delas em intervalos, eu crio aberturas. Os materiais amorfos ( luz natural, vento, céu ) são seccionados e apropriados pelas paredes como agentes do mundo interior."* 26

Em seu processo de trabalho fica evidente que Ando assume alguns *a priori*, sendo a forma um deles, mas jamais fará referência explícita a ela como determinante de seu pensamento. Ando falará em espaço e também em sua representação. A idéia de espaço, por exemplo, é a nomeação para existência, pois só irá se efetivar se fizer sentido para o homem. A forma é o percurso para sua revelação. De outro modo, a forma só será plena se puder conter o espaço da existência humana. De alguma maneira irá se aproximar do pensamento de Louis Kahn, de quem foi um observador confesso, e tal qual o arquiteto americano, fará recurso à idéia de ordem, como modo controlador de sua operação. Ao falar então do espaço, estará Ando falando das qualidades intrínsecas de sua realização e estas qualidades são a matéria e também a representação:

*"Um espaço arquitetural liberto de todo excesso e composto simplesmente por suas necessidades básicas é verdadeiro e convincente porque é apropriado e atende às satisfações. Simplificação através da eliminação de toda superfície decorada, o emprego do mínimo, de composições simétricas e limitados materiais, constitui o desafio da civilização contemporânea."* 27

Diríamos que Ando reinstaura a problemática do espaço como um problema para

a arquitetura, após o predomínio nas últimas décadas das questões metodológicas, estruturalistas e historicistas entre outras, mas ao contrário de sua matriz moderna, que o vinculava à estrutura, Ando vincula sua existência à forma, pois será a partir dela, ou no interior que ela define, que ele encontrará os meios para sua revelação.

Se tomarmos a forma como um meio, talvez possamos tentar entendê-la também como um método, não ao modo objetivo ou falsamente cientificista, mas como uma prática reconhecível, que instrumente um processo analítico seguro e liberto dos vícios de um criticismo imediatista. Ando tem sido um dos casos preferidos da crítica especializada para gerar rótulos, estereótipos e verdades parciais. Sua arquitetura, seguidamente rotulada como minimalista ou essencialista por ser resultante de uma ação econômica no emprego de materiais e formas, oculta, no entanto, uma face muito mais profunda do que esta visão apenas periférica é capaz de relacionar. A forma, ou formas, com que opera vêm em verdade tensionadas por um processo de autodivisão, que no limite se estabelece como um próprio questionamento da possibilidade de sua existência. Divisão, por outro lado, é também o reconhecimento da totalidade, o que restaura de algum modo a postura moderna de crença num absoluto, ou numa forma universal e se opõe à idéia de composição, por esta representar, como método, a projeção via anexação. Um comentador do trabalho de Ando expõe com clareza este procedimento:

*\* Como método, a divisão contrasta radicalmente com a composição. Enquanto a composição se dá da parte para o todo, a divisão começa com o todo e extrai as partes de dentro dele... Dividimos uma forma retangular. Dividindo-a com planos horizontais e verticais, obtemos formas retangulares menores. Em outras palavras, chegamos a uma grande forma retangular contendo pequenas formas retangulares, como um conjunto de caixas, mas essas pequenas formas são reguladas pela forma total e são extremamente restritas. A forma total controla os espaços das partes e encerra as partes dentro de si. Não importa como façamos a divisão da forma total em planos, as partes não podem escapar da regulação da forma total. O espaço interno é extremamente apertado e repleto de tensão. Dessa maneira, a divisão é um método pelo qual a forma total impede a liberdade de suas partes: a forma reprime suas partes e impede sua desobediência. Ao contrário, a composição é um método de montagem, conexão e ligação de partes. As partes mantêm sua independência ao mesmo tempo em que constituem a forma total. A junção das partes requer um adesivo, e é como adesivo entre as partes*



*que o espaço e os materiais funcionam. A divisão, por outro lado, não requer adesivo, pois prende as partes diretamente à forma total.*"<sup>28</sup>

É ingrata a tarefa de liberar a arquitetura de Ando de qualquer matriz formalista e poucos foram os críticos que se decidiram por esta empreitada. O mais importante deles foi, sem dúvida, Kenneth Frampton, que transformou o arquiteto num dos modelos de sua construção contextualista. Frampton empreendeu um duplo esforço de apoiar-se nos projetos e nas falas do arquiteto <sup>29</sup>, e buscou situá-lo como artifice de uma postura de resistência ao ecletismo generalizado que se disseminou na cena internacional a partir dos anos 60. Mas esta postura também favorecia a simplificada leitura formalista, pois era evidente que podia-se contrapor estas rigorosas modalidades espaciais à colcha de retalhos estilísticas de algumas das arquiteturas contemporâneas.

Se Ando nega a forma como um fim em suas falas, ele a pratica como resultante, mesmo que reconheça que seu objetivo sejam as superfícies - ou as paredes -, já que seriam elas o real instrumento da determinação espacial e o único meio de estabelecer o corte entre exterior e interior que é, em suas palavras, a condição essencial para a existência da arquitetura:

*"A tensa relação entre interior e exterior está baseada no ato de corte (tal qual um golpe de espada), o que para os japoneses não é algo cruel ou destrutivo, mas é, ao contrário, sagrado. É um cerimonial que significa um novo descortinar-se, um ato que transforma-se num fim em si mesmo."*<sup>30</sup>

Paredes são também o meio pelo qual se ordena a relação entre o dentro e o fora, através das aberturas, e é por onde se estabelece o filtro da luz, que é o que irá qualificar o espaço. Contudo toda esta operação não se dá sem uma disciplina ou ordem e esta é a própria forma, íntegra, reconhecível, que estará sempre pausada pelo rigor da geometria:

*"Eu crio ordem arquitetural sobre a base de uma geometria, o eixo básico que é uma forma simples - subdivisão do quadrado, retângulo e o círculo. Em complemento, procuro escolher entre as forças latentes na região onde estou trabalhando e deste modo desenvolver uma teoria das partes, fundada sobre a sensibilidade do povo japonês."*<sup>31</sup>

O repertório abstrato com que opera Ando procura estabelecer uma condição

para a arquitetura que a coloca para além das contingências. Se diz, por exemplo, que um projeto nasce da relação com o meio, não faz no entanto deste meio uma apropriação nostálgica ou naturalista, buscando antes o confronto, que fará pelo embate, a revelação de um e outro. É assim que traça duras linhas contra a topografia e do mesmo modo, sobrepõe formas puras a uma natureza informe. A matéria deve seguir a mesma razão e procurar, tanto quanto possível, revelar a natureza abstrata da forma, pois é ela que irá materializar a geometria. A opção pelo concreto, o material mais anti-naturalista e abstrato, é quase uma decorência, pois é mera massa que se molda no ato, sem história, cuja resultante reproduz uma superfície asséptica e homogênea que em nada rouba a integridade da forma. Ando, aliás, não usa apenas o concreto, embora faça uso de um número limitado de materiais: como o aço, o cristal e o bloco de vidro, mas estes materiais, quando regidos pela rígida ordem formal ou espacial, parecem abandonar sua qualidade matérica ou estrutural e transformam-se em componentes de uma estética, que os incorpora para dissolvê-los pelo espaço. O próprio arquiteto, com muita lucidez, assim se refere a este emprego:

*"O concreto que emprego não possui rigidez plástica ou peso. Ele deve ser homogêneo, luminoso e deve criar superfícies. Quando ele se adequa à minha imagem estética, as paredes se tornam abstratas, são negadas e aproximam-se do limite definitivo do espaço. Sua factualidade é perdida e somente o espaço que se encerra dá a sensação de uma real existência. Nestas condições, volume e luz projetada flutuam solitários, fazendo-se proeminentes e sugerindo a composição espacial."<sup>2</sup>*

A análise de duas obras exemplares, uma no meio natural e outra na cidade, nos ajudam a aclarar seu procedimento. Iniciemos nosso percurso pela Capela do Monte Rokko:

Esta obra, construída no jardim de fundos de um hotel na cidade de Kobe, pode ser pensada como uma síntese do trabalho de Ando. Sua simplicidade extrema e o rigor no domínio de sua espacialidade, traduzem as questões mais essenciais de sua arquitetura. A capela define-se por um corpo central, tal qual um paralelepípedo perfeito, cujo volume interior é constituído por dois cubos idênticos, como que desdobrados sobre um eixo simétrico, de onde depreende-se a idéia de unidade, ou módulo, como gênese projetiva, o que é em verdade o arquétipo principal de sua arquitetura. Lateralmente, um jardim se abre num espaço acoplado à capela e se oferece aos olhos como uma extensão do espaço exterior. Este

jardim, constituído por um talude gramado, é inacessível, e funciona apenas como lugar de contemplação para os que estão no espaço de culto. Sua área é equivalente à da capela e procede de uma totalidade jardim-capela, onde resultam dois espaços, um interior e outro exterior, ou mais propriamente, o aberto e o fechado, que é a característica mais evidente de sua arquitetura.

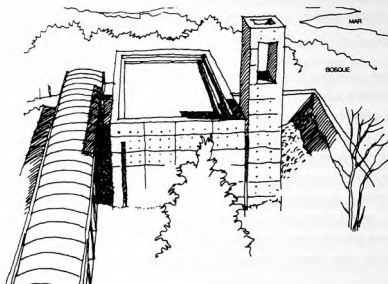


Ilustração 11 - Capela de Roko: Tadao Ando

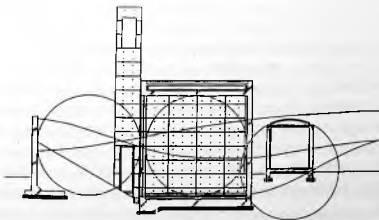


Ilustração 12 - Capela de Roko / estudo geométrico

O acesso à capela se dá por um longo corredor envidraçado, com 42 metros de comprimento, que formalmente secciona o meio natural num espaço direcional e se apresenta como uma espécie de indutor à individualização, muito própria aos lugares de culto. O corredor pode também ser pensado como uma preparação para o espaço sagrado, onde a direcionalidade se anteciparia à centralidade. A relação com a natureza, outra condição essencial, não apenas de sua arquitetura, mas, conforme já nos referimos, da própria cultura do homem japonês, estará subtilmente trabalhada em três momentos: o contraponto entre a autonomia formal do monólito - a nave central - e o sítio natural; a direcionalidade da linha de acesso frente à isotropia do espaço externo e finalmente a integração entre os dois mundos - o dentro e o fora - revelada pelo grande caixilho que separa a nave do jardim.

A rigorosa geometria que baliza o desenho retoma a idéia da esfera como origem, o que também pode ser pensado para o jardim, o éden. O raio de curvatura desta esfera é utilizado como definidor do volume interno da capela e é também reproduzido no jardim lateral e na cobertura abobadada do corredor. A esfera e o cubo são pois os elementos mínimos desta arquitetura, e como figuras perfeitas que são, induzem o movimento rumo ao centro, internalizando o espaço e requerendo para o interior a essência do lugar. Finalmente a luz, reveladora do drama do espaço, estará incorporada em dois momentos: refletindo a grande cruz do caixilho numa área de intensa luminosidade e através de uma fenda contra a parede de fundo do altar, fazendo refletir esta superfície e roubando-lhe a materialidade.

Se a Capela do Monte Rokko pode ser entendida como uma síntese do pensamento de Ando ao relacionar objeto e natureza, a Casa Nakaiama, em Nara, é, provavelmente, sua visão mais radical de inserção de um objeto na cidade. Assim como a nave da Capela, esta casa define-se por um paralelepípedo, que se oferece contra o meio urbano, preservando a integridade de seu interior. Sua massa é homogênea, constituindo-se por quatro superfícies de concreto aparente, que reforçam a abstração da figura geométrica e inquietam a mesmice do ambiente em que se implanta. Mas esta massa não se compõe de um volume unitário como se faz crer de seu exterior. Ela é fruto de um processo de subdivisões internas, que criam a cada ação um novo interior, reproduzindo uma dualidade quase infinita de espaços abertos e fechados, que é o arquétipo principal de sua espacialidade.

A primeira relação entre interior e exterior é de negação, representada pela cisão

entre o próprio edifício e a rua. A segunda se dá internamente ao objeto, através da divisão longitudinal do edifício, definindo um pátio interno aberto com volume equivalente à área construída. A terceira divisão se dá no interior da área edificada, através da criação no pavimento superior de um terraço, que secciona o pavimento em dois volumes também idênticos - um aberto e outro fechado - e se comunica com o pátio interno através de uma escada externa. Esse processo de interiorização infinita, aponta para a possibilidade de se poder pensar a arquitetura como parte indissociável da existência, pois esta só pode se efetivar em seu espaço circunscrito e qualificado e este espaço é o instrumento pelo qual a arquitetura se faz manifesta. Dessa forma a arquitetura transcende a mera noção do abrigo e se disciplina, pois deve revelar através de procedimentos reconhecíveis, que possui autonomia para se reproduzir independente das condições externas que a venham gerar. A lógica da arquitetura estaria aqui revelada pelo espaço e por seu sistema de representação ou até pela forma, que neste momento já é quase uma figuração.

A Casa Nakaiama, talvez se constitua, despretensiosamente, como o próprio arquétipo do ato de habitar, que a arquitetura sempre procurou recuperar. Ela se insere no meio e constitui o seu próprio meio, de modo a estabelecer a fronteira precisa desta atividade que é a própria materialização da existência. Ela é forma em sua integridade, pois é massa e também volume, aliás muitos volumes, que separadamente são um só a escalas distintas. Ela cria o dentro e o relaciona com o fora, que também está dentro, pois pertence ao limite de sua definição. E finalmente ela é espaço pleno, pois relaciona todas as formas dentro da forma, todas as partes dentro do todo e faz deste todo mais uma parte do ambiente da cidade que deseja ordenar.

A contribuição de Ando à cena contemporânea, conforme apresentamos, não se expressa apenas pela revitalização do problema da forma. Ela é muito mais complexa, pois recupera a base do universalismo moderno e o testa contra o meio que deseja enfrentar. Mas a forma é sua gênese intelectual, que nasce íntegra e permanece indestrutível até a operação total se realizar. É através dela que todas as outras variantes se refazem: a matéria se desmaterializa para não roubar-lhe a significação, a estrutura se funde à vedação para preservar a superfície e o próprio espaço se define como resultado da idéia de secção. Em sua abstração Ando ainda é um moderno, embora sua necessidade absoluta da ordem já o tenha lançado próximo à figuração.

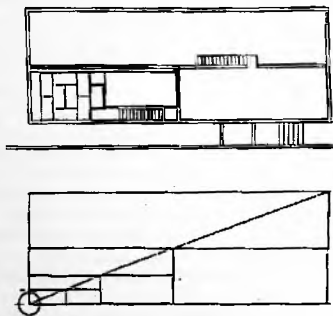


Ilustração 13 - Casa Nakaiama: Tadao Ando

### A explicação da forma

Em Eisenman a forma terá uma função distinta à de Tadao Ando. Se para este ela ainda participa de modo afirmativo na construção final do objeto, ou seja, como um elemento idealizado a priori e perseguido até a última etapa do processo, para o arquiteto novaiorquino ela inverterá os papéis com seu processo de constituição, que passará a ser prioritário em relação ao produto final. Este processo funcionará, em verdade, como um elemento heurístico, que pode ser controlado e avaliado em cada uma de suas etapas. O cubo como unidade geratriz do projeto ainda terá o mesmo peso específico que para Ando. A diferença é que o arquiteto japonês não ousará violá-lo em sua integridade, enquanto Eisenman o fará implodir. Porém dará a chave de sua reconstrução na clareza e explicitação lógica de seu procedimento. Este é provavelmente seu maior objetivo, mais do que produzir uma forma, pretende criar uma teoria que referencie sua criação.

Eisenman trabalha no limite conceitual da disciplina, fazendo confundir discurso e representação como participantes equivalentes na projeção. O discurso deve explicar a forma ou o estado da formalização. Esta atitude o leva a operar sob o indício de uma ação objetiva, cujo princípio seria o de lançar o projeto próximo ao domínio da ciência, ou mais precisamente do rigor, e anular, conscientemente, a possibilidade de ação do sujeito sobre a determinação final da forma. Sua posição instaura um corte na postura tradicional do arquiteto, ao considerá-la como distanciada e meramente explicativa, que como ele próprio diz: "*deve propiciar ao objeto que manifeste sua lógica intrínseca, independente da vontade criativa do homem*".<sup>33</sup> Seu intento é o de subtrair da arquitetura todo e qualquer vestígio de significação que a possa vincular à alguma componente exterior e assim revelar o estado da forma em sua essência ou apresentá-la em sua estrutura inerente. Em outras palavras, visa encontrar o grau zero desta forma, ou seja, o instante em que não possa mais revelar seu princípio nem seu fim, e onde esteja resumida a uma simples operação.

Desde o período inicial de suas especulações, na virada dos anos 60 aos 70, tem procurado recompor o território intelectual da arquitetura, através da defesa da autonomia dos princípios formais, que deveriam se estabelecer além de qualquer preocupação funcional, programática ou estética. No ensaio "Notes On Conceptual Architecture"<sup>34</sup> que publica na revista Casabella em 1970, já desenvolve suas preocupações como decorrentes de uma discussão correlata à que se estabelece no campo das artes plásticas e que se faria ecoar pelo produto da Arte

Conceitual e da *Minimal Art*. Na sua arquitetura conceitual a idéia deve ser prevalente frente à matéria e o objeto deve ser diminuído em prol da precisão de análise. Identificando um paralelo com as artes plásticas, o arquiteto toma emprestada uma expressão do artista plástico Sol Lewitt: "A arte conceitual impregna a mente, não os olhos". Outra questão de seu argumento é a distinção entre os valores sintático e semântico para a compreensão da estrutura da forma, onde advoga pela sintaxe como o valor que pode revelar o seu caráter, negando assim a possibilidade desta se valorar sobre uma qualidade que não lhe pertence<sup>35</sup>. Em seus trabalhos teóricos posteriores manteve uma coerência frente a estes preceitos iniciais, reconhecendo na supressão da idéia de representação - como aquilo que qualificaria a forma através de condicionantes externos: como a história ou a razão - a única possibilidade de existência para a arquitetura, ou para utilizar suas próprias palavras, para a arquitetura tal como ela é.

A representação é o primeiro dos grandes temas que se propõe a enfrentar. Representar quer significar apresentar de novo e a arquitetura é uma ação muito atual para poder abrir mão do presente em prol de algo que já qualificou o passado. Em seu ensaio "O fim do Clássico"<sup>36</sup> do final dos anos 80, onde propõe um certo balanço teórico de todas suas especulações, o conceito de representação é apresentado como a primeira grande ficção que moveu a arquitetura desde o Renascimento, por apresentar-se como uma "simulação do significado do presente pela mensagem do passado". O Movimento Moderno, prossegue o autor, "reivindicou libertar-se da ficção renascentista, ao afirmar não ser mais necessário para a arquitetura representar outra arquitetura. Ela apenas deveria incorporar sua própria função...e esta redução se chamou de abstração...[Porém] a redução à funcionalidade não era, na verdade, uma abstração; mas uma tentativa de representar a própria realidade".<sup>37</sup>

Eisenman julga enfrentar esta realidade e suprimir a idéia de representação através da revelação da estruturação da forma. Em seus projetos experimentais, as Casas, a apresentação do processo de trabalho constituía um passo equivalente às decisões projetuais. Aliás, equivalente pode não ser o termo exato, pois o ato de apresentar já se constitui por si numa decisão. Funde intencionalmente as noções de análise e síntese, através da apresentação de diagramas analíticos, que ao mesmo tempo em que revelavam o estado da transformação da forma, portanto sua estrutura analítica, também se constituíam em decisões autônomas de projeto, pois este, em verdade, era proposto como mera decorrência do processo transformacional, que poderia ser interrompido em qual-



quer uma das etapas, formalizando, naquele ato, a situação projetual final. No texto da Casa X, apresentado sob a forma de um diálogo entre o arquiteto e sua consciência crítica, procura aclarar a base conceitual de seus procedimentos, distinguindo o processo transformacional do modo tradicional de projeto. Dirá que em suas primeiras casas :

*"...havia o objetivo de se contrapor ao processo de concepção tradicional, que começava com uma imagem pré-concebida e assim dispunha em cada etapa de um número praticamente ilimitado de alternativas, visto que não procedia de uma etapa precedente, mas a partir de uma imagem inicial. Esta imagem circunscrevia e limitava a verdadeira escolha entre a gama de alternativas. Inversamente, o método transformacional, ao invés de reduzir o campo possível de escolhas a cada etapa do processo, o estende, por não se direcionar a uma imagem pré-concebida". Dirá ainda que o "processo transforma-se no objeto." 38*

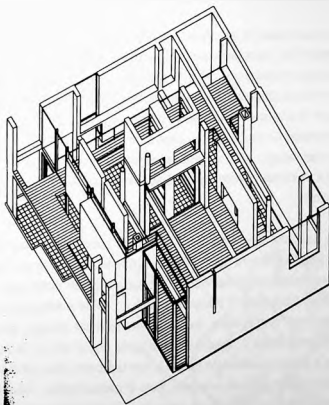


Ilustração 14 - Casa II : Peter Eisenman

Em seus projetos iniciais, as casas I a IV, adota uma linearidade visual e discursiva, onde aproxima imagem e texto como modalidades interdependentes na projeção. A cada etapa do processo de transformação da forma fará corresponder um texto explicativo, negando a possibilidade de um ou outro se apresentar, separadamente, como um registro autônomo. As casas I e II, por exemplo, que iniciam este processo, definem-se por uma série de passos analíticos - 6 para a primeira e 23 para a segunda - que vão apresentando o estado da transformação do cubo inicial às suas complexas subdivisões, e permitem a cada momento a reconstituição da ação original, que normalmente se originava por um movimento na diagonal. Ainda no texto de Casa X, anotar-se-á que nestes projetos iniciais *"havia uma preocupação subjacente de explicação racional da forma, que por vezes transformava-se quase que numa justificativa moral. Obviamente, ao negar a importância da função, do programa, da significação, da tecnologia e do cliente - obrigações tradicionalmente usadas para justificar e dar suporte à produção da forma - a racionalidade do processo e a lógica inerente à forma constituem-se quase que na última fonte de segurança ou legitimação possível"*<sup>39</sup>

No projeto para casa VI, inaugura um novo procedimento sobre o cubo original, seccionando-o por duas lâminas que se cruzam ao centro e propondo esta centralidade como imposição inicial. Um paralelo com o De Stijl será possível, embora alegue contradições conceituais entre os dois procedimentos. Para ele, a centralidade em Rietveld e Van Doesburg era observável tanto no plano horizontal, como no vertical, ao modo de um centro orientador de vetores, enquanto que na casa VI, o centralismo só ocorreria em planta. O volume seria estratificado e tenderia para a dispersão periférica<sup>40</sup>. Discursos a parte, não se pode negar a força das referências.

No projeto de Casa X, rompe com a idéia de cubo inicial, partindo de um fragmento. Como produto terá quatro volumes que se articulam em torno de um vazio central, como que se contrapondo à inevitabilidade do cubo que definia os projetos anteriores. Com casa X também levará ao limite a especulação da representação, rompendo com a idéia de axonometria e de modelo para produzir uma maquete axonométrica. Assim, a maquete deixa de ser a apresentação da arquitetura à escala reduzida e passa a ser também uma outra visão da arquitetura, pelo congelamento da imagem, pois a axonometria - como toda representação perspectiva - só permite um único ângulo de observação. O arquiteto Mario Gandelsonas assim se referiu à Casa X nas páginas da revista *Oppositions*:

"Em termos tradicionais, a axonometria é um desenho abstrato, bidimensional, que nos permite ver o objeto em três dimensões. Ela não se propõe a dotar o edifício de uma imagem naturalista, mas simplesmente descrever uma presença mais objetiva dos elementos ou aspectos do edifício e suas relações. Estas relações são mensuráveis desde que não existam distorções dimensionais como resultado do desaparecimento do ponto de fuga".<sup>41</sup>

Lembremos que a apresentação de projetos em axonometria foi também uma característica do De Stijl. As comparações agora não são só formais.

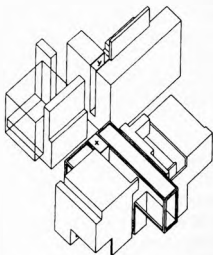


Ilustração 15 - Casa X: Peter Eisenman

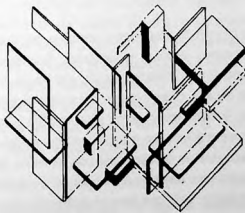


Ilustração 16 - Composição: Theo van Doesburg

A busca de Eisenman, ainda moderna, é a da atualidade, mas não a pensa como um eterno no presente. Eternidade é de alguma maneira um princípio da história e esta é significativa demais para deixar de informar ao objeto arquitetônico sobre seu passado e seu caminho para chegar até aqui. Em "O Fim Do Clássico" falará também do eterno como sendo uma simulação. Mas aqui dirá que é a história que o usará como álibi para se qualificar. Esta oposição ao valor de eternidade como um fim o afasta de seus interlocutores, Kahn e Ando, para quem o valor do eterno era uma condição de qualificação para a forma. Em Ando este valor estará expresso pela relação simbólica das figuras geométricas que utiliza como base da formalização. Como ele próprio diz: "*prefiro a formação ( background) à formalização*". A forma pura é uma forma inicial. Em Louis Kahn podemos encontrar semelhante convicção. Em seu texto: "Amo os inícios"<sup>42</sup>, o arquiteto fará uma apologia à necessidade de nos tornarmos conscientes da origem das coisas que nos cercam e das que edificamos, e a arquitetura, como um artifice desta construção do mundo pelo homem, teria a obrigação de se auto-apresentar. Para Kahn, este grau do eterno que se vincula à origem, não é formal, embora possa vir a ser representado por uma forma, mas convencional.

É possível dizermos que tanto Kahn quanto Ando operam sobre uma base previsível no manuseio da forma, e seus próprios modos de construção e representação, fundados sobre uma geometria primária, são de fácil apreensão. Na arquitetura de Ando, no entanto, a redução à geometria não deve ser entendida como simplificação. Ao contrário, é ela que dá o sentido do inteiro, com a negação de qualquer possibilidade de anexação. A geometria de Kahn, por seu lado, não nega a anexação. Mas anexar pode também significar completar e é neste sentido que o arquiteto a toma, sem, no entanto, jamais perder a matriz formal que gerou a composição.

A direção de Eisenman é contrária, embora seus resultados possam, em algum momento, vir a ser semelhantes. Sua busca é de uma outra geometria, menos determinista, mais topológica, que nasça da relação entre os índices definidores do espaço, e que possam dar a este espaço uma qualificação que jamais possa ter existido antes desta atual relação. Este é o seu sentido de atualidade e provavelmente sua mais importante questão. Em defesa da subtração de qualquer vestígio de significação da forma ou dos elementos que a constituem, propugna uma distinção entre o formal e o estético, relacionando o primeiro ao plano da lógica. Dirá "*que uma equação pode assumir características formais (no sentido lógico), onde os elementos que a compõe - os números e os sinais - sejam*

*índices que indiquem o porque de sua constituição de uma forma e não de outra (o menos, por exemplo, não pode se constituir como mais), mas esta configuração não tem necessariamente nenhum valor estético". Sua intenção em arquitetura é a de que os elementos constituintes da forma possam, igualmente, ser reduzidos a índices, que explicitariam a lógica de sua constituição interna, sem que, sejam intermediados por valores culturais ou estéticos: uma coluna, por exemplo, pode ser reduzida a um ponto e uma linha na estrutura da construção geométrica. <sup>43</sup>*

Eisenman busca a essência da arquitetura, que para ele se chama estrutura. Num paralelo com a pintura terá em Malevitch uma atitude semelhante. O pintor procura encontrar a especificidade da pintura, liberando-a de toda significação extra-pictórica. No limite, chega a pintar o quadrado branco sobre fundo branco. A condição de abstração para superar os vestígios naturalistas da pintura, eram, assim como para Eisenman na arquitetura, intermediadas pela geometria. Para o arquiteto, no entanto, a geometria corre o risco de não ir além de uma pré-figuração do edifício, já que o destino de uma arquitetura continua sendo a de ser utilizada pelo homem e neste momento toda a abstração se concretiza, e o que era virtual se materializa, através do novo significado que será imposto pelo uso. De outro modo, o que fora concebido exclusivamente a partir de uma relação matemática: o plano, a linha, a grade, adquire uma função convencional, de vedação, abertura, etc. Mas a chave de Eisenman é exatamente esta: a de não mais querer qualificar a arquitetura exclusivamente pelo objeto edificado, mas sim através da idéia que o gerou. O que pretende é que o desenho já seja arquitetura à sua escala.

Poderíamos afirmar que a arquitetura de Eisenman opera sobre o princípio da negação. Nega a representação como modo de valorar a estrutura inerente ao objeto. Nega a significação para manter legível a sintaxe dos componentes da forma e finalmente tenta negar a própria forma, por desautorizar o sentido de ordenação que ela quer apresentar. Mas se nos reportarmos à idéia de forma como o que representa o caráter inato de um ser, veremos que nesta contradição aparente, de afirmá-la ao mesmo tempo em que quer negá-la, como bem apontou Robert Stern<sup>44</sup>, pode residir a luta contra um outro mito a que se propõe enfrentar: o de sua origem.

Se começar a forma significa começar a própria arquitetura e esta não deve mais se qualificar por seus atributos tradicionais - sítio, programa, função - então este

início pode se dar a partir de uma ação arbitrária, pois o que vai importar não é mais de onde se parte, mas como se constitui o processo de transformação. Esta defesa do aleatório pode ser entendida, também, como a busca de uma ordem outra, distinta daquela, clássica, convencional, que se apresentava ao mundo como o seu organizador formal. Mas se aceitarmos que desde o século XIX qualquer possibilidade de ordenação do mundo só pode se estabelecer sobre uma base artificial - como se deram nos regimes totalitários - a arquitetura pode, finalmente, trabalhar sobre o instável, aceder a novos domínios referenciais e se libertar do jugo da pesada tradição. Nos projetos das casas este início era uma ação mecânica: a diagonal, a rotação, a centralidade, etc., todos obviamente induzidos por um sujeito, que ao mesmo tempo tentava anular. No desdobramento de seus trabalhos posteriores esta origem se sofisticou, pois novas questões passaram também a compor esta relação. Deste modo, a estrutura do DNA pode ser a matriz formal para o projeto de um laboratório em Frankfurt, ou a matriz estrutural do projeto do Hospital que Le Corbusier projetou para Veneza, pode ser a base de seu projeto de reestruturação do bairro Canaregio nesta mesma cidade. A arquitetura assim se encontra nua, pois despiu-se de todo adereço da convenção e passou a enfrentar sua única realidade possível, que para arquiteto chama-se forma.

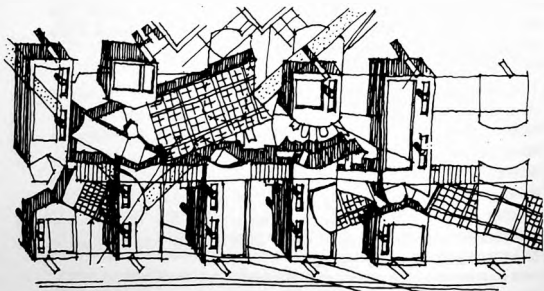


Ilustração 17 - Biocenter / Frankfurt : Peter Eisenman

Eisenman foi, indubitavelmente, uma das grandes referências teóricas para a arquitetura desde os anos 70, e suas especulações, muitas vezes incompreendidas, grassaram territórios estetizantes, como se deu em parte com a própria *deconstrução*, pois transformaram-se em teorias para obras únicas. Seus escritos faziam sentido para situações específicas, como o foram os textos referenciais de suas casas, e a apropriação de seu trabalho, como normalmente se dá em arquitetura, foi, em regra, apenas formal. Mas ele próprio fora um formalista em seu início, como veio a reconhecer, renovando sua postura a partir da convivência com Colin Rowe, que foi quem lhe abriu as portas para a reflexão sintática, como modo de apreender a estrutura da forma. Rowe foi, por certo, referência para toda sua geração, mas Eisenman, como arquiteto, tentou ir mais além. Sua luta foi para desideologizar a forma, libertando-a do referente, e neste processo constituir a arquitetura como uma outra linguagem.

É possível que ao invés da ciência, Eisenman tenha encontrado um rigor, afinal como ele próprio afirmou no texto de Casa X, "*o universo do arquiteto é ontológico e não epistemológico*". Sua produção teórica inicial, como sabemos, foi de confronto a Christopher Alexander, que igualmente em busca da lógica da forma, tentava substituir a arquitetura pela matemática, enquanto Eisenman queria simplesmente chamá-la de arquitetura. Mas talvez possamos aceitar a tese de Robert Stern, que ironicamente se referiu ao seu trabalho, dizendo que "*ao invés de encontrar uma essência para a arquitetura Eisenman chegou a um objeto personalizado*", o que reconhece "*não é pouco*".<sup>45</sup> Por ora, entendemos, é suficiente pensarmos que com seu trabalho a arquitetura pode ao menos estar ciente de suas desculpas - as chamemos de simulação ou não - e a forma pode ser uma delas.

Kahn, Ando e Eisenman, estes especialmente, são artífices de um procedimento que se impõe contra o tempo para se qualificar. Num período onde as luzes voltavam a iluminar o passado eles se posicionaram pelo presente, procurando, talvez, na revelação do fato original, encontrar os valores que seriam essenciais sem serem necessariamente históricos.





### CAPÍTULO 3

## FIGURA

Se a forma pode ser entendida como um problema moderno, por seu caráter universal, abstrato e não retórico, a figura seria o seu oposto: cultural, semântica e erudita. A figura é o elemento básico de uma representação, pois assume-se como o fato reconhecível sobre o qual recairia a responsabilidade de manter viva a memória. A figura precisa de dois tempos para existir, ela é o passado que se realiza pela ocorrência no futuro e como futuro só se reconhece como referência a este mesmo passado. Na figura, parafraseando Carone <sup>1</sup>, um acontecimento terreno é elucidado pelo outro, onde o primeiro significa e o segundo realiza o primeiro.

Tecnicamente a idéia de figura pode ser entendida como a configuração ou contorno de um objeto, que quando confrontada a um fundo revelaria sua singularidade. Pode até mesmo ser confundida com a forma, quando esta vier a significar alguma categoria do formal, embora, de modo mais preciso, ela venha a representar o aspecto externo de algo, enquanto a forma seria a expressão de sua essência. Estes dois aspectos da figura: o de ser o continuador cultural e expressão visível de um objeto, a vinculou constantemente à existência da arquitetura como saber, pois podia ser entendida duplamente como história e como forma plástica. Sua retomada como um problema para a arquitetura a par-

tir do pós guerra foi provavelmente o fato cultural mais marcante que a atividade construiu. Ela atuou em escalas distintas, do edifício à cidade, tanto num procedimento que informava ao objeto sobre o seu passado, como numa ação que buscava devolver à cidade sua imagem tradicional. O raciocínio figurativo em arquitetura a partir dos anos 50 deixou de ser visto como a reação frente à razão para significar a recolocação da arquitetura no campo da linguagem.

Alan Colquhoun <sup>2</sup>, em ensaio sobre a problemática da figura, comenta que a relação dialética entre as entidades forma e figura constituiu-se na principal chave intelectual do projeto de arquitetura ao longo da história, e apenas foi temporariamente obliterado pelo binômio forma-função, quando as vanguardas modernas, com sua necessidade de delimitar seu lugar na história e não através da história, viram-se forçadas a não mais qualificar uma arquitetura por sua capacidade de se referenciar nos valores do passado, mas sim pela possibilidade de revelar os valores do presente. Assim a função passou a ser a grande justificativa da forma, pois assumia-se, duplamente, como um sistema de relações abstrato e como sinônimo de uso. Ainda segundo o autor, a retomada da problemática figurativa apenas restituiria para a arquitetura uma relação que lhe fora historicamente a mais convencional, com a forma sendo entendida como uma configuração que tenha um significado natural ou nenhum significado e a figura com uma configuração, cujo significado é dado pela cultura.

Até o século XIX o estatuto figurativo significou para a arquitetura seu instrumental básico de representação, e no limite, sua própria condição de reconhecimento social. A figura se colocava além do método, como uma espécie de elemento dado, indiscutível, com a qual os arquitetos mantinham uma familiaridade obrigatória, que, em suma, seria seu próprio reconhecimento como sinônimo de arquitetura. Obviamente a recuperação do raciocínio figurativo a partir do pós-guerra, esteve relacionado à impossibilidade do movimento das vanguardas modernas manter seus pressupostos de legibilidade perceptiva do objeto arquitetônico, como uma categoria de entendimento universal e supra-cultural. Aos modernos uma arquitetura deveria se qualificar por sua capacidade exclusiva de demonstrar a atualidade, o que só poderia se dar sobre a forma e sobre a estrutura. O desenvolvimento do pensamento arquitetônico deu-se no sentido da reincorporação do significado ao objeto, que, em situações distintas, veio legitimar o referente como o que qualificaria novamente um projeto. Pode-se dizer, em síntese, que a idéia de figura implica na retomada da lógica do referente.

A origem do conceito de figura, segundo Colquhoun, vincula-se à tradição clássica ou retórica, identificada como um termo técnico dentro da poesia. Desde o Renascimento, prossegue o autor, "as teorias pictóricas estavam baseadas na retórica clássica, em especial em seu veio literário, o que havia sido preservado durante a Idade Média."<sup>3</sup>

É interessante observarmos que a figuração chega ao Renascimento, menos por suas qualidades iconográficas (pela imagem), que como narração, ao modo literário (pela imaginação). É sabido, por exemplo, que a arqueologia do texto Vitruviano (Dez Livros de Arquitetura), trouxe para o Renascimento apenas a literatura e não as imagens, que tiveram que ser reconstituídas a partir da narrativa e do confronto com o sítio arqueológico. Colquhoun, dirá a este propósito que:

*"...de acordo com os princípios da retórica existe uma distinção entre o que pode ser imaginado do que pode ser pensado. Esta distinção implica que uma figura representa uma idéia, cujo propósito é a persuasão. Figuras representando idéias eram assim organizadas didaticamente para persuadir as pessoas a adotarem valores do bom e do perfeito, seja em benefício da sociedade ou do espírito".*<sup>4</sup>

Auerbach<sup>5</sup> em ensaio definitivo sobre o tema e que foi certamente referência à construção de Colquhoun, situa a origem da interpretação figural nas epístolas Paulinas, onde o Velho Testamento deixa de ser o livro da história do povo de Israel para transformar-se numa pré-figuração do Messias. Um livro em que, segundo analisa, não há nenhum significado definitivo, mas apenas a intenção da profecia:

*"A interpretação figural transformou o Velho Testamento de livro de leis e da história do povo de Israel numa série de pré-figurações de Cristo e da salvação, tal como encontramos mais tarde na procissão dos profetas no teatro medieval e nas representações cíclicas da escultura medieval. Dessa forma e neste contexto, em que a história judaica e o caráter nacional tinham desaparecido, o Velho Testamento, por exemplo, passa a ser aceitável para os celtas e os germânicos; era uma parte da religião universal da salvação e um componente necessário da igualmente magnífica e universal visão da história a ser transmitida junto com a religião. Em sua forma original, como o livro da lei de uma nação tão estranha e remota, isto não teria sido possível."*<sup>6</sup>

Com este ensaio fundamental de 1936, Auerbach apresenta e atualiza um con-

ceito que tem sido tão caro às artes e à cultura em geral, e no âmbito deste trabalho é mister que seja apresentado em seus conceitos essenciais. Segundo o crítico, o conceito de figura em sua mais remota ocorrência, no *Eunuchus* de Terêncio, significava "forma plástica" (*plastische gebild*) e a palavra era derivada da raiz: *figere...efigies*, e não da terminação, como *natura*, por exemplo. Sua história inicia-se com a helenização da educação romana e foi se desenvolvendo em significados complementares através do apuro estilístico da retórica. Para os gregos o conceito de forma tinha vários sinônimos, mas estes podiam ser divididos em dois sentidos principais: o de *eidós* e *morphé*, que é a idéia que informa a matéria e *schema*, que é o modelo puramente perceptivo. Figura em latim normalmente se relacionava a este último que era amplamente empregado como aparência externa. Nas palavras de Auerbach:

*"...lado a lado com o sentido plástico original e matizando-o, surgiu um conceito bem mais geral de forma gramatical, retórica, lógica, matemática, e mais tarde até de forma musical e coreográfica."*<sup>7</sup>

Com os autores romanos, sobretudo os poetas, o sentido da palavra se estende em vários matizes, chegando em Quintiliano a um sentido que nos é próximo: *"como um recurso de linguagem calculado para tornar a figura eficiente ou moral, a arte das insinuações e das alusões"*.<sup>8</sup> Na profecia fenomenal dos padres da igreja a idéia de figura se apresenta pela primeira vez como antecipação histórica dada por seu sentido de anunciação profética, o que segundo Auerbach a transforma em algo real e histórico, anunciando alguma coisa também real e histórica. O seguinte parágrafo resume seu significado e aponta para o sentido com que trabalhamos nesta argumentação:

*"A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica"*.<sup>9</sup>

O conceito de figura foi fundamental não apenas na história da construção retórica mas como elemento controlador das manifestações artísticas em geral. É assim por exemplo que irá aparecer na escultura e pintura medieval e também na arte renascentista, e neste movimento, especialmente, a arquitetura foi exemplar, pois sua construção, sob uma matriz baseada na geometria, era informada pela ordem figural clássica.

Argan, em outro contexto <sup>10</sup>, ao tratar do estatuto figurativo na pintura neoclássica, dirá que a figura é algo distinto tanto da forma como da imagem:

*"A forma implica uma idéia de forma universal ( a natureza, o espaço), que inclui todas as formas particulares, as quais repetem sua estrutura. A imagem é caduca, mutável, inseparável da sucessão de imagens de que forma parte. A forma não é necessariamente artística, pois existe uma forma universal, que Deus deu ao mundo e que o artista só pode imitar. Nem a imagem, já que todos imaginam. Ao contrário, a figura só existe na arte: é a imagem extraída, elaborada e acaba - da pelo artista, mediante instrumentos próprios e exclusivos da arte."*

Ao analisar o quadro, "A morte de Marat", de David, dirá que o pintor deve ter ouvido o discurso proferido por Saint Just, sobre a condenação do Rei Louis XVI:

*"O rei deve morrer não pelos crimes dos quais se o possa acusar, mas porque é uma "figura", que encarna uma idéia, e posto que esta idéia deve morrer, deve-se destruir a figura que a encarna".* <sup>11</sup>

Na análise do quadro, argumenta que "Marat era a "figura" de uma idéia. E Marat foi morto. É a lógica trágica da revolução..." Ao referir-se à imagem do corpo de Marat na banheira, onde só se vê sua cabeça e todo o resto está desmaterializado pelo vapor, completará dizendo: "A figura deve estar isolada, sem relação, definida apenas por seus atributos"<sup>12</sup> Em Argan a figura não comenta o passado, nem o substitui, ela é uma representação.

Finalmente com Norberg Schulz a figura será tomada em sua relação com o tipo. Em sua classificação tripartite do sentido da arquitetura entre morfologia, topologia e tipologia, a qualidade figural teria relação com este último, mas embora mantenha o sentido de figura relacionado a sua capacidade de ser reconhecida, ou seja, como um fato da história, atribuirá ao tipo a referência ao início das coisas enquanto a figura representaria o estar aqui e agora.<sup>13</sup>

Por ora, interessa-nos extrair dos exemplos que tratamos, que a idéia de figura, independente de sua caracterização como uma situação figurada ou elemento reconhecido, vem dotada de conteúdo semântico próprio e assume-se com autonomia frente à necessidade de transmissão e continuação do conhecimento. Uma figura é um acontecimento em si.

### Figura e elemento

Na arquitetura a idéia de figura pode estar associada primitivamente a um elemento ou a um procedimento. Elementos em arquitetura, em sentido genérico, são as partes que conformam um todo; aquilo que pode ser individualizado dentro de uma estrutura e normalmente são identificados como coisas concretas: uma coluna, uma arcada, um portal. Um procedimento, por seu lado, é abstrato. É uma ação que se desenvolve a partir de referenciais e que pode ser localizado no âmbito da cultura. A operacionalização de um tipo, por exemplo, pode ser entendida como um procedimento.

No sentido convencional, um elemento de arquitetura contém significados precisos, pois sua construção ao longo da história foi feita através da narração repetitiva, desenvolvida na literatura dos tratados. Até o século XVIII, certamente, esta classificação elementar esteve vinculada à construção das ordens, já que uma ordem, como elemento primário, quase arquetípico, podia representar tanto um sentido de origem, como um absoluto estético, portanto era uma figura que devia ser perpetuada.

Mas é a partir deste mesmo século, iluminado pela racionalidade, que o conceito de elemento seria ampliado e estendido, passando a incorporar, além das figuras tradicionais ligadas às ordens, todas as partes que conformam uma construção. Esta extensão, que pode ser verificada em dois campos distintos, o da prática, com os arquitetos revolucionários: Boullée, Ledoux e Lequeux, e o da teoria, principalmente com J.N.L. Durand, propugnava um colapso do significado original ligado às ordens, que segundo as palavras de Colquhoun: *"tomara-se banalizado, e o sistema de pensamento decompôs-se num tipo de memória difusa."*

Com os arquitetos revolucionários, em especial Boullée e Ledoux, a grande superfície - o muro - que tradicionalmente servira de fundo às figuras ativas - colunas, janelas - passou a atuar também como elemento da composição arquitetônica, figurando com equivalência aos elementos tradicionais. A forma pura que introduziam era uma espécie de figuração original, que deveria revelar os valores eternos com que a arquitetura sempre se fez caracterizar. Argan, comenta que:

*"para Boullée a figura é também figura geométrica, contanto que não fosse entendida como imagem do espaço, mas como figura em si, com conteúdo semântico próprio de ser cubo, pirâmide ou esfera."<sup>14</sup>*

Emil Kaufman situa estes arquitetos revolucionários como precursores do abstracionismo moderno e Colquhoun prefere identificá-los com uma nova reinterpretação da figura da tradição retórica, mas prefiro argumentar com Argan, que ao identificar a abstração com a geometria, simplesmente a chama de figura, o que lhe dá um estatuto de elemento, que até aquele momento era parte incontestada do sistema de projeção.

No plano teórico, com o sistema que organiza J.N.L. Durand, a estrutura figurativa é instrumentalizada como recurso à projeção, passando a compor uma espécie de vocabulário, que a partir de um agenciamento lógico poderia ser aplicado a qualquer tema ou programa de construção. Com seu sistema, poderíamos dizer que Durand apontava para a criação de uma linguagem para a arquitetura, onde seus índices - os elementos ou partes da construção - eram dispostos sem preocupação hierárquica, como era tradicional no sistema clássico, e o processo passava a ser prevalente sobre o resultado.

Oriundo do meio arquitetônico - fora aluno de Boullée - e lecionando na Escola Politécnica de Paris, Durand marcará um posicionamento de confronto ao academicismo clássico, representado pelos antigos tratadistas, que davam primazia às questões estéticas: as leis da proporção; da distribuição; a ênfase na decoração. Para ele o único conceito válido para ser aplicado a todo e qualquer edifício era o da construção. O sistema teórico que montará não será regido pelo estreito domínio da estética, pois ligado ao ensino da engenharia, valorizará a técnica e a racionalidade construtiva como emblemas de sua instrumentalização. Sua obra teórica, o "*Précis des leçons d'Architecture*" é, em verdade, uma compilação das aulas que ministrou na Politécnica e foi o texto mais célebre produzido em arquitetura entre o final do século XVIII e início do século XIX, sendo objeto de inúmeras reedições até 1830.

O novo em Durand foi a fusão de uma posição racionalista dentro de uma estrutura acadêmica, e sem pretender superar a cultura figurativa, instrumentalizou-a num procedimento lógico, que associava elementos dentro de um sistema controlável. Começa seu livro, elencando os materiais com que se constitui a arquitetura e as formas que devem assumir. A discussão sobre a aplicação das proporções clássicas assume um valor menor em sua teoria, pois embora sempre tenha ocupado lugar de destaque no conjunto dos tratados, esta questão remete o debate essencialmente para o campo da estética, que agora é objeto de menor relevância. No entanto, a função cultural do uso destas proporções

implicará em que as utilize, mas sempre intermediadas pela abordagem da lógica compositiva.

Para ele, toda e qualquer arquitetura começa pelo reconhecimento dos materiais que se utilizam e pela maneira de os dispor: "*Arquitetura é a arte de compor e executar todos os edifícios...*"<sup>15</sup>. Funcionalidade e economia são as leis do novo método. Durand explicita o que entende por estes conceitos: solidez, salubridade e conforto. Obviamente estas questões não eram novas para a arquitetura e já haviam sido exaustivamente exploradas pelos tratadistas, mas o que parece surgir como nova problemática em Durand, é que justamente aí deposita seu conceito de estética, ou seja, na beleza da funcionalidade, questão que será fundamental ao movimento moderno.

O que fundamenta sua teoria, contudo, é a composição elementar, fundada no processo de combinações. As possibilidades compositivas dentro do sistema o aproximam da análise combinatória e colocam a estética sob a tutela da matemática. Na "*Table 20 - deuxième partie*", por exemplo, apresenta o vocabulário sistemático de seu método de projeção. A este denominará: "*Conjunto de edifícios resultantes da divisão do quadrado, do paralelogramo e de suas combinações com o círculo*". Sua tentativa é a de particularizar o elemento para a construção do conjunto, o que o antecipa, claramente ao conceito da estandarização. Afinal, não poderíamos interpretar o protótipo como sendo o tipo sem história? Em Durand tudo será reduzido à simplicidade das formas, ou melhor dizendo, das figuras. Sua lógica é a da tipificação.

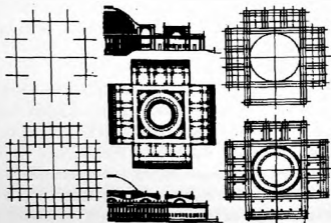


Ilustração 18 - Composição: J.N.L. Durand



Seu trabalho já se encontra a séculos da questão renascentista. Já não mais importam os malabarismos geométricos para se definirem e controlarem as questões estéticas. Aqui elas foram simplesmente aceitas e catalogadas. O único interesse é o de agenciá-las. O limite entre a engenharia e a arquitetura toma-se difuso, assim como entre a arte e a ciência. Agora tudo pode ser descrito e prescrito. O universo arquitetônico foi dominado, assim como o fora o próprio território, que a partir das descobertas de Newton no século anterior, passou a ser objeto de mapeamentos e cadastramentos. Mas a questão central estava implícita: com seu sistema teórico, Durand apontava para a criação de uma linguagem figurativa para a arquitetura, cuja sintaxe a aproximava de um processo narrativo, quase literário, e cuja lógica interna dispensava qualquer referência externa para sua compreensão.

### **Negar a figura**

A racionalidade compositiva de Durand seria incorporada pelo sistema Belas Artes, que imperou na formação dos arquitetos europeus até as primeiras décadas deste século, e enfrentou até mesmo a querela dos estilos, que veio a estender o conceito de elemento no século XIX, ampliando o próprio vocabulário figurativo. A luta que as vanguardas modernas travaram contra o sistema de composição da academia não se dava, assim, por algum viés de irracionalidade que este pudesse conter, pois este sistema baseava-se nos mesmos princípios lógicos que orientaram o seu projeto. Seu objeto de enfrentamento se daria então sobre a figura, pois era ela o receptáculo da mensagem de um passado que se pretendia ocultar. Mas a figura que agora se combatia não se resumia apenas ao elemento da arquitetura, identificável como coisa concreta, mas também ao elemento de composição, entendido como um procedimento abstrato que se sedimenta nos costumes. Não negava-se apenas a ordem ou o elemento, mas também a cultura que os produzira.

Toma-se compreensível a ênfase dos problemas ligados à forma no período moderno e seu caráter de abstração fundado na geometria. O próprio termo 'composição' não desapareceria do vocabulário, surgindo com frequência nas operações de Le Corbusier ou mesmo do grupo holandês De Stijl, mas daqui pra frente compor não mais possuía o mesmo significado com que Julien Guadet formulara seu sistema Belas Artes:

*"Nada é mais sedutor que a composição. Ela é o verdadeiro domínio do artista*

que não encontra mais limites nem fronteiras do impossível. Mas o que é compor? Compor é pôr juntas, soldar, e combinar as partes de um todo. Estas partes, são os elementos da composição. Assim como vocês realizarão suas concepções com paredes, aberturas, abóbadas, tetos - todos elementos de arquitetura - vocês estabelecerão sua composição com dormitórios, vestibulos, acessos e escadas. Estes são os elementos de composição."<sup>16</sup>

Com as vanguardas modernas, o ato de compor transforma-se numa relação funcional e plástica entre os componentes da forma, onde objetivava-se um conjunto em que toda a estrutura só fizesse sentido dentro daquela situação específica e seu modo de entendimento viesse a ser dado pela percepção: a massa, o volume, o cheio, o vazio, o peso, o equilíbrio. O desenvolvimento desta questão no campo das artes transformou-se no que veio a ser conhecido por purismo, que foi, no limite, a sedimentação da bandeira anti-figurativa, e embora tendo desdobramentos específicos a cada modalidade artística, estabeleceu como campo comum a revelação do mundo pela idéia de forma e não mais pela figura. As clássicas *Quatro Composições* de Le Corbusier, por exemplo, eram variações da forma cúbica. Colquhoun dirá que a música passa a ser o grande paradigma do purismo, pois seu significado independe de qualquer referencial externo. Retomando a Eisenman, verificaremos que suas questões eram essencialmente as mesmas.

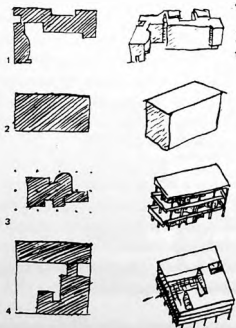


Ilustração 19 - As Quatro Composições: Le Corbusier

## A nova figura

O novo olhar que se lançou à figura como enfrentamento da abstração das vanguardas modernas era o caminho natural da recomposição de um tecido cultural que se julgava esgarçado pela negação da tradição. No entanto, esta mesma tradição já havia sido questionada desde o século XVIII, com a estrutura abstrata de Durand, que privilegiaria a lógica do processo frente à significação das figuras. O que poderia então significar esta recomposição, quando o próprio movimento moderno já havia delimitado seu lugar na história com sua defesa radical do novo? Continuar a história além deste movimento implicava de alguma forma reconsiderá-lo e revisá-lo, pois sua superação, depois de todas as conquistas que obteve, em especial no campo da racionalização e estandarização da construção, só poderia se dar de modo tópico. Certamente não mais se poderia acreditar na postulação ingênua de alguns dos manifestos da vanguardas, mas a idéia mesma de um manifesto é a de provocar a explosão, esperando que possa sobreviver em alguns dos estilhaços. E o movimento moderno frutificara em muitos deles. Seu ponto mais frágil parece ter sido sua postura contra a cultura, em defesa da civilização, e neste viés formulou-se sua crítica mais consistente, requerendo para a arquitetura, mais uma vez na história, um valor de significação.

## Realismo

Se tentarmos identificar algum ponto de toque entre as tendências que se propuseram a este trabalho, ele provavelmente assumiria o rótulo de realismo. Recuperar a realidade, ou representá-la era um projeto de defesa contra uma certa arrogância formalista, que procurava moldar o mundo segundo suas próprias utopias e inculcar ao homem comum um destino ideal ao qual ele nunca gozaria. Mas o realismo não era uma questão nova para a arquitetura, ele teve sua origem no próprio período moderno com a revolução russa de 1917, onde constituiu-se sob o rótulo de "socialista", que em síntese implicava numa nova relação dialética entre a forma e o conteúdo. A aplicação do realismo socialista à arquitetura, conforme assinala Bernard Huet<sup>17</sup> foi, no entanto, lenta e problemática, implicando a partir de 1934 uma extensa perseguição aos construtivistas e aos seus aliados progressistas, acusados de se degenerarem num funcionalismo vulgar e numa estética descolada dos valores monumentais e nacionais. Huet ilustra seu argumento com uma frase de Stalin:

*"A arquitetura socialista é socialista quanto ao conteúdo, nacional quanto à*

forma. Sua forma nacional se apoia sobre o desenvolvimento das tradições nacionais e não sobre uma explicação mecanicista."<sup>18</sup>

Manfredo Taffuri ao analisar o projeto realista socialista soviético também acena para o veio nostálgico que este chegou a assumir:

*"As figuras do mundo rural e suas declinações entram na linguagem formal dos arquitetos saudados, normalmente, como os precursores das novas linguagens. Não se trata de reliquias tradicionalistas. Todos os projetos têm, ao contrário, em comum a consagração de uma realidade que condiciona fortemente a história. É, certamente a uma população de maioria rural que o novo Estado se dirigia; mas para os artistas, o tema comporta também outros valores: notadamente 'O eterno camponês'."*<sup>19</sup>

A questão realista que se constitui a partir do pós guerra é de alguma forma derivada das discussões advindas do projeto fascista, mas o movimento que se constituiu, especialmente na Itália, foi tributário das desilusões que os arquitetos e artistas desta geração tiveram tanto com o dogmatismo opressor deste regime, quanto com a própria ambigüidade representada pelo *International Style*. Denominado de Neo-Realismo, este movimento popularizou-se pelo cinema e teve também sua inserção na arquitetura, preparando um campo especulativo sobre a retomada da tradição que viria a ser a grande contribuição italiana para o cenário contemporâneo. Taffuri, assim se refere ao movimento:

*"O Neo-Realismo italiano - tanto o de 'Roma cidade aberta' de Roberto Rosselini como o de Vittorio de Sica, de Beppe Fenoglio ou de Carlo Levi - sobrepõe a uma visão sentimental da realidade nacional uma vontade de regeneração que oculta um desejo de expurgar as falhas atávicas. A ética do engajamento desdobra-se numa pesquisa de raças no meio camponês. A angústia experimentada no seio de uma sociedade de massa, sem raízes, pode assim desaparecer. Em arquitetura, a linguagem da matéria ou da tradição impede a adesão passiva às ideologias internacionalistas ou neoclássicas, consideradas incapazes de assumir as tarefas da Itália da reconstrução"*<sup>20</sup>

Mas este realismo precursor não seria tomado na literalidade quando da construção das questões revisionistas nos anos 60 na Itália. Ao menos não participou da "poiesis" de Aldo Rossi, cuja rearticulação de uma linguagem para a arquitetura, tomava o real apenas como metáfora para a constituição de sua linguagem

figurada. O caso Aldo Rossi ilustra uma bela passagem de Francastel em seu clássico "Art et Technique":

*"os que crêem que a arte é uma transcrição fiel da realidade ignoram que, em cada sistema que estabelece, o homem dispõe sempre de um excesso de significação....A obra de arte não é sósia da realidade, não a substitui, não se experimenta ante a obra de arte as mesmas sensações que ante a natureza. Tela, escultura ou monumento, a obra contém ao mesmo tempo mais e menos que o real dado."* 21

A transcrição literal talvez possa ser encontrada mais diretamente dentro do historicismo, que de maneira mais vulgar buscou na história os fatos que deveriam ser simplesmente perpetuados. Este foi o projeto dos irmãos Krier, para quem a visão nostálgica de uma sociabilidade perdida poderia ser prontamente restabelecida através da negação do moderno, o que, aliás, transformava-se num enfrentamento a este movimento, com o mesmo arsenal com que ele se utilizara para combater a tradição. Mas a realidade, independente de seu modo de representação, voltava a se constituir como um fato passível de ser lido e interpretado.

Com a visão americana a questão do real assume a verdadeira face contemporânea: irônica, debochada, niilista, descrente dos valores modernos como formulações ideais para a vida, mas, sendo ela própria uma sociedade moderna, reconhece a si própria como modelo e o transforma em valor. Afinal, qual imagem seria mais contemporânea que o arranha-céu revestido com uma cortina de vidro, que de signo da modernidade converte-se em seu próprio símbolo? O realismo americano foi a aceitação de um modo de civilização que se desenvolveu na sociedade como sua própria cultura. Quando a cultura do velho continente viu-se em cheque pelo desenraizamento da sociedade de massas, ela simplesmente a aceitou, pois sua lógica histórica sempre fora esta. A sua arquitetura entre os anos 50 e 60 pode refletir entre a herança eclética do século XIX e a invasão moderna do entre guerras, e no amálgama destas com a condição POP, formulou o seu próprio caminho, aceitando a inevitabilidade da cultura de massas como seu real instrumento de comunicação. Este inevitável podia ser uma habitação popular, um anúncio publicitário ou algum cenário público. E nesta cena surge seu principal articulador, o arquiteto Robert Venturi, que se transformará, ao lado de Eisenman, num dos nomes mais proeminentes da nova visão americana.

### Figura e imagem: o realismo de Robert Venturi

Venturi instituiu-se nos anos 60 como uma das chaves conceituais mais instigantes do cenário cultural contemporâneo. Seu trabalho pode ser resumido ao título de um artigo que publica na revista francesa *l'Architecture d'Aujourd'hui*: *"Diversity, relevance and representation in historicism, or Plus ça change..."*<sup>22</sup>: Quanto mais se muda mais se permanece como está. Propõe que a arquitetura reconstitua seu perfil de oficialidade, pois o oficial deve ser o que se realiza e não o que se coloca no plano ideal. A arquitetura moderna era um projeto ideal, já que sua abstração não tinha reflexo no plano da cultura e sua própria visão profissional não se sustentaria frente à nova condição do profissional liberal. Ao arquiteto, em seu cotidiano, caberia trabalhar sobre os programas ordinários, pois é com eles que a cidade se constitui. Como ele próprio diz:

*"O mundo não pode esperar do arquiteto que construa sua utopia. As preocupações principais de um arquiteto devem referir-se, não ao que deve ser, mas ao que é e aos meios de contribuir para melhorá-lo hoje, e o movimento moderno não estava disposto a aceitar tão humilde papel."*<sup>23</sup>

Sua noção de realidade não é nostálgica, nem tampouco angustiada, é um retrato factual, que espera seja alçada ao estatuto de vontade oficial e seja implementada revelando a importância do gosto. Sua coragem em assumir tal posicionamento, quando o sentido do belo e correto ainda era formulado pelas leis da geometria, o levou a buscar um substituto para essa beleza, o que veio a encontrar justamente na força da figura, como a entidade que poderia, mais uma vez, representar a realidade. Eisenman propôs que a função também poderia ser entendida como um modo de representação da realidade pelos arquitetos modernos, mas a diferença é que agora se propunha um real carregado de significação e significar implica em restituir a referência e reconstituir campo da linguagem. Venturi precisa da referência para significar.<sup>24</sup>

Em seu primeiro livro, procura desmistificar a ortodoxia moderna da defesa purista, representada pelo aforisma *Less is More*, pregando, através de incontáveis exemplos históricos, que a arquitetura assuma todas as complexidades e contradições - o nome do livro - com que formou sua tradição. Estas contradições podiam ser os ajustes óticos da coluna dórica, um *trompe l'oeil* de uma fachada renascentista para preservar uma perspectiva ou até mesmo uma escada desfuncionalizada, como a da biblioteca Laurentiana de Michelângelo. Não importa a sorte de exemplos, era um arquiteto de boa erudição e os teria à vontade

para a escolha. Importava, isto sim, que se tratava de um manifesto, o primeiro que a arquitetura produzia desde o clássico *Por uma Arquitetura de Le Corbusier* e deveria servir de referencial a todo um processo revisionista que já se acumulava desde a década anterior e só aguardava um canal para se manifestar. Na seguinte passagem do livro, creio que resume seu argumento:

*"Algumas das brilhantes lições da POP Art, que envolvem contradições de escala e contexto, deveriam ter despertado os arquitetos dos afetados sonhos da ordem pura, que lamentavelmente se impõe nas fáceis unidades gestálticas dos projetos de renovação urbana do stablishment da arquitetura moderna, mas que, felizmente, são na realidade impossíveis de se realizar em qualquer grande escala.. E quem sabe possamos perfilar da paisagem cotidiana, vulgar, menosprezada, a ordem complexa e contraditória, que seja válida e vital para nossa arquitetura, considerada como um conjunto urbanístico"* <sup>25</sup>

Talvez a frase mais enfática do arquiteto e a que melhor explicita seu caráter manifesto, é a que utiliza na abertura de seu segundo livro "Aprendendo de Las Vegas":

*"Aprender da paisagem existente é a maneira de ser um arquiteto revolucionário".*

Paul Rudolf, a quem cita em seu primeiro trabalho lhe fará uma provocação moderna. Dirá que a arquitetura de Venturi já está lá. E se Venturi aceita a paisagem existente tal como é, não é mais preciso construir. Este enfrentamento, obviamente fazia parte de sua estratégia. Sua defesa do feio e do ordinário não devia ser interpretada como uma distorção do gosto, mas como uma nova possibilidade de situar este gosto vernacular como aquele que deveria se instituir. Em verdade lutava pela ressemantização do elemento convencional que a partir das possibilidades propiciadas pelo universo POP, poderiam ser rerepresentados sob nova significação. É assim que irá deslocar os elementos de sua condição original para recriá-los em uma nova situação. A coluna jônica, sem território e sem proporção pode ser vista isolada como um elemento de decoração e a própria casa pode incorporar uma imagem residencial vernacular, mas ser construída sob a escala de um monumento.

A figura é reconstituída a partir de fragmentos, que no seu projeto são apenas sugestões de imagens referenciais, que já não mais obedecem a nenhum sistema. É uma alusão ou comentário ao passado, aos velhos clichês e lugares comuns

do cotidiano, que segundo ele próprio é o que tem faltado à arquitetura moderna de hoje. Para Venturi, a arquitetura deve revelar-se como símbolo. Mas retornando a Auerbach, veremos que figura e símbolo são conceitos distintos. Em suas palavras: "o símbolo deve possuir poder mágico, a figura não; a figura por outro lado deve ser histórica, o símbolo não".<sup>26</sup> Em Venturi os dois conceitos coexistem, pois sua figura apenas alude ao real ou à história, mas não os toma em sentido literal. Aliás o próprio Auerbach situa a figura como o meio termo entre *litera* e *veritas* - história e verdade.

Las Vegas será o seu caso clássico, por julgá-la complexa como a cidade de Roma, seu caso histórico exemplar, e por simbolizar a cidade da comunicação por excelência. A *strip* estaria para Las Vegas assim como a praça estaria para Roma. Ambas significam o espaço de domínio público. Cita inclusive a Nolli que produzira o plano em negativo dos espaços públicos e privados em Roma, incluindo entre os primeiros, os espaços das igrejas. Suas catedrais em Las Vegas são os cassinos. Com o seu segundo livro: "Aprendendo de Las Vegas" sua teoria se sofisticou e as questões provocativas do primeiro manifesto se transformam em procedimentos. Se no trabalho inicial aponta a história como repostaria das complexidades e contradições na arquitetura, com o segundo trabalho sinaliza que contemporaneamente estas questões continuam a existir, ignorando a falsa ordenação que a arquitetura moderna e sua concepção de cidade e de vida quiseram impor. Las Vegas é o símbolo do universo da mensagem que a cidade atual deve incorporar. Aqui a percepção se dá em movimento, pois tudo se desloca num ritmo constante: as pessoas, os automóveis e os próprios valores. Os *out doors* devem ser mais importantes que a própria arquitetura, pois cabem a eles revelar a função de um edifício. Segundo cita: pode-se gastar 10 mil dólares para se construir um galpão e 100 mil dólares para cobri-lo com um anúncio. Num paralelo a Roma, comenta que esta também fazia uso de correções nas fachadas para que se criasse uma relação com o exterior independente do interior, e como exemplo enaltece um comentário de Gideon sobre as ondulações da fachada de San Carlo Alla Quatro Fontane, que, segundo o crítico, só faziam sentido em sua relação com a rua.

A questão da fachada ocupará um espaço privilegiado em sua teoria e em sua própria obra, pois é ela a responsável pela comunicação que o edifício estabelece com o mundo exterior. Se o dever da arquitetura é simbolizar, a construção do símbolo deve ser mais potente que a própria arquitetura. É por isso que enaltece o "galpão decorado", como o *modus-operandi* que justificaria uma ação de proje-



to nos dias de hoje. O galpão, segundo sua teoria, é o refúgio convencional ao qual se aplica um símbolo e se contrapõe ao "edifício pato", que é por si próprio um símbolo. Sua Guild House seria um galpão decorado, pois carrega um ornamento necessário para simbolizar o vernáculo; um edifício moderno seria um pato, pois traria implícito o simbolismo da forma pura. As falsas fachadas, que se transformariam, além do símbolo, numa marca de seus projetos, estariam justificadas por este desprezo aparente, que declina pela ética moderna da correção e funcionalidade do objeto construído. Defende que a arquitetura deve transformar-se num grande cenário, no jogo da simulação, no espaço temporário de uma cena urbana que se movimenta e não permite mais lugar para o eterno, ela só pode significar o seu momento. Seu trabalho busca o manifesto em cada detalhe e parece-nos que mais do que a solução ele prefere encontrar a polêmica.

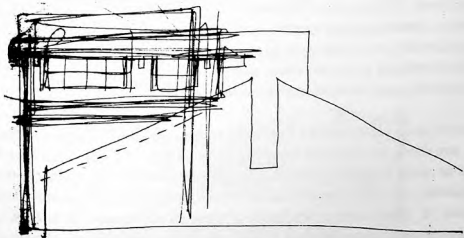
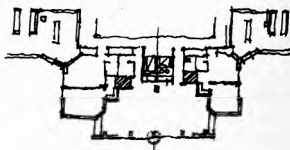
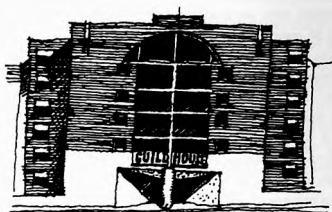


Ilustração 20 - Casa Vanna Venturi (croquis inicial) : Robert Venturi

De seus trabalhos de projeto, a casa que construiu para sua mãe em Chestnut Hill e a "célebre" Guild House, ainda continuam sendo seus melhores manifestos. A casa Vanna Venturi é uma síntese POP. Incorpora a figura da casa tradicional de duas águas, mas a constrói numa escala muito maior do que a sua singela imagem pode indicar. Na fachada principal, projeta um equilíbrio dinâmico entre as aberturas, cuja simetria perde a evidência pelo deslocamento obrigatório do olhar. Faz uso dos elementos convencionais, mas sabe particularizá-los dentro da ordem circunstancial. Seu volume unitário, associava-se à imagem de um frontão que substitua a própria fachada e possibilitava a inclusão de figuras diversas: o portal, a janela, a arcada, a casa. Conforme ele mesmo diz, "*é um edifício grande e pequeno, complexo e simples, com alguns elementos bons e outros maus. Consegue a unidade difícil com um número médio de partes diversas em vez da unidade fácil com umas poucas partes forçadas*". Pela força da imagem que produziu na cultura recente da arquitetura, este edifício acabou se transformando num dos ícones preferidos da onda pós-moderna que varreu o mundo entre os anos 70 e 80 e foi apropriado a programas os mais distintos. Sua sugestão da história era uma falsa figuratividade pueril, pois pretendia mostrar a cultura não como mera nostalgia, mas como valor. Mas sua cultura era a POP e não a grega e numa deferência aos artistas deste movimento reconhecia:

*"Os artistas POP nos abriram os olhos e os espíritos devolvendo à pintura seu valor de representatividade figurativa e nos levando, por um processo associativo a considerá-la como um elemento da arquitetura. Eles nos mostraram que os elementos familiares ou convencionais, quando colocados num novo contexto e numa outra escala, poderiam adquirir um novo significado e um novo valor."* 27

A Guild House, por seu lado é o seu monumento ao feio e ordinário. É uma figura, sem dúvida, mas acaba se tomando uma figura qualquer. É um fato urbano que se recusa a tentar a diferença que aparentemente define a atuação dos arquitetos, e se recobre de um quase anonimato. Mas tudo neste projeto parece quase. É quase clássico, pois sugere a tríade na constituição da fachada, é quase convencional, pois se utiliza de materiais de mercado, mas em proporções anormais e é quase POP, pois desloca poucos elementos de sua condição original. É provavelmente seu maior manifesto, ou pelo menos o que melhor sustente sua argumentação em defesa da economia e da realidade. Mas em se tratando de arquitetura toda modéstia parece suspeita e o populismo pode vir a ser maior que a arte.



*Ilustração 21 - Guild House : Robert Venturi*



*Ilustração 22 - Casa de Praia (croquis) : Robert Venturi*

Os anos 60 representaram uma radical mudança para a história da cultura : na política, nas artes , nos costumes, e a arquitetura teria que, necessariamente, se submeter a este novo momento. Curiosamente, no entanto, seu espaço de ação estava limitado entre um passado revolucionário, no qual já não mais podia acreditar e um presente que mais uma vez precisava do passado para se qualificar. A saída de Venturi, como o fora a própria saída da POP, foi a de se colocar como um espectador do novo espetáculo e entender que não deveria gastar suas forças para modificá-lo. Por isso foi tão combatido, em especial pelos defensores da atitude ética, fosse ela ainda moderna ou mesmo contextual - vejamos, por exemplo, a polêmica de Frampton com sua associada Denise Scott Brown, nas páginas da revista Casabela. O rótulo de populista lhe era coerente, afinal é um conservador, e jamais ocultou sua postura, expondo-a, ao contrário, em manifesto. Seus argumentos, no entanto, fincaram-se com muito mais contundência que sua feia arquitetura. O universo do efêmero, que defendia, transformou-se num novo modelo e todas as certezas aparentes tiveram que despir-se de suas velhas máscaras. E não foi apenas na América que estas questões predominaram. A cultura POP, se assim podemos nomear aquela que representa, deixou rastros por todos os lados e mesmo os fiéis escudeiros da retomada da história como uma atitude ética frente ao passado não mais puderam fazê-lo sem que se incorporasse a ironia. Assim buscou Rossi , cuja volta ao passado foi mediada pela analogia. Os que não acreditaram na lição, como os irmãos Krier, tiveram que explicar o como era possível esquecer um século de civilização. Como uma espécie de emblema, a imagem instituiu-se como sinônimo de figura no projeto de Venturi e amparado pela POP, pode fazer do vernáculo uma fonte segura de referência. Mas por ora talvez seja suficiente aceitarmos que a partir de Venturi e seus colegas (Moore) , a arquitetura viu-se obrigada a se desmistificar.

### **Rossi: figura, memória e razão**

Que estranho personagem é este que no final da adolescência, quando o sentimento de imortalidade é quase uma verdade, sente-se fascinado pela morte e na maturidade é atraído pela felicidade. Morte e felicidade podem ser uma busca, o ir ao encontro de algo que ao final será a revelação de nossa própria essência. O fascínio de Rossi por estes temas podem explicar a razão de seu trabalho: a de que a arquitetura deve revelar-se como parte integrante da história do homem, preenchendo-o em razão e sentimento. A razão para o arquiteto está na própria lógica em que o homem construiu a sua história e o sentimento está no mundo onírico das imagens que preservou em sua memória. Construir uma arquitetura

deve ser um esforço contínuo de acionar razão e memória, para situar os seus atores - os homens que a habitam - dentro da linha referencial da história.

A arquitetura de Rossi aparece nos anos 60 como um resumo dos problemas que vinham habitando o universo intelectual italiano desde a década anterior, em especial no círculo de Casabella, e foi quem deu o tom do debate que se desenvolveu no continente europeu em defesa da revisão do determinismo funcionalista moderno. Seu trabalho, tal qual o de seu colega americano Robert Venturi era duplamente embasado por seus projetos e por seus manifestos e foi esta consistência teórica que, segundo revelou era a vontade de expressar uma palavra definitiva sobre a arquitetura, acabou firmando-o como uma espécie de modelo da cultura pós-moderna.

A idéia de modelo, antes de ser pejorativa, era uma espécie de tábua da salvação a toda uma geração que buscava agonicamente uma saída para além do formalismo em que havia se convertido o último capítulo da cultura moderna e toda especulação que já se havia enunciado a partir dos anos 50, esperava seu texto definitivo. O livro do jovem Aldo Rossi, assim como fora o do próprio Venturi, seria assim um corolário destas expectativas e embora pretencioso em seu lastro de manifesto acabou por tornar-se mais célebre que sua própria arquitetura. Suas questões eram complexas, mas lógicas, pois fincavam-se numa história reconhecível, cujo objetivo era o de narra-la em seus aspectos elementares. Pretendia reduzir toda a história da arquitetura a suas invariantes, identificando no fato que permanece a qualidade com que se deve construir o presente. Seu texto era a outra face do manifesto de Venturi, mesmo porque suas histórias não eram as mesmas, e mesmo que seus referenciais pudessem se aproximar, já que Venturi fala de Roma e Rossi é um arquiteto italiano, a visão do americano era a do espectador distanciado, que reconhecia o fato histórico, mas não se sentia herdeiro da reconstrução.

A primeira grande crítica de Rossi foi ao que denominou de funcionalismo ingênuo do movimento moderno, que ao priorizar a explicação da cidade apenas pela função, deixava de entendê-la pelo que tinha de mais significativo: o conhecimento da arquitetura pelo mundo de suas formas. A função era uma circunstância que fazia uso da forma como um ato social. Ela nunca ia além de seu tempo, enquanto a forma permanecia. A circunstância podia nem ao menos fazer parte dos costumes, pois a evolução social exigia que este se alterasse ao longo da história. A forma, ao contrário, não se altera em sua essência, ela é parte dos cos-

tumes e está assentada em alguma espécie de construção arquetípica, com a qual convivemos e reconhecemos, mas que não sabemos necessariamente aonde se originou. Ela simplesmente nos pertence, como uma parte de nossa história, que por vezes podemos recuperar pela memória e por outras apenas aceitá-la como um fato inevitável de nossa existência.

Seu racionalismo não exclui a função quando esta se refere à relação entre as partes, tal qual o procedimento matemático que implica na existência de valores reconhecidos que se dão um em função de outro. Mas sim a nega quando se propõe a uma relação de causa e efeito como determinante de uma arquitetura, o que rouba sua complexidade e normalmente não se verifica na realidade. Rechaça a concepção do funcionalismo inspirado num empirismo ingênuo, segundo o qual as funções assumem a forma e constituem univocamente o fato urbano e a arquitetura <sup>28</sup>.

Contra a circunstancia sua defesa se dá pela forma, e a interpretação desta em arquitetura pode se dar pela idéia de tipo. Nenhum tipo, esclarece, se identifica com uma forma, mas todas as formas arquitetônicas podem ser remissíveis a um tipo.<sup>29</sup> Os tipos ainda, embora determinados, se relacionam dialeticamente com as circunstancias: técnica, função, caráter coletivo, momento individual <sup>30</sup>, mas mantém seu sentido de permanência frente às mudanças sociais no tempo:

" O tipo é a própria idéia de arquitetura, o que mais se aproxima de sua essência e pôr isso, apesar de qualquer mudança, sempre se impôs ao sentimento e à razão, como o princípio da arquitetura e da cidade"<sup>31</sup>.

Seu conceito deriva de uma formulação do século XVIII do teórico francês Quatremère de Quincy, para quem o tipo era a idéia que servia de regra ao modelo. O modelo era um objeto que apenas deveria se reproduzir tal como ele é. Tudo deve ser preciso no modelo e tudo é vago no tipo. A questão tipológica que Rossi recupera já fazia parte das discussões italianas desde os anos 50 e já havia sido reformulada por Argan, que a definira como uma camisa de força para a prática projetual. Para Rossi no entanto a idéia de tipo era uma forma de manter um vínculo racional com a história, pois sendo reconhecível poderia ser quantificado ou pelo menos circunstanciado, como um enunciado lógico que se antepõe à forma e a constitui, podendo assim se transformar num eficaz instrumento de projeção. E esta talvez seja a principal chave de sua arquitetura, a de pensar o projeto a partir de um instrumental que se origine num processo cientifi-

co de análise. Esta passagem de sua "Autobiografia científica" revela seu percurso:

*"Em torno de 1960 escrevi "A arquitetura da Cidade"...queria escrever um livro definitivo: me parecia que, uma vez esclarecido, tudo seria definido. O tratado renascentista devia converter-se numa ferramenta com tradução nas coisas. Desestimava as recordações e, ao mesmo tempo, me servia de impressões urbanas; buscava através dos sentimentos, leis imóveis de uma tipologia situada fora do tempo. Os pátios, as galerias, a morfologia urbana, cristalizavam na cidade com a perfeição de um mineral. Lia os livros de geografia ou história urbana com a atitude de um general que deseja conhecer todos os possíveis cenários de uma guerra; as montanhas, os bosques, os prados. Percorria a pé as cidades da Europa para compreender seu desenho e poder referi-lo a um tipo...em realidade, descobria minha arquitetura."*<sup>32</sup>

A construção lógica da história via tipo implica inicialmente na formulação de um sistema de classificação, que deve sugerir uma hierarquia dos elementos que constituem a cidade. E a arquitetura só pode existir como fato urbano. Reconhecer a cidade deve ser identificar os elementos que historicamente a definiram e que ao longo do tempo sedimentaram-se como seus fatos permanentes. A ênfase na postura antifuncionalista pode ser assim explicada, quando diz que um fato urbano determinado por uma função não é desfrutável fora da explicação daquela função, mas na realidade continuamos desfrutando dos elementos cuja função se perdeu no tempo.<sup>33</sup> Para Rossi esta idéia de permanência vincula-se à questão dos elementos primários e aos monumentos. Os elementos primários não são apenas os monumentos ou as atividades fixas, identificadas com os edifícios públicos, escolas, hospitais, etc. Em sentido geral são os elementos capazes de acelerar o processo de urbanização ou transformação do território. Um monumento, por seu lado, é sempre um elemento primário.<sup>34</sup>

Quando fala em elementos ou monumento os vincula necessariamente à cidade como substrato mínimo de suas existências, mas o procedimento elementar como modo de construção da cidade remete seu trabalho a um confronto entre duas escalas distintas que sugerem complementaridade, mas podem também servir de desculpas para justificar uma ou outra ação. Tafuri dirá que a cidade para Rossi, apesar de qualquer manifestação em contrário se revela com um simples pretexto para a construção de sua arquitetura. Procura identificar seu trabalho como um ato de vontade em direção ao conhecimento e toda sua pesquisa

elementarista destina-se a acercar-se do nascimento da forma.<sup>35</sup> Mesmo que respeitemos essa visão radical do crítico quanto a falta de importância da cidade em seu procedimento, é forçoso aceitarmos que está nela ou na força histórica que representa a possibilidade de Rossi justificar lógica e socialmente seu trabalho. A idéia mesma de classificação que perpassa o raciocínio elementar pertence ao vocabulário da ciência e sua aplicação no campo da arquitetura, quando se pretende que vá além do simples modo de análise para se transformar também num modo de ação, implica num balanço subjetivo do que possa ser classificado. O seu percurso em defesa da memória revela esta condição do artista que sempre se antecipa ao homem da ciência:

*"Provavelmente a observação das coisas se constitui na minha melhor educação formal; essa mesma observação se converteu logo em memória das coisas. Agora creio poder vê-las todas, formalmente dispostas em fileira; alinhadas como em um herbário, em um catálogo, em um dicionário. Porém tal catálogo, situado em um ponto intermediário entre a imaginação e a memória não pode ser neutral, mas sim que se refira com preferéncia a alguns objetos, dos que é uma deformação, ou de alguma maneira uma evolução."* <sup>36</sup>

A arquitetura de Rossi; a do Bloco Galaratese, do Teatrino Científico ou do Teatro do Mundo, propõe um retorno à antiga casa da linguagem, para usarmos uma expressão de Taffuri, onde os elementos que a irão constituir seriam extraídos do imaginário coletivo que constituiu a cidade e que em sua interpretação transformou-os em reduções geométricas das figuras que os originaram. Os elementos primários que utiliza: o triângulo, o cone, o cubo, não são apenas abstrações daquelas figuras, mas querem representar uma relação arquetípica com aquelas referências. No cemitério de Modena, que se define por um retângulo de 320 X 175 metros ladeado por uma estrutura porticada coberta por um telhado de duas águas, implanta um cubo ao centro sem cobertura, cujas superfícies, austeras, são definidas em toda sua extensão por um grade de aberturas idênticas e que se repetem indefinidamente. Ao comentar sobre a idéia em que se apoiou o projeto, diz que a construção dos mortos não deve ser diferente da dos vivos e sua referência era a recordação da tumba romana, de uma fábrica abandonada ou a casa vazia. Também via a morte no sentido de ninguém vive aqui...um ninguém que sem dúvida buscava.<sup>37</sup> Esse universo onírico ao ser transportado do imaginário para o real pode vir a ser pensado como um monumento, pois fará referência a um mundo de imagens que já se constituiu na memória e deve pertencer ao domínio da cultura. O monumento e o tipo são os seus dois



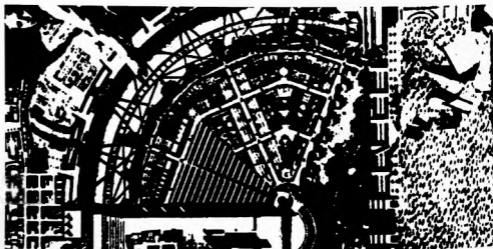
caminhos em direção à figura. Ao tipo credita a relação com a memória e ao monumento a relação com a imagem. Modena é imagem e memória.

A arquitetura da analogia é o seu modo de referenciar pela imagem. Usa como exemplo a pintura de Canaletto, que retrata Veneza e seus monumentos não necessariamente em sua situação original, mas quando olhamos o quadro sabemos de que lugar se trata. Para Rossi é assim que deve ser reconstruída a cidade: através da manutenção de seus marcos culturais e da reconstituição a partir de seus espaços referenciais. Em outras palavras através do monumento e do tipo.



Ilustração 23 - Cemitério de Modena : Aldo Rossi

Seus dois teatros são uma espécie de resumo de sua obra. O teatro do Mundo, obra flutuante que constrói para a Bienal de Veneza em 1979, é uma figura que contém infinitas figuras. Nele todos os elementos podem ser referenciados: a planta retangular 1:1.4, a torre, a cobertura, a esfera, a bandeira. Segundo suas palavras, as analogias são ilimitadas e se confrontam com esta cidade análoga por excelência. O Teatrino por seu lado é sua inevitável concessão ao POP. Em sua fachada um relógio instalado num frontão está fixo às 5:00 horas. É uma espécie de pequena casa, desenhada à imagem de um templo e um espaço onde a idéia de representação atinge seu limite, pois tudo é representado: da cena teatral à cena do espaço. Estas pequenas obras emblemáticas são por outro lado a sua versão da história, que propõe, de modo manifesto, como uma possibilidade de se recompô-la como fato presente.



*Ilustração 24 - A Cidade Análoga, 1976 : Aldo Rossi*

O reduzido vocabulário com que opera acabou por gerar um sentimento dúbio em relação ao seu trabalho, pois ao mesmo tempo em que se instituiu como o principal modelo teórico do pós-modernismo em sua vertente historicista, gerava desconfiança quanto às limitações que impunha à arquitetura. Mas assim como se dera com Venturi, sua inteligência esteve em libertar-se da literalidade e fazer da figura uma forma de especulação sobre o passado. É provável que Rossi tenha sido o arquiteto mais celebrado das décadas de que trata este trabalho, pois seu projeto era o que mais favorecia as apropriações as mais desatentas. O tipo que teorizara, ao ser incorporado elementarmente em seu trabalho acabou por se transformar em modelo e os triângulos, cones e cubos deixaram de ser geometria e se transformaram quase que em figuras de retórica do vocabulário arquitetônico. No Brasil, por exemplo, onde a onda pós-moderna chegou tardiamente impulsionada pelas mãos do mercado, seu projeto transformou-se rapidamente em fachadas de lojas, mas nos países do sul, em especial na Argentina, ele se transformou numa nova escola.

Com Rossi o racionalismo, que era a base da reflexão moderna, manteve-se intacto pois jamais duvidou dos avanços que representou e ao contrário de Venturi, não negou a técnica como modo de especulação. Seu universo figurativo é uma proposta de continuidade, que mesmo sendo redutora em sua estratégia vocabular teve o mérito de não se apegar a um passado como modelo, mas como elo de uma cadeia de fatos que deveria ter continuidade.

### **Rob Krier: o retorno à tradição figural.**

O sentido de figura com que temos justificado as ações contemporâneas inflete-se em relação a seu significado original, conforme atribuído por Auerbach, de ser uma transposição concreta de um significado passado para um outro presente. Em Venturi e em Rossi, nossos casos manifestos, ela veio a significar sobretudo uma luta contra a abstração e uma forma de recuperação do campo da linguagem. Em ambos os casos, mais explicitamente em Venturi, ela foi um filtro cultural permeado pelo tempo presente e assim entendido, figurar passou a significar também o ato de comunicar. Mas paralelamente a estes trabalhos uma outra corrente, relevante, alicerçada por estados importantes como Inglaterra e Alemanha, fez do recurso figural um retorno incontestado ao passado, procurando resgatar nos valores da cidade tradicional aqueles que deveriam ser perpetuados como os únicos válidos até então na história e a cidade moderna sobrepôs uma visão nostálgica de volta à tradição. Os maiores protagonistas deste movimento

foram os irmãos luxemburgueses Leon e Robert Krier, em especial este último, que foi responsável por inúmeros projetos de recuperação de sítios urbanos na Europa além de ter sido grande articulador do IBA em Berlim.

Rob Krier se coloca dentro da produção arquitetônica contemporânea como um apóstolo da tradição figurativa, uma espécie de restaurador, que vê o passado não como parte de uma memória que deva ser confrontada com os valores presentes, mas como um fato absoluto, indiscutível, que veria o futuro apenas numa perspectiva cronológica para sua continuação. Entende que a história da civilização sedimentou-se em fatos concretos, sendo a cultura arquitetônica um deles e suas conquistas, em especial os espaços referenciais da escala do homem -os lugares- não podem ser perdidas em troca de uma visão qualquer espacial abstrata e desumana. Seu trabalho parte de uma postura analítica, que busca o enfrentamento do todo através da revelação de suas partes e neste sentido procura pensar a arquitetura dentro da tradição elementar.

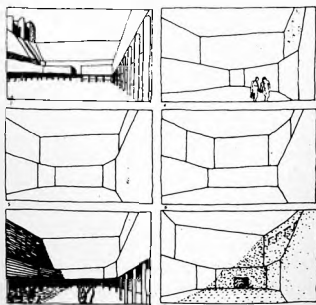


Ilustração 25 - Composição: Rob Krier

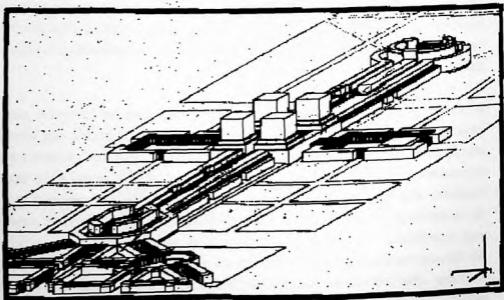
Para o arquiteto o processo de reconstrução das cidades, deve passar obrigatoriamente pela humanização de seus espaços, que avalia, entrou em colapso com o advento do urbanismo moderno e a perda de suas escalas referenciais. Os grandes vazios que foram criados em nome de uma falsa sociabilidade ou de uma espacialização não figurativa, impediam qualquer possibilidade de uso, pois desconsideravam uma tradição espacial secular de referenciar as cidades a partir de seus acontecimentos mais significativos - a rua e a praça - e os lugares a partir de seus elementos convencionais. Um elemento, entendido como a menor unidade da estrutura compositiva de um espaço, é o dado histórico que o caracteriza como lugar. Quando a arquitetura é pensada a partir do elemento, recompõe sua história pelo campo da linguagem e esta é o instrumento para se figurar.

A desumanização da escala do urbanismo moderno foi tema corrente no debate que se estabeleceu entre os anos 70 e 80 em arquitetura e um dos trabalhos mais importantes produzidos no período, do sociólogo Norte Americano Richard Sennet <sup>38</sup> de 1971, procurava justificar, a partir de exemplos como La Defense em Paris, que a perda do domínio público dos espaços gerados por esta arquitetura estaria vinculada à sua incapacidade de reconhecer a escala do homem como agente da espacialização. Segundo sua tese, estas modalidades de espaço eram o corolário lógico de um processo de descaracterização da esfera pública nas cidades, que já se iniciara há muitos séculos com a perda da importância da rua como espaço público por excelência. Curiosamente, a grande questão moderna era o coletivo e todas suas inserções no campo urbanístico alimentavam a visão da generosidade do espaço como possibilidade de socialização.

O projeto de Krier para a cidade contemporânea pode ser entendido como vocabular. Adota uma atitude figurativa que vai buscar no passado não apenas uma fonte de princípios a serem retrabalhados pela história, mas um dado a ser recomposto literalmente como modelo. Sua figura é quase a da matriz medieval: literal, concreta, primitiva, que acredita nos princípios como uma espécie de ato de fé. A cidade que quer recuperar também é assim: prosaica, nostálgica, hipodâmica, uma espécie de sítio rural que deve ser protegido dos incômodos da vida moderna. Mas o cenário em que atua é o da dramática transformação moderna que em muitas cidades da Europa significou o dismantelar de uma estrutura urbana estável, gerando o conflito entre o anódino novo e sua estrutura convival tradicional. Este novo surgia ancorado em políticas devastadoras de

alguns estados, como o fora o caso da Alemanha Oriental, ou simplesmente pela pura especulação de mercado. Essa cidade que surgia entre os anos 50 e 60 fora altamente desagregadora em vários sítios urbanos europeus, gerando conflitos insuperáveis de escala e uso em relação aos desenhos tradicionais.

Nos projetos de Krier para a cidade de Stuttgart, por exemplo, um de seus trabalhos mais célebres, sua proposta foi a de reconstituir o tecido da cidade, que originalmente se definia por um diâmetro aproximado de 1000 metros e que a partir do desenvolvimento urbano e em especial dos meios de transporte foi sendo gradualmente desmantelado em ilhas estanques. A conexão entre as ilhas se estabelecia através de acessos viários que haviam sido sobrepostos à configuração original e os espaços públicos que resultaram dos novos parcelamentos resumiam-se a resíduos, com o sistema viário afogando a relação com os pedestres. Seu trabalho, em síntese, foi o de reconstituir a condição original através da costura entre as ilhas, com o que fez uso de situações urbanas referenciais como praças, bulevares, etc, procurando devolver à cidade sua antiga escala. Seu instrumental de ação era o catálogo vocabular, fossem eles tipos ou simplesmente elementos e o seu método era o de recompor situações tradicionais: praças definidas por fachadas, eixos perspectivados, etc.



*Ilustração 26 - Projeto de Stuttgart: Rob Krier*

A idéia de tipo, que assim como em Rossi, é central em seu raciocínio, nascia de um procedimento analítico, que catalogava elementos e os dispunha segundo sua condição original. A ênfase que dava ao agenciamento entre as partes não era a do processo ou método, mas acima de tudo uma posição nostálgica de reconstituição de uma espécie de língua com que a arquitetura tradicionalmente se fez reconhecer. Esta tradição era uma figuração, pois tentava se estabelecer no presente a partir do significado que havia construído no passado e este passado só poderia ser recuperado através da imagem. Seu projeto era suportado pela condição urbana das cidades européias, que em sua maioria mantinham seu traçado secular e seu procedimento era conservador o suficiente para preservá-las em suas características essenciais. É interessante observar que em Rossi a figura também era originada da idéia de tipo, mas seu tipo era uma ação intelectual, uma interpretação racionalizada dos dados da história, que em sua necessidade de instrumentação eram reduzidos a ícones geométricos que aludiam a sua forma original. O frontão transformava-se no triângulo, a janela no quadrado, a torre no cone, e assim por diante. Eram ao mesmo tempo arquétipos com que a arquitetura, por expressar o espaço de vivência do homem, deveria se fazer representar. O vocabulário reduzido que operava desconsiderava o caráter ornamental. Era a própria tradição figurativa fundida à razão moderna, mas sem os espaços generosos a que esta se propôs realizar. Em Rossi podia fazer sentido a especulação técnica, em Krier só a estética.

A defesa de uma sociabilidade perdida no trabalho de Krier pode ser interpretada como uma atitude ética frente ao passado, pois este é colocado acima de qualquer especulação como um fato insuperável. Ao mesmo tempo dasautoriza quase um século de civilização moderna, ignorando sua inevitabilidade como construtora de nosso presente. A figura que quer conservar não tem o distanciamento crítico que se requer de uma ação fora de seu tempo. É uma espécie de anacronismo, no qual certamente acredita, e que a POP soube realisticamente enfrentar. Por certo trata-se de um arquiteto europeu, mas a POP também começou lá e na própria Inglaterra que deu-lhe guarida e apoiou suas idéias. Mas ao inteligente humor inglês parece ter preferido o riso formal da realeza, que também acredita "seriamente" nos valores da cidade e da sociedade tradicionais.

### **O caso francês: a arquitetura urbana**

É provável que tenha sido a França o país que melhor tenha enfrentado na Europa a questão da descaracterização da cidade tradicional. A partir dos anos 70, com a reconstrução de seu sistema de ensino de arquitetura, capitaneada por Bernard Huet que o desvinculou do antigo sistema Beaux Arts, a cidade passa a ser o grande objeto de debate nos currículos das escolas e as trágicas operações urbanísticas impulsionadas pela visão moderna, que haviam destruído partes significativas de cidades como Paris, começam a ser duramente questionadas. Paralelamente, um fator complementar vem juntar-se a este ingrediente: com a reforma do ensino, uma média significativa de bons arquitetos começa a surgir no cenário profissional, provocando uma verdadeira revolução estatutária desta atividade que vinha se definindo ao longo das últimas décadas pela mediocridade e pelo apego cego ao mercado.

A proposta da arquitetura urbana, que acabou por identificar-se com a escola Paris-Belleville, trazia em linhas gerais que a reconstrução de sítios urbanos significativos deveria passar pela idéia de completar a cidade a partir de sua ocupação e morfologia originais. Este completar, no entanto, não se daria, como em Krier, pelo mimetismo às versões tradicionais. Ele deveria fazer parte de um processo que fundiria um desenho atual à lógica urbana existente, mantendo-a em seu gabarito e estrutura de lote. Este procedimento era uma batalha que se abria contra a implantação moderna do edifício isolado, que numa estrutura dominada pela lógica das fachadas contínuas descaracterizavam a rua e impossibilitavam o uso das áreas resultantes residuais. A um brasileiro esta questão pode parecer cotidiana e banal, pois a lógica de reconstrução de nossa cidade tem sido esta. Somos pouco afeitos à memória e nossa história tem se caracterizado pela transformação. Mas se em nosso caso, ou no da cidade americana em geral, transformar assume o sentido de substituir, sem que isso venha a representar um grande trauma quanto a sua modalidade de utilização, no caso da cidade tradicional ele pode representar uma deseducação do uso convencional e sobre esta questão pautaram-se as políticas de reconstrução.

Os trabalhos mais significativos deste movimento foram construídos em Paris, e seu reconhecimento como uma arquitetura de valor vinha lado a lado com a observação de que era também uma ação tímida para uma cidade que caracterizou sua história pela construção de monumentos. Arquitetos, como Antoine Grumbach, por exemplo, que se celebrou por seus projetos de reconstrução, defendiam que a cidade não mais podia suportar transformações radicais e a



experiência moderna, que já era um fato cultural em nossa civilização, deveria contribuir para a fusão e não a exclusão dos valores tradicionais.

Mas é na obra de Christian de Portzamparc que a implementação desta fusão acabaria por ganhar não apenas uma qualidade espacial mais habilidosa, mas uma teorização consistente, que o arquiteto chamou de "A cidade da terceira era"<sup>39</sup>. Esta cidade seria a fusão de dois procedimentos de ocupação distintos: o da primeira cidade, ou da primeira era, que se caracterizava pelo predomínio da rua como espaço público por excelência e onde o limites com o domínio privado era claramente estabelecido, e o da segunda cidade, ou cidade da segunda era, que era a cidade do urbanismo moderno, dos grandes vazios, dos edifícios isolados e dos espaços residuais. Na primeira era a cidade era formada, adensada, os edifícios atuavam em conjunto, ou em suas palavras: era a cidade da imitação, que se fabricava a partir de modelos, de tipos de códigos e de convenções.<sup>40</sup> Na segunda era, a partir do paradigma do objeto, o lugar deixa de ser a questão essencial. O objeto rompeu a vinculação tradicional com o solo e as questões que influíam diretamente na implantação, como a topografia, foram substituídas por uma abstrata trama geométrica universal.



Ilustração 27 - Estudo de quadra aberta : Christian de Portzamparc

A cidade que se propõe a reconstruir procura preservar as características essenciais de cada um dos modelos anteriores, que ele vai chamar de quadra aberta - *ilot libre* - que vem se caracterizar pela ocupação do solo através de edifícios isolados, numa clara contribuição da higiene moderna face a iluminação e ventilação, mas cujo isolamento é controlado através de um sistema baseado em ruas internas e pela locação dos edifícios no limite da via pública. Em resumo propõe-se a um projeto de conciliação, ao entender que as duas tradições coabitam, de modo inexorável, nossa existência atual.

Se a origem de sua reflexão urbana pode estar no celebrado conjunto habitacional da Rue des Hautes Formes em Paris, com que vence um concurso de 1975 e se faz reconhecer internacionalmente, sua contribuição mais elaborada à sua teoria é o Projeto de reconstituição da Praça Coslin para a cidade de Metz em 1990, onde intervém num sítio já definido por um padrão de ocupação moderno ao qual completa com uma série alinhada de edifícios isolados junto à rua, que ocupam uma área original de recuo. Este espaço, por não se caracterizar como calçada, praça ou jardim, pois era apenas um recuo da edificação frente a rua, jamais havia se definido como de uso público e sua estratégia foi a de justamente recompor esta escala pedestre aumentando sua densidade construtiva, redeseenhando a perspectiva da rua e criando uma rua interna que transforma-se no espaço social de convivência e passagem.



Ilustração 28 - Les Hautes Formes : Christian de Potzamparc

Com o projeto da escola francesa a atitude de referenciar, que neste trabalho chamamos de figurativa, torna-se uma ação quase natural, pois quer indicar um caminho hábil de reconstrução para a cidade, sem traumas, que nos passa a impressão de que aquilo sempre esteve lá. É uma espécie de ação coletiva, por vezes anódina, que se oculta no anonimato de uma geração de boa média, que aprendeu a fazer e quer respeitar. Não acalentam sonhos nostálgicos e fazem pouca concessão à moda, tentando extrair do real as condições sobre as quais devem atuar. Arquitetos como Portzamparc, Kagan ou Borel, no entanto, não pertencem à média e não se importam com a figura para orientá-los em suas decisões. Se ela existe é para referendar uma atitude presente e aqui, mais do que simples tradição, ela é cultura, que utilizamos simplesmente porque existimos.

#### **Da forma à figura, a passagem do moderno ao pós-moderno: o trabalho de Mário Botta**

O preconceito gerado pela expressão pós-moderno no campo da arquitetura, impede por vezes que estabeleçamos algumas ilações sobre um procedimento que se estabeleceu como um revisor do movimento moderno e que teve muitos aspectos comuns a muitos trabalhos. Não é proposta deste trabalho evoluir sobre a problemática pós-moderna, mas interessa-nos situá-lo como um momento cronológico, onde a questão figurativa preponderou sobre a forma, gerando em alguns casos uma espécie de linguagem própria, que amparada pela mídia e pelo mercado acabou por instituir-se como um vocabulário quase oficial. Este foi em nosso entender o caso de Mário Botta, um arquiteto que experimentou uma celebridade precoce em sua carreira e que soube como poucos estabelecer a transição entre os dois momentos.

Botta inicia-se como um arquiteto da forma. De clara influência em Louis Kahn, elabora um projeto, onde a pureza do volume é rasgada com rara habilidade por aberturas que preservavam as arestas. Se o difícil numa arquitetura definida pela estrutura é resolver sua vedação, na arquitetura de forma seu problema está em como abri-la. Botta fez da abertura o acontecimento de sua arquitetura. Na casa do lago de Lugano, de 1972, provavelmente seu projeto mais consistente, isola uma forma cúbica na paisagem, preservando a tensão que se estabelece entre a natureza e o artifício. Este projeto tem matrizes claras, sendo Le Corbusier a mais explícita, mas o que a diferencia é uma visão de forma que hoje quer comunicar-se como forma e não simplesmente existir como tal, e neste

sentido não se importa de incorporar as referências que necessite. Nesta casa o cubo é integral e se conecta com o meio através de uma passarela metálica. Não faz nenhuma concessão à paisagem, colocando-se como seu elemento complementar. Do projeto Corbusierano herda a idéia de que a paisagem só se configura a partir da ação humana, portanto quem define o meio é a arquitetura. As aberturas que aplica à forma têm a precisão desta: são puras geometrias, que perfuram o cubo sem roubar-lhe as superfícies. Propõe-lhes um desenho abstrato, uma quase fusão entre pintura e escultura, mas que também se estabelece como espaço, pois interior e exterior são um só. Com esta casa inicia e encerra um processo de especulação sobre a capacidade da forma se auto-referir, que, como vimos, foi o projeto dos arquitetos nova-iorquinos, em especial de Peter Eisenman, mas os indícios figurativos que aqui já se desenhavam, arrastaram seu trabalho nos projetos futuros para o campo da composição, e o que aqui fora brilhantemente tratado como raciocínio passou a figurar como modelo, e a forma e as aberturas, de geometrias controladoras do espaço passaram a objetos de ornamentação.

Certamente o ornamento a que nos referimos é uma atitude compositiva e não uma questão de estilo e neste sentido Botta soube fundir à abstração da geometria a imagem da tradição. Seus motivos eram diversos: a simetria renascentista na composição de volumes, as aberturas gregas, a idéia do rusticado florentino na coloração dos blocos de concreto, etc. Acionava um mundo de referências e tentava fundi-las a um procedimento construtivo. Era um projeto claramente vinculado à arquitetura de Kahn, mas separados por mais de duas décadas, fazia daquelas imagens um universo de referências e aqui, diferentemente do arquiteto americano, trabalhava no campo da linguagem.

O projeto que melhor ilustra esta passagem é a casa em Stabio que constrói em 1981. Trata-se de um volume cilíndrico, uma forma, que localiza-se na periferia da cidade em local de ocupação esparsa e desprende-se da paisagem como uma figura autônoma. É em verdade uma espécie de forma figurada, pois à abstração da figura geométrica sobrepõe uma carga de informações retóricas que confundem sua leitura como se o cilindro tivesse fachadas. Este *trompe l'oeil* origina-se do raciocínio de superfície plana que propõe para as aberturas, o que resulta numa imagem contraditória entre dois *layers* idealmente incompatíveis. É também uma imagem provocativa, porque no fundo trata-se de um projeto POP, embora não se perceba aqui a necessária ironia. A imagem POP pode vir inicialmente pela própria idéia de referente, mas é também reforçada pela escala

ilusória e distorcida de alguns elementos, como a falsa coluna que serve como caixa de escada. Na cobertura projeta um eixo de iluminação zenital no sentido norte-sul ao qual recobre com um vidro em duas águas que em sua extremidade, nas "fachadas", apresenta-se como um pequeno frontão. É uma espécie de ícone pós-moderno, que serviu de modelo a toda uma geração que buscava uma espécie de redenção através da linguagem, mas esperava que alguém lhe ditasse o alfabeto. E Botta construiu o seu. Foi com certeza um dos casos exemplares da instituição pós-moderna e embora todos os arquitetos rotulados como tal neguem esta condição, por considerá-la mero objeto da moda, é flagrante que o desenvolvimento de seu projeto fez eco dos problemas que se discutiam até então. Mas ao contrário dos arquitetos que tratamos, Venturi, Rossi ou Krier, não tratou do manifesto, quis apenas realizar e assim ficou a descoberto, pois o raciocínio figurativo, depois da atualidade moderna, precisa do texto para que se possa fazer acreditar.

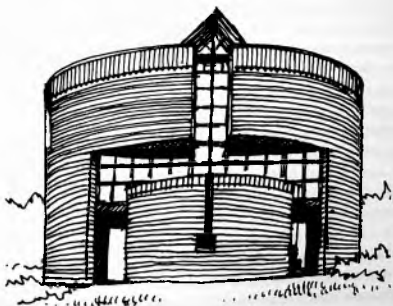


Ilustração 29 - Casa em Stabio (Rotonda): Mário Botta

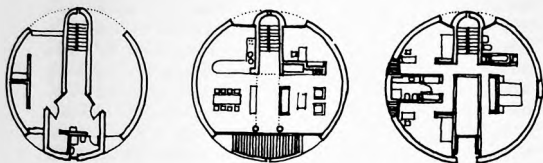


Ilustração 30 - Casa em Stabio (plantas)

A partir da retomada da figura como procedimento a arquitetura se recolocou no caminho da continuidade da história e seu referente não precisava mais ser o passado remoto, valia o próprio fato imediato. Era inevitável que a produção se recompusesse pela linguagem. O próprio movimento moderno seria matizado como referência, ele que estrategicamente a negara como modo de atuação. Esta atitude esteve explícita no trabalho dos arquitetos de Nova Iorque: Richard Meier, Charles Gwathmey e John Hejduck no início dos anos 70 e no de alguns de seus continuadores como o francês Michel Kagan, que fizeram-se valer-se da resultante formal dos projetos das vanguardas como reais elementos de composição de novos arranjos, onde a elegância e a habilidade é que deveriam dar o *approach* ao projeto. Quando o moderno vira referente ele deixa de ser moderno e passa a se constituir como mais um elemento da composição.

Ao que parece a única maneira de ainda se acreditar em atualidade, quando não se pretender falar em realidade é estar sob o domínio da técnica ou da construção, mas mesmo a atitude técnica acabou por revelar-se figurativa em procedimentos significativos contemporâneos, incorporando à própria estrutura construtiva a imagem que gostaria de comunicar. Louis Kahn apelou aos antigos para manter o viés da história e o high tech apelou à indústria para narrar também a sua história. Com esses percursos finalizaremos este trabalho.

## CAPÍTULO 4

# A FIGURA NO RACIOCÍNIO TÉCNICO CONTEMPORÂNEO

De Louis Kahn ao Centro Georges Pompidou

A figura, que convencionalmente associamos à questão estética, quando tomada como um modo de procedimento pode também associar-se ao problema da técnica. A técnica, que aqui entendemos, é o espaço da especialização e seu significado, de origem moderna, decorre certamente da ideologia da máquina, que a pensou como um instrumento e como um modo de expressão. A literatura especializada, normalmente de base moderna, ocupou-se fartamente do problema, pois a idéia de técnica em muitos de seus aspectos estabeleceu-se como um verdadeiro sinônimo desta era, pois estava nela não apenas a expressão do novo, mas também o meio de se atingi-lo.

Giedeon em um de seus principais trabalhos : " Mecanization Takes Command", de 1948, procura narrar uma história do artefato tecnológico como sendo um transformador de costumes e gerador de necessidades. O desenvolvimento dos utensílios para banho, das banheiras às saunas, é um de seus exemplos de como uma cultura se curva à novidade, criando novas condições e espaços para contê-la. O otimismo de Giedeon, fundamentado nos reais avanços conquistados pela tecnologia mecânica, fora contudo ponderado por outros estudiosos, em especial no período pós-guerra, quando os preceitos da sociedade maquinista passaram a ser relativizados. Lewis Mumford, em texto de 1952, colocará o homem, desde sua origem como um criador de símbolos e um fator de instru-

mentos, pois tem simultaneamente necessidade de expressar sua vida interior e controlar sua vida exterior. Mas pondera que o instrumento, outrora tão sensível à vontade do homem, transformou-se num autômato, que no momento presente ameaça transformá-lo num ser passivo. Para Munford a saída para esta condição dar-se-ia através do impulso criador do homem, que deveria controlar esta faceta de sua natureza, que estaria até então controlada pela máquina.<sup>1</sup>

Certamente o mito maquinista moderno, que expressava a crença absoluta no progresso social favorecido pelo novo mundo técnico, não resistiria às transformações que se operaram no seio da civilização, e a justificativa social deste projeto, de um ingênuo apelo positivista, teve que se defrontar com as emergentes questões culturais que ocuparam o debate à época que o sucedeu. As analogias de Le Corbusier ao *Paquebot* ou ao automóvel são exemplos do fascínio que a componente técnica exerceria sobre a produção arquitetônica no período moderno, mas o desenhar a casa ao modo *Paquebot*, como fizera não apenas Corbusier, mas também Mallet Stevens entre outros, era um raciocínio além de técnico, quase estilístico, pois a técnica passava a se comportar como uma imagem, mais do que um meio. É quase impossível desvencilhar a idéia da técnica como decorrente do mito da máquina, mas os avanços técnicos ocorridos a partir do texto de Munford vieram comprovar sua tese da superação do automatismo pela criação, e o universo mecânico, expressão máxima da tecnologia dos motores, veio a ser radicalmente suprimido algumas décadas depois, com o advento da tecnologia da informação.

A idéia de técnica que importa associarmos a este trabalho, além de sua raiz etimológica como produção - *tecnê*, quer significar a técnica do técnico, conforme formulada por Ortega y Gasset, e representa um espaço diferenciado do produto natural ou do artesanato. Complementando com Ferrater Mora<sup>2</sup>, poderíamos defini-la ainda como um recurso que a vida humana usa para realizar seus fins essenciais, ou ao menos alguns deles, e assim podemos aceitá-la também relacionada à idéia de instrumento.

Para a arquitetura, o sentido mais apropriado ao que queremos tratar vem definido por Heidegger que a toma em sua antigüidade por sua relação com o elemento tectônico e mais recentemente no que existe de técnica na técnica dos motores. Ainda segundo o filósofo, a raiz da palavra técnica - *tec* - não significa para os gregos nem arte nem ofício, mas sim: "fazer aparecer qualquer coisa, de uma maneira ou de outra, no interior das coisas presentes".<sup>3</sup> A idéia de construção



decorrente deste significado vincula-se à própria composição etimológica da palavra arquitetura e se apresenta como um de seus significados radicais: *Arché* + *Tecné*: origem e produção. Mas se a *arché* como a forma original não é exclusiva da arquitetura, por pertencer à natureza dos seres, a técnica - embora também não o seja, já que todo artefato produzido pelo homem possui uma raiz técnica - tem sua base na existência da arquitetura, considerando que esta não se concebe sem a construção.

Narrar uma história da arquitetura pela construção foi o recente projeto do historiador norte americano Kenneth Frampton que em seu último trabalho buscou recompor seu tecido histórico através do conceito de tectônica. Para o autor, a tectônica representa o sentido da atualidade na arquitetura e como ato investigativo seria o parâmetro para resistir ao caráter cenográfico a que se reduziu a arquitetura contemporânea. Sob o ponto de vista histórico ela seria ainda uma forma de se recompor a idéia de arquitetura sob o seu paradigma mais essencial: a necessidade de se edificar:

*"A tectônica volta hoje a tona como categoria crítica devido à tendência de redução da arquitetura à cenografia. Esta reação eleva-se contra o triunfo do galpão decorado de Robert Venturi, isto é, da tendência contemporânea em tratar a arquitetura como se fosse mercadoria".<sup>4</sup>*

Esta postura de resistência para a arquitetura, amparada pela necessidade da construção, já fora observada em sua posição anterior, quando para combater ao mesmo inimigo proclamou a defesa do regionalismo crítico, que entendia, era igualmente uma reação ao ecletismo generalizado e sem caráter da produção contemporânea. Contexto e tectônica nasceram em sua produção crítica como estratégias de combate à esta arquitetura vista como mercadoria e em ambos os casos tenta encontrar uma significação que seria mais ética à criação dos artefatos: no primeiro caso o lugar, no segundo a construção. É inegável que a existência de uma arquitetura implica em sua capacidade de ser edificada, mas não podemos concordar com o crítico quando desqualifica todo procedimento que não considera este pressuposto.

A questão técnica como procedimento intelectual em arquitetura foi um problema moderno por excelência, pois nasceu de duas circunstâncias complementares no tempo: o desenvolvimento da indústria siderúrgica e o surgimento da engenharia como uma disciplina organizada, ambas em finais do século XVIII. Certamente

devemos entender esta afirmação no sentido de o problema técnico fazer parte de uma postura a priori na definição da idéia arquitetônica e não como um instrumento de solução construtiva para um problema arquitetônico dado. Brunelleschi, por exemplo, num dos momentos de inflexão da história da arquitetura, projetou a cúpula de Santa Maria Del Fiori, a partir de uma planta octogonal previamente determinada, para a qual não se conhecia solução técnica para o fechamento. Seu trabalho, como sabemos, foi o de se antecipar ao canteiro com uma solução intelectual, que além de todo o folclore existente sobre a questão, representou sobretudo à arquitetura um momento de ruptura com um modo oficial de atuação, onde o arquiteto se colocou além do simples construtor. Sem querermos adentrar à quereia historiográfica, podemos afirmar, contudo, que a atitude de Brunelleschi foi mais profícua ao redefinir um novo estatuto para a profissão do arquiteto apartado da base empírica do canteiro, que como incorporador do procedimento técnico como definidor do projeto.

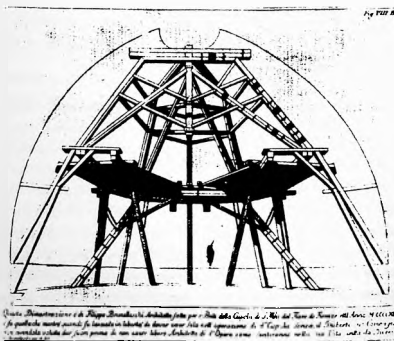


Ilustração 31 - Esquema da armação da cúpula de Santa Maria del Fiori: Brunelleschi

O desenvolvimento da indústria siderúrgica, por seu lado, representou pela primeira vez na história, a possibilidade de se conceber uma estrutura sustentada pelos esforços de tração e essa condição agregaria um novo valor intelectual ao projeto, pois novos conceitos construtivos puderam ser desenvolvidos e novos espaços puderam ser pensados. Para um universo profissional dominado pela componente estética, os avanços na área técnica e a própria racionalidade processual dos engenheiros, empurraram a arquitetura para uma revisão de seus conceitos historicamente sedimentados e o impulso que já se fizera notar com os tratadistas do século XVIII, ganharia um corpo definitivo não apenas na produção das grandes estruturas de ferro do século XIX, mas também por significativos trabalhos teóricos.

Viollet Le Duc, o mais importante tratadista francês deste século, teve o mérito de conduzir uma investigação sobre a história da arquitetura a partir da racionalidade das estruturas. Em seu clássico *"Entretiens sur l'Architecture"* citava:

*"Em arquitetura existem duas maneiras de ser verdadeiro: ser verdadeiro segundo o programa e verdadeiro segundo os procedimentos de construção. Ser verdadeiro segundo o programa significa cumprir exata e escrupulosamente as condições impostas pela necessidade. Ser verdadeiro segundo os procedimentos de construção, significa empregar os materiais segundo suas qualidades e suas propriedades. Aquilo que consideramos como questões puramente artísticas, como a simetria aparente, não passam de questões secundárias em presença destes princípios dominantes".<sup>5</sup>*

Viollet Le Duc fala de construção e não de técnica. Em seu *"Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française"*, por exemplo, introduz o verbete construção deste modo:

*"A arquitetura e a construção devem ser ensinadas ou praticadas simultaneamente: a construção é o meio, a arquitetura o resultado; e no entanto existem obras de arquitetura que não podem ser consideradas como construções e certas construções que não saberíamos situar como obras de arquitetura".<sup>6</sup>*

Frampton retoma de alguma forma o procedimento ético de Viollet Le Duc de vincular o caráter essencial da arquitetura à construção, ou como preferiu chamar: à tectônica. Citando a um ensaio de Eduard Sekler de 1973, definirá a tectônica como sendo uma certa expressividade ligada à resistência estática ou

construtiva da forma, que seja uma expressão resultante não apenas da estrutura ou da construção tomadas isoladamente. Exemplifica com as esquinas de Kahn que teriam expressão não apenas estrutural mas também construtiva.<sup>7</sup> A referência histórica de Frampton vem emprestada de Gottfried Semper, que no século XIX viria a ser um dos formuladores do moderno significado deste conceito. Para Semper a forma tectônica dividia-se em : tectônica da armação, representada pela estrutura, e estereotomia, que era a massa compressiva, representada pelo empilhamento de peças idênticas. Quando se passa da estereotomia para a armação a ênfase se dá na junção, que se torna uma verdadeira condensação ontológica, mais do que uma simples conexão.<sup>8</sup> Para Semper o artefato estrutural básico era o nó, que predominava na forma construtiva nômade, especialmente na tenda beduina e em seu modo têxtil.<sup>9</sup>

A tectônica da armação é também o avanço moderno das estruturas da tração e embora Semper fizesse uso de exemplos arcaicos, como a imagem da cabana primitiva, parece-nos claro que Frampton quer entender esta passagem, especialmente o problema do nó, como a razão a justificar o desenvolvimento da arquitetura via construção. A história da arquitetura, segundo ele, muda seu prisma de leitura se observada pelo viés tectônico. Neste sentido, entender a arquitetura sob o aspecto tectônico, mais do que espacial, é para Frampton, um modo de valorizar a arquitetura moderna mais em termos de uma continuidade e de inflexão do que em termos de originalidade como um fim em si mesma.

A postura de Frampton reveste-se de alto grau de confiabilidade, pois além da componente arquetípica que pode se arrolar ao termo tectônica, ela também se apoia em outro componente menos subjetivo, mais técnico, que é o próprio sentido de concreção que representa o ato de construir e nestes termos a arquitetura adentra ao domínio de um pretensão conhecimento objetivo. Suas referências são todas concretas e colocam a reflexão teórica sob o jugo da idéia de necessidade: a massa - estereotomia; a estrutura ou leveza - tectônica; e as juntas ou nós - a conexão entre as partes e materiais.

O sentido de atualidade deste posicionamento é inegável e sempre habitou o universo dos arquitetos marcados pelo espírito construtor. Mies Van Der Rohe fez a apologia do detalhe e os perfis que desenvolveu transformaram-se em ícones do raciocínio estrutural. Até mesmo Renzo Piano, que foi um dos arquitetos do Centro Georges Pompidou, que situamos dentro da razão figurativa na técnica, tem desenvolvido todo o seu raciocínio na qualidade técnica das juntas, que

segundo analisa, está a cada vez mais vinculada ao desenvolvimento tecnológico e envolvendo disciplinas diversas como a química. Cita como exemplo o desenvolvimento da tecnologia das colas na atualidade, que permitem soldar materiais distintos como a madeira e o alumínio, respeitando o coeficiente de elasticidade de cada um dos materiais. Esta tecnologia, acrescenta, é o sucedâneo do que a solda elétrica representou para as estruturas de ferro no princípio deste século.<sup>10</sup> A ênfase na construção ou no detalhe reduz a arquitetura a um atual, não apenas por tratar de questões emergentes, como a física dos materiais, mas também por considerar que todo elemento que não tiver característica construtiva não deve ser lido como essencial para a arquitetura.



Ilustração 32 - Perfil do Pavilhão de Barcelona : Mies van der Rohe

Renato de Fusco qualificaria a ênfase técnica como uma projeção tecnológica, que se caracterizaria essencialmente como uma ação positiva, que visa a construção de um artefato e possui menos vácuo entre a idealização e a realização.

A projeção de um objeto de arte, prossegue, implica ao contrário na autonomia do projeto face ao produto, cuja ênfase se daria no desenho, modelo ou esboço e este caráter autônomo da representação tem a capacidade de gerar a cada vez novas imagens. No projeto tecnológico o valor comunicativo se estabelece no limite entre o programa e sua realização. No projeto do objeto de arte, o sistema pode ser estudado como linguagem.<sup>11</sup>

A questão contemporânea mais evidente em arquitetura, como temos argumentado, foi sua necessidade de se recompor como campo da linguagem e neste sentido quase toda sua base de procedimento fez apelo ao recurso da figura. Mas quando se fala de técnica e a relacionamos à construção, torna-se difícil estabelecermos um raciocínio lingüístico, pois em princípio, construir significa atualizar e este ato não precisa necessariamente da referência para se efetivar.

O desenvolvimento do raciocínio estrutural, favorecido pelas conquistas tecnológicas, veio abrir um campo de especulação para o projeto onde o esqueleto era parte fundamental da razão de ser arquitetônica. Frampton, ao recuperar o texto de Semper, vai citar a ênfase na junção como o momento fundamental desta arquitetura, citando casos clássicos da arquitetura tradicional. É notório que esteja justamente no nó, ou conexão, a ênfase técnica que as estruturas desenvolveram, em especial desde o concreto e o aço. Sobre este nó, que passou a ser interpretado como elemento, constituiu-se grande parte do raciocínio técnico contemporâneo, por querer representar mais ainda do que a visão ontológica, a real possibilidade da arquitetura - ou de uma construção - articular-se em suas partes e esta imagem transformou-se também em figura, num período onde a arquitetura precisava do elemento para significar, estivesse ele dado pelo pensamento formal ou pela razão técnica.

A idéia de figura na técnica, como parte do raciocínio figurativo em geral, fez parte de um sistema, ou necessidade, da arquitetura se fazer referenciar. Assim como acontecera com a história das formas, a técnica também passou a ser motivo de referência ou citação, mas se ao contrário da forma, que é atemporal e da figura, que é histórica, a técnica atualiza, quando deixa de ser instrumento para ser uma linguagem, ela transforma-se numa figura de si própria, tal qual um procedi-

mento que se auto-comenta para tentar resistir ao tempo. Este procedimento está longe do positivismo moderno e não mais acredita em nenhuma espécie de redenção pelas virtudes da tecnologia. Espera apenas que os reais avanços técnicos possam sedimentar uma posição de defesa contra os desvios estéticos e de alguma forma afirmar a qualificação construtiva da arquitetura. Dos momentos clássicos que ilustram esta condição em nosso tempo: o primeiro, representado pelo historicismo tectônico de Louis Kahn, parte de uma certa arqueologia da imagem da construção arcaica para fundi-la aos novos materiais contemporâneos. E o segundo representado pelo que se denominou de High-tech, cuja obra figural central foi o projeto do Centro Georges Pompidou, em Paris, creditou a um certo otimismo irônico a possibilidade da indústria poder comunicar a existência da arquitetura. Ambos são de origem moderna, assim com a história da técnica industrial, mas ambos souberam se colocar ao lado do movimento, ignorando seus apelos anônimos e coletivos para se mostrarem como produções individuais.

### **A arqueologia técnica de Louis Kahn**

A figura de Louis Kahn é indissociável da história. Mas sua história não é a dos fatos que se sobrepõe até que se chegue ao presente. Ela é uma outra história, onde o que importa é apenas o começo; aquele instante inicial onde tudo é gerado e que a partir dele as coisas se conformam. Talvez por isso, segundo nos conta um de seus comentadores, possuía uma coleção de livros com a história da Inglaterra, mas contenta-se em ler o primeiro capítulo e não se cansava de dizer que em verdade gostaria de ler o capítulo zero, aquele que não pode ser escrito, mas certamente fora onde tudo começara. A história de Kahn e da sua arquitetura é a do arquétipo. É a história da essência que existe em todas as coisas e em todos os seres e que depois de desvendadas só precisam ser confrontadas ao momento presente.

A presença de Louis Kahn no cenário da arquitetura internacional começou a ser notada, quando, já em idade madura, apontava para um redirecionamento dos postulados do pensamento arquitetônico até então dominante nos anos 50, em defesa de uma maior significação dos fatos históricos que geraram a arquitetura, em especial sua cena original. Seu raciocínio derivava em duas frentes complementares: uma significação para a forma, que conforme já nos referimos, deveria referenciar a idéia de instituição humana e também uma significação para a técnica, como resultante do esforço do homem de resolver sua questão essen-

cial: a necessidade de habitar.

Para a forma ele traria uma base compositiva, que sobre o fundo de uma ontológica figura geométrica, poderia se desenvolver como algo atemporal. Mas para a técnica a recuperação histórica representaria o retorno a um passado obsoleto cuja simples evolução tecnológica teria sido suficiente para enterrar. Seu recurso, no entanto, foi menos literal do que o raciocínio que estabeleceu sobre a forma e a técnica que se propôs a recuperar foi uma espécie de essencialidade do material, como aquilo que representaria sua condição mais autêntica e sobre a qual não mais se precisaria do tempo para realizar. A história técnica que Kahn se propõe a narrar será a de que os materiais possuem qualidades intrínsecas e que a cada época do desenvolvimento da civilização eles puderam ser utilizados em suas características essenciais. O bom construtor sabia encontrar essas qualidades, os maus simplesmente se apropriaram das imagens que aqueles geraram.

O início das preocupações técnicas de Kahn se deu, segundo Frampton, através do estudo das estruturas tubulares, que, como pretendia, deveria substituir as estruturas laminadas, excessivamente dimensionadas, devido ao processo de standardização e ao coeficiente de segurança dos cálculos estruturais. A secção tubular seria mais sólida que a laminar e sua utilização poderia abrir a possibilidade para a recuperação do orgânico em arquitetura<sup>12</sup>.

A razão que encontrava nesta estrutura era a possibilidade de leveza que propiciava, mais do que a estrutura laminar e também do próprio concreto armado. Quanto a este desaprovava sua deselegância por ser um material ambíguo que à imagem do granito propunha-se aos esforços de compressão e devido ao reforço das barras de ferro era também um material resistente à tração. Esta ambigüidade, no limite, levaria à necessidade de construção de uma estrutura para suportar uma outra.

Frampton analisa que a relação da estrutura tubular de Kahn era mais próxima da estrutura da catedral gótica, que com seu ontológico trabalho de pedras, propiciava um fluxo de força contínuo das abóbadas às paredes e colunas, através de um mesmo material. O concreto, embora pudesse ter a mesma idéia de continuidade de esforços da cobertura aos apoios, roubava a luz mais do que a estrutura tubular e portanto seria para Kahn um material menos moderno.<sup>13</sup>



A idéia da estrutura tubular para Kahn era a expressão desenhada de suas aspirações de uma material que pudesse representar ao mesmo tempo o novo tempo e a essencialidade de uma estrutura tradicional. Até mesmo sua concepção *naive* do Pavilhão de Exposições para Filadélfia em 1944, onde propôs uma impossível extrusão do tubo em diâmetro descontínuo, não diminui a importância de suas especulações pois através destas estruturas ele pode amadurecer seu percurso em direção aos outros materiais, até mesmo o concreto armado, organizando as questões que vieram solidificar sua contribuição à história contemporânea da arquitetura. Frampton assim se refere a esta passagem:

*"O ferro tubular abriu caminho ao concreto em todas as versões da City House e em todo seu trabalho posterior. O preceito da forma estrutural oca evocaria um tema perene em toda a sua carreira. Assim, mais do que a tátil presença de componentes subordinados, como o arco genérico, janelas e portas, transformaram-se em irredutíveis elementos para Kahn, por que os via como derivados da essência geométrica do arquétipo e da forma universal. Para ele estes se apresentariam como os últimos morfemas da cultura da construção sem os quais não se poderia criar mais nada."*<sup>14</sup>



Ilustração 33 - Pavilhão de Exposições de Filadélfia : Louis Kahn

A imagem do arcaico que quer recuperar é a da relação entre os esforços e os elementos portantes e estruturadores do espaço. Mas na intenção de fundir o novo ao eterno buscou trabalhar sobre a idéia da aglutinação entre as partes, fazendo com que todas as componentes da estrutura trabalhassem em esforço conjunto, mas se apresentassem, como imagem, autonomamente. Para Francastel, o novo no moderno foi sua capacidade de agrupar, o que representou um novo poder do homem de criar novos materiais e ao mesmo tempo, seu desejo de agrupar num sistema original atividades ligadas entre si por uma apreciação inédita de espaço e tempo.<sup>15</sup> Kahn vai unir materiais distintos e uma vez mais a importância da estrutura se revelará pelas juntas.

A referência à estrutura compressiva grega ou aos arcobotantes romanos estariam expressos pelo emprego de materiais convencionais como a pedra ou tijolo, mas além da função portante, suas estruturas destinavam-se ainda a uma nova concepção espacial seja na definição de um novo conceito de relação entre interior e exterior, através das várias membranas que separavam o dentro e o fora, seja através do próprio controle da luz, que segundo afirmava era o elemento físico que se prestava a construir o espaço. A interpretação que fez da colunata grega como a ausência da parede é desta maneira um modo poético de interpretar o pleno e o vazio e a idéia do filtro de luz que se estabelece pelo ritmo de luz e sombra ( ver nota 23) transforma-se numa espécie de procedimento que em última instância se propõe como modelo.

No projeto para o Consulado Norte Americano em Luanda, falará na intensa luminosidade do local e na necessidade de controlá-la para que fizesse parte da determinação dos espaços. A solução que adota será uma parede externa com aberturas, em face da janela, que pertencia à própria estrutura do edifício e que, ao mesmo tempo em que controlasse a luminosidade, pudesse emoldurar o olhar de dentro para fora, definindo uma hierarquização dos espaços.

Nos projetos para a Assembléia Nacional e o Hospital em Dacca, Bangladesh, creio que esta solução tenha encontrado sua formulação ideal. Os conjuntos caracterizam-se pela complementaridade entre sólidos regulares: cubos, cilindros e pelas aberturas, também definidas por uma rígida geometria, mas que aqui também podem ser interpretadas como elementos arquitetônicos convencionais: o círculo na parede pode ser uma janela; uma seqüência de círculos, uma arcada. Esta visão arquetípica da forma e dos elementos que a constituem é também observada na estruturação técnica, que compõe-se fundamentalmente pela

junção de uma estrutura de concreto subdividida por bandas de pedras. A técnica da pedra será a sua componente arcaica e o concreto, que lhe era hostil ao princípio, passou a ser revalorizado, pois compreendeu que em sua essência ele queria ser granito:

*"Concrete really wants to be granite...reinforcing rods are the play of a marvelous secret worker that makes this so called molten stone appear wonderfully capable - a product of the mind"* <sup>16</sup>

Este trato da forma como uma idéia e sua representação induzirá a que trabalhe com objetos autônomos frente ao lugar, com o qual teria como única ligação talvez a telúrica. Um paralelo com Le Corbusier será inevitável.

Corbusier partirá do cubo com estrutura ortogonal portante ao qual sobreporá uma outra, formal desvinculada da primeira, que seria definida pelo uso. Liberdade e razão era o caminho de sua estética. Kahn fundirá estrutura e forma e reinterpretará o papel da parede, que além de definir a estrutura, determinará também o espaço. Seu projeto apresentaria assim um compromisso figurativo com um elemento construtivo convencional, pois a recuperação da parede novamente como elemento portante, numa época em que materiais como o concreto e o aço já são história, só fará sentido como construção de uma figura de linguagem, ou quem sabe como uma visão nostálgica da possibilidade de se repensar a tradição.



Ilustração 34 - Hospital de Dacca : Louis Kahn

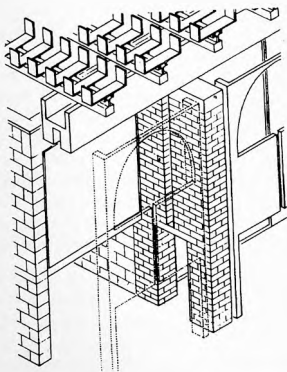


Ilustração 35 - Consulado americano em Luanda : Louis Kahn

## Beaubourg a máquina de figurar

Em 1997, vinte anos após sua inauguração, o Beaubourg fecha suas portas para ser restaurado e só reabrirá no ano 2000. Vinte anos seria um prazo digno para a vida útil de uma máquina? Talvez o seja para um automóvel, um navio ou um avião, mas para a obra mais significativa da arquitetura na segunda metade deste século, fica-nos o desamparo do espaço e do lugar que já faz parte de nosso arquétipo arquitetônico.

O projeto para o Centro Georges Pompidou em Paris, foi um dos acontecimentos culturais mais relevantes de nossa época. Sua construção nasceu de uma estratégia política de recuperar para a cidade de Paris seu lugar de soberania como a capital cultural do planeta, condição que havia aos poucos se desmaterializado com a descentralização dos eixos de importância culturais a partir do pós-guerra. O concurso internacional organizado pelo governo francês veio a premiar o projeto dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers e do engenheiro Peter Rice, que viria quase como uma encomenda, pois além de responder às condições funcionais mais gerais requerida para o tema - flexibilidade, escala pública, etc, trazia em sua expressão algumas das marcas mais características das questões com que se defrontava a arquitetura no período: o figurativismo técnico - de origem inglesa - das estruturas aparentes e a relação entre espaço público e monumento.

Beaubourg representava um falso problema de produção industrial. A imagem de seus grandes componentes estruturais induzia a um relançar da importância dos sistemas produtivos industriais em arquitetura, mas sua verdade construtiva era a da artesanaria. O projeto fora todo concebido e executado em aço forjado, um sistema produtivo que remonta ao século XIX e que emprestava ao projeto um caráter de personalização. A intenção de seu calculista, o jovem engenheiro inglês Peter Rice, era justamente a de redescobrir este modo de produção que, segundo explicou, recuperava para o criador o sentido da autoria, refazendo o caminho dos grandes construtores do século passado. Disse que sua certeza viera de uma visita que fizera a uma obra de Kenzo Tange para a Olimpíada de Tóquio, que fazia uso desta antiga técnica, e que indicava um saber operacional que destacava o homem da produção industrial.

Curiosamente, Beaubourg foi sempre sinônimo de proeza industrial, mas creio que aqui ele desvende esta chave e se coloca à frente de importantes discussões que advirão. O sentido de "produção industrial" como processo serial,

anônimo e destinado ao uso coletivo, que fora uma das razões de existência do movimento moderno, é sutilmente substituído pela sua imagem, ou mais precisamente pela imagem do potencial desta produção - aqui toda canalizada para executar uma obra de autor, que, em suma, é a própria antítese do sentido original da indústria. Beaubourg é o fim de uma ironia especulativa sobre a técnica que floresceu na década de 70 nas mãos hábeis e inteligência de nomes como Cedric Price ou o grupo Archigram e também um dos marcos iniciais do problema pós-moderno, ao colocar o problema da expressão sobrepondo-se ao conteúdo. Beaubourg é um caso completo das questões contemporâneas.

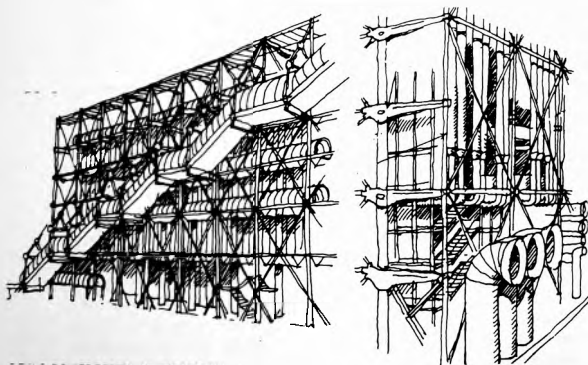


Ilustração 36 - Centro Georges Pompidou / Beaubourg : Piano e Rogers

A história deste projeto confunde-se com a própria história da arquitetura inglesa, que é o caso mais expressivo da construção de uma cultura tecnológica na segunda metade deste século. Se a questão técnica, como vimos, afirma-se como um problema moderno, na Inglaterra, em especial com sua engenharia estrutural, ela acaba se constituindo como uma espécie de escola, que veio a informar todo o desenvolvimento de sua produção neste século. No caso específico da cultura, dita, *high-tech*, ela nasce de uma tradição produtiva que se desenvolve à margem do continente, e vincula-se conceitualmente à produção da primeira engenharia no século XIX: a "engenharia inventiva" de engenheiros como Joseph Paxton, construtor do Cristal Palace ou Isambard Kingdom Brunel, o grande construtor de pontes, entre tantos outros. Esta tradição passa praticamente incólume durante o período moderno, pois o modernismo formal ou estético desenvolvido nos países continentais acabou enfrentando uma grande resistência na Inglaterra e mesmo a presença em períodos alternados de grandes nomes estrangeiros, como Maxwell Fry, Berthold Lubetkin, Serge Chermayeff, Eric Mendelsohn ou Walter Gropius, não foi suficiente para transformá-lo num movimento predominante, ao menos não no porte da tradição técnica ou pitoresca.

Seguindo a Royston Landau,<sup>17</sup> podemos encontrar dois caminhos clássicos para situar o início do modernismo com ênfase na Inglaterra: um primeiro, representado por Pevsner, ideologicamente moderno e formalmente histórico, o situará em William Morris e o Arts and Crafts, com a revisão do fazer a partir da máquina. E um segundo, centrado em Giedeon, formalmente moderno, mas não alinhado com nenhuma teoria modernista, adotará o partido da tecnologia através da teoria do *Zeitgeist*. Para Giedeon este início se dá com o espetacular Palácio de Cristal de Joseph Paxton, construído em 1851, que transformou-se num ícone estrutural da arquitetura do ferro e vidro. De fato a tradição da engenharia inventiva inglesa trilha um caminho autônomo na história da arquitetura moderna e sua origem vincula-se a uma certa raiz construtiva ligada ao utilitarismo na utilização de materiais e técnica. Ideologicamente, no entanto, a estrutura de Paxton tem claras raízes no minimalismo estrutural da cabana primitiva de Laugier, que um século antes antecipava formalmente o racionalismo.

Continuar este projeto era quase um desdobramento natural de um história marcada pela autonomia cultural, pelo signo empirista e pelo apego à tradição, embora o conceito de técnica seja uma idéia normalmente de futuro. Ainda seguindo a Landau, a idéia técnica participou de um dos tres temas que predominaram

na arquitetura inglesa após os anos 50:

\_ Um primeiro, vernacular, de origem Arts and Crafts, apoiado num modelo formalmente historicista, mas entendido num novo contexto, foi utilizado para se pensar a construção de novos núcleos urbanos, as New Towns, que abordava a questão do como construir. Embora ressalte, a principal influência deste movimento tenha vindo diretamente das experiências contemporâneas holandesa e sueca.

\_ O segundo tema responde à demanda de um novo cliente: o programa de construção de escolas, onde adotou-se o modelo tecnológico da industrialização. Este tema alinha-se, certamente com a tradição da engenharia, em especial com Paxton, pela necessidade da pré-fabricação.

\_ Finalmente, o terceiro tema, oriundo do modernismo europeu, desdobrou-se no trabalho do Team X.

A chave de Landau organiza intelectualmente esta produção, procurando entendê-la a partir de uma ação política estratégica e abre ainda o caminho de especulação sobre a raiz tecnológica de uma parte dela. Mas interessa-nos, sob o aspecto "quase" estilístico, entender a componente técnica como um modo de procedimento a justificar a ação arquitetônica, que neste país transformou-se numa espécie de escola.

A valorização da componente técnica fora no pré-modernismo do século XIX na Inglaterra e mesmo nos Estados Unidos, em especial em Chicago, um ato utilitário, racional e lógico de se utilizar as novas estruturas que surgiam para suprir uma demanda construtiva que se afigurava emergente na nova formação da sociedade industrial. O caso de Chicago seria o mais exemplar desta nova condição, pois era produto de uma acumulação de capital que precisava de espaço para se abrigar. Collin Rowe ao comparar a estrutura de Chicago com sua contemporânea europeia fará referência aos americanos como representantes de uma decisão utilitária que encobriria qualquer necessidade de estilo, enquanto que na Europa a decisão pela estrutura era prioritariamente uma componente de uma ação intelectual arquitetônica<sup>18</sup>. Para o crítico, o desenvolvimento do raciocínio estrutural como sinônimo da forma ou da arquitetura foi ato contemporâneo nos dois continentes entre o final do século XIX e início deste século, mas na Europa a expectativa das grandes estruturas, especialmente servindo ao capital, eram ainda nesta época uma especulação sobre o futuro.

O raciocínio estrutural foi, certamente, uma matriz conceitual moderna e o modelo da casa dominó de Le Corbusier pode ter sido sua melhor expressão. A



estrutura como expressão de racionalidade era o melhor retrato do sentido de universalidade que buscava este movimento por ser abstrata, física, anônima e também a que mais se adequava aos preceitos de flexibilidade que os novos espaços requeriam. A idéia da planta livre, por exemplo, de Le Corbusier ou Mies Van Der Róhe só se viabilizou com a possibilidade da autonomia estrutural. A ênfase na razão da estrutura por outro lado fez com que freqüentemente ela fosse tomada com o sentido de técnica, quando em verdade essa era apenas seu suporte, ou o meio de que pudesse se viabilizar. Conforme já nos referimos o significado da palavra estrutura está relacionado com os significados dos termos : forma, configuração, conexão e designa um conjunto de termos cujas partes são funções umas das outras, enquanto o significado da palavra técnica, está relacionado ao saber operacional e por isso à idéia de construção. Estrutura e técnica, desta forma, se interagem mas não se confundem e estes termos são utilizados freqüentemente querendo dizer o que o outro significa, com a confusão se transmitindo também para o campo do projeto.

No final dos anos 50, quando o movimento moderno já sofria seu maneirismo, uma importante via estrutural, aqui entendida no sentido técnico e expressivo, iria ocupar grande parte da produção arquitetônica, talvez como forma de revisar a problemática técnica colocada pelos modernos em especial por Mies Van Der Róhe. A questão de Mies, como o sabemos fora a de pensar uma qualificação mais geral de toda a produção, o que faria através da defesa do anonimato do produtor. Ao arquiteto, preocupado com os rumos incontroláveis da sociedade industrial, interessava garantir uma qualidade mínima da produção arquitetônica, o que em seu entender só seria possível com a massificação da cultura técnica. Mais do que a expressão, o que importava à Mies era a produção. O desenvolvimento das questões após os anos 50, como já citamos, caminhava em outro sentido e a estetização quase inevitável das imagens modernas originais também alcançaria a estrutura.

Estrutura e técnica neste período, no entanto, já eram conquistas intelectuais da arquitetura e estetizá-las era apenas uma forma vulgar de se considerá-las num projeto. O desdobramento da problemática técnica que sobretudo desenvolveu-se na Inglaterra não podia ser resumida a uma simples questão de estetização. Era uma espécie de posicionamento crítico frente ao problema, valorizando sua importância como meio, mas também entendendo seus limites como fim. É certo que toda uma crítica cultural se articulava no período e a desmontagem das evidências propiciadas pela POP Art também atingiria o instrumental. A técnica

que podia ser vista predominantemente como instrumento a partir da matriz moderna, chega aos anos 50 e 60 apoiando uma série de procedimentos voltados à padronização e embora estas conquistas sejam o grande feito que se pode atribuir à indústria elas foram insuficientes para delimitar a especificidade da arquitetura como muito se esperou. Arquitetos como Buckminster Fuller, certamente a maior das referências neste experimentalismo com suas estruturas espetaculares e suas pesquisas com componentes industrializados, e vários outros como Jean Prouvé, por exemplo, talvez menos utópico, mais construtor, acreditavam na indústria e procuravam ainda fazer da condição mecânica o meio possível de a arquitetura se produzir.

O interessante na produção que se desenvolve a partir dos anos 60 na Inglaterra como a do grupo Archigram ou do arquiteto Cedric Price, era justamente esta ironia frente à potencialidade da indústria, estilizando o seu próprio instrumental. As propostas de Archigram para a Plug-in City de Peter Cook ou a Walking City de Ron Herron, ambas de 1964, eram, mais do que utopias, uma espécie de fantasias tecnológicas, que faziam uso da técnica como comentário, ironia e muito pouca solução. Em verdade era todo um sistema de produção cultural que se combatia e a espacialidade era apenas o retrato físico desta situação. A "cidade conectada" ou a "cidade que se move" eram manifestos anti-territorialistas, mais do que engenhocas tecnológicas, mas eram estas que se prestavam para comunicar os novos meios de realização.

A questão territorial já havia sido também atacada no mesmo período pelo movimento situacionista, cuja descrença no absolutismo moderno propugnava a construção de uma nova condição urbana, fundada no acaso e na impossibilidade de se planejar.<sup>19</sup> No manifesto sobre Nova Babilônia, de 1966, Constant Nieuwenhuis propõe como modelo o território das mudanças permanentes, numa nova estrutura de produção que se viabilizaria pelas conquistas da automação. Em suas palavras:

*"Nova Babilônia é um mundo flexível, do plano de massa ao detalhe. Nova Babilônia é uma cidade aberta, que se espalha livremente em todas as direções. Ela segue os traços deixados pelo homem quando de suas viagens. A unidade de sua construção, o setor, representa o elo de uma grande corrente. As correntes do setor são desordenadas numa rede que se espalha sobre toda a superfície do globo. Nova Babilônia não é fechada em parte alguma, não conhece fronteiras e barreiras, cada lugar é acessível a qualquer um. As pessoas de Nova Babilônia*

*atravessam livremente toda a Terra. Elas não são ligadas a um lugar. Suas vidas não são mais que uma viagem contínua, durante a qual se descobrem aspectos inovadores e a modulam.*"<sup>20</sup>

A Nova Babilônia era o espaço do *Homo Ludens*, como chamou Constant, e deveria se transformar num modelo da completa liberação; no encontro do homem com seus mais profundos desejos e com toda sua potencialidade criativa. A estrutura da cidade compunha-se dos chamados "setores", que fisicamente eram abrigados sob uma mega-estrutura espacial, articulável, mas curiosamente pouco flexível. A flexibilidade se dava preponderantemente nas possibilidades de utilização que o grande espaço propiciava. A luta dos situacionistas contra qualquer espécie de ação concreta acabou por provocar o desligamento de Constant do grupo, pois suas propostas, segundo seus pares, transformaram-se em mecanismos concretos para a ação lúdica e estaria mais a serviço dos "*techniciens de la forme architecturale*".

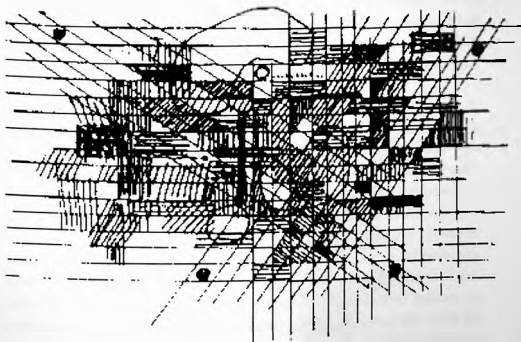


Ilustração 37 - Nova Babilônia : Constant Nieuwenhuis

Com Archigram a impossibilidade do plano transforma-se numa máquina. A idéia subjacente de flexibilidade que se explora neste momento é uma possibilidade mecânica, onde o recurso é favorecido pela técnica. A própria imagem das estruturas criadas, sobretudo a da cidade que se movimenta - Walking City - é uma caricatura quase cinematográfica como se fosse uma espécie de ficção, onde as pernas eram em realidade viabilizadas por um colchão de ar. Na Plug-in city, a idéia parte de um conjunto de sistema hierárquicos que se articulam como componentes de uma mega-estrutura. Os experimentos deste grupo, que tinha o nome derivado de uma revista homônima que editavam, puderam ainda ser vistos em algumas estruturas complexas, talvez tecnologicamente mais fantasiosas, como a torre de Peter Cook para a feira de Montreal, que tratava-se de uma mega-estrutura de desenvolvimento vertical com programa múltiplo. A torre de 183 metros de altura sena o grande momento da idéia de pré-fabricação, pois seria o maior exemplo deste procedimento até então executado. A alusão ao POP estava expressa não apenas pela noção de deslocamento, perda de escala e pela ironia frente ao cotidiano, mas era também resultante do aspecto gráfico com que se produziam estas imagens-projetos, que em síntese faziam a técnica comunicar. Pode-se dizer que mais do que técnicos, a maior parte destes experimentos tinham uma dívida com o gráfico.

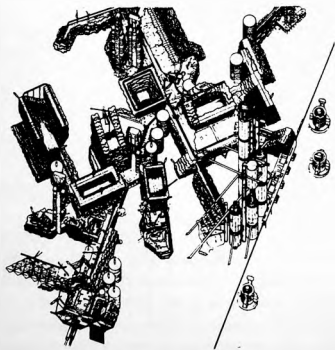


Ilustração 38 - Plug-in City : Archigram - Peter Cook

A noção mais complexa de flexibilidade e certamente a que mais se aproximaria realisticamente do manifesto de Nova Babilônia vinda dada por Cedric Price que em seus dois projetos exemplares e já clássicos: o Fun Palace de 1961 e a Potherie Thinkbelt de 1964 acenava para a construção de um novo conceito de uso dos espaços que se desenvolve e transmuta-se com o tempo, requerendo portanto um sistema de estrutura que possa igualmente se transformar. Fun Palace como o nome já diz era um palácio de entretenimentos, ou um laboratório - como chamou-se um artigo de Joan Littlewood do qual originou-se o projeto: *A laboratory of fun* - que deveria tornar-se um espaço para múltiplas realizações lúdicas. Tratava-se de um programa de atividades recreativas e educacionais com laboratórios musicais, jogos, empréstimo de instrumentos, teatro terapêutico, oficinas de artes, etc., para o qual, conforme definiu Roy Landau, "se necessitava uma arquitetura simples, flexível, aberta e instável; uma arquitetura que não tinha que ser somente uma réplica ao programa, mas sobretudo um recurso para fomentar as idéias de crescimento e desenvolvimento posterior".<sup>21</sup> O projeto era uma grande estrutura de cobertura plana, aberta, sob a qual se desenvolviam livremente rampas de acessos, pisos em vários níveis, passarelas, estruturas suspensas - como o auditório - e onde os espaços de atividades não possuíam necessariamente posicionamento fixo, podendo ser deslocados ou suprimidos com o tempo. O Fun Palace era a efetivação do manifesto de Nova Babilônia, mas era muito mais complexo, mais ousado em suas estruturas móveis e onde a flexibilidade se dava no próprio objeto construído e não apenas na possibilidade de se utilizá-lo. Fun Palace é a gênese mais complexa do Beaubourg.

A Potherie Thinkbelt, ou Universidade Tecnológica, era uma sofisticação da primeira idéia à grande escala. O projeto desenvolve-se numa área aproximada de 160 mil m<sup>2</sup>, sobre a qual existia uma extensão de uma estrada de ferro. Price propõe a inversão das funções tradicionais de uma universidade, criando estruturas adaptadas a cada uso. Os preceitos utilitários modernos são postos em xeque, mas a idéia de movimento, de origem talvez cubista, estará aqui incorporada pois o projeto desenvolve-se praticamente sobre trilhos, com as unidades "mais transportáveis" como salas de aula, por exemplo, podendo ser deslocadas conforme a necessidade que a estrutura pudesse requerer. As partes mais fixas como laboratórios eram situadas nas extremidades do território, podendo ser acessadas por meios diversos, como trens, automóveis, ônibus, etc. Price adianta-se à questão dos fluxos, que mais tarde viria também a ocupar o debate dos arquitetos e planejadores, pois o projeto das Potheries era um desenvolvimento em rede, que pensava a tecnologia sob bases críticas e nas palavras de Landau:

celebrava a inadequação das estruturas convencionais para ressaltar as potencialidades dos experimentos.

Quando no final da década de 60 começou-se a se esboçar o edital para o concurso do Beaubourg estas utopias tecnológicas ou figuras da retórica técnica já eram parte do universo intelectual arquitetônico e estas estruturas não executadas eram o manifesto gráfico de todas as expectativas anti-utilitárias, anti-funcionalistas ou anti-stablishment. A técnica continuava a ser o meio, mas sua visão de há muito deixara de ser positiva. Não mais se podia acreditar que ela seria alguma espécie de tábua da salvação da sociabilidade, pois a sociedade a que servia gerara duas guerras; mandara o homem à Lua enquanto outros esperavam que a comida lhes fosse jogada por aviões; marchava nas ruas pela paz atirando bombas e não mais se comprazia pela ingênua orientação de manifestos. Talvez por isso o texto de Constant tenha sido tão inócuo, pois acreditou nas benesses da automação como se fosse capaz de ser geradora da felicidade. As especulações dos grupos ingleses, que haviam se transformado numa espécie de estilo com quase duas décadas de trabalhos acadêmicos sobre os temas técnicos, eram ao menos mais irônicas e assim podiam disfarçar uma certa vontade de ser positivo que o raciocínio construtivo exige. Quando se pensa o Beaubourg todas estas questões estão à espera de alguma realização e este projeto as irá canalizar. Menos dramaticamente flexível do que em Cedric Price, menos espetacularmente gráfico do que em Archigram, mas propôs-se como a possibilidade de um final justo e um teste real para aquelas reflexões cuja matéria prima fora até aquele momento apenas um punhado de papel.

O local de implantação projeto, no coração da cidade de Paris, já era em si um fato notável, pois faria uso de um entorno de grande significação para referenciá-lo e ser por ele referenciado. O partido inicial apresentado para o concurso mantinha as principais características do que foi finalmente executado, sobretudo na concepção da estrutura metálica que definia-se por um conjunto de pórticos que propiciavam um vão livre de 50 metros. A utilização das estruturas metálicas eram já um fato tradicional da indústria e o feito inclusive de que fossem executadas em aço forjado, reforçavam o caráter principal que se pretendia atribuir ao edifício, o de não ser necessariamente o espectro de um avanço tecnológico mas uma nova situação de se propor para o espaço.

Segundo Peter Rice, os fatores determinantes na escolha do partido estrutural foram:

1. A necessidade de integrar na ossatura todos os serviços técnicos externos, circulação de público e de fluidos, o que gerava um espaço livre interno entre as fachadas de 45 metros para uma largura total possível de 60 metros do edifício.
2. O limite de altura à 48 metros por questões de segurança - altura da escada de bombeiro.
3. A lisibilidade do detalhe - fundamental nas estruturas aparentes.<sup>22</sup>

Estes detalhes fundamentalmente técnicos estavam a serviço de uma postura arquitetônica inicial onde estas situações se tornariam inevitáveis, já que buscou-se desde o início esta configuração. A exposição do volume em suas visceras tal qual uma máquina sem a carcaça também era, obviamente, uma decisão da arquitetura, que embora tenha vindo justificada pelo argumento técnico, era um dos carros chefes do imperativo da expressão. O próprio presidente do júri do concurso, Jean Prouvé, quando inquirido sobre a estética maquinista que estes equipamentos podiam gerar, respondeu que tratava-se de uma condição absolutamente normal, já que os dutos aparentes estavam harmoniosamente organizados na fachada. Certamente este foi um dos desafios deste projeto e certamente um dos segredos de seu sucesso. A estética agressiva de uma máquina gigantesca a incomodar um território tradicional era um corolário das provocações POP, especialmente a de que estranhemos a diferença até que ela venha a fazer parte de nossos hábitos. E o Beaubourg em pouco tempo já era um resumo daquela paisagem.

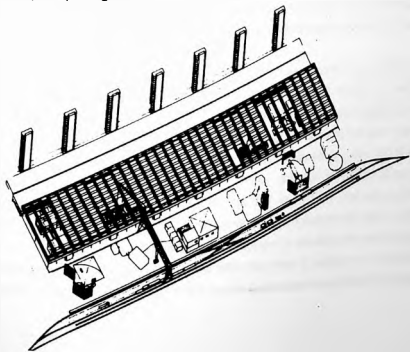


Ilustração 39 - Poterie Thinkbelt : Cedric Price

O programa que se propôs para o concurso definia-se fundamentalmente por um museu para o século XXI, uma grande biblioteca e espaços múltiplos de comunicação e expressão artística. Era um modelo menos audacioso que o Fun Palace de Price e Littlewood, mas mantinha o mesmo espírito. As necessidades espaciais requeridas, inclusive pelo edital, priorizavam também a idéia de flexibilidade como seu ponto central e enxergava-se já as constantes mudanças nos comportamentos e movimentos para não mais se acreditar nas funções estáticas. Curiosamente Price havia estimado uma vida útil de 10 anos para seu projeto e Littlewood nove. Beaubourg, após vinte anos havia se transformado no "templo" mais visitado da cidade de Paris, superando inclusive em número de visitantes da até então imbatível Torre Eiffel.

Mas mesmo a aclamação pública não conseguiu suportar a obsolescência e a grande estrutura novecentista precisou da revisão. Talvez seja um pouco duro falar em obsoleto, quando o que se requeria era apenas uma revisão técnica, mas o preço que se paga por ser uma máquina é a de justamente ser superada por um novo modelo e neste sentido se o Beaubourg se apresentava como o fim de uma era especular sobre a imaginação técnica ele ao mesmo tempo se anunciava como um precursor de uma nova modelização tecnológica. A figura técnica que representa, a da espetacularidade das juntas ou das peças desenhadas por encomenda, acabou de alguma maneira sedimentando esta escola e mais do que em qualquer outro período desde o movimento moderno, o fazer técnico nunca esteve tão voltado à individualização.

Os arquitetos pró-tecnológicos que hoje conhecemos, como Norman Foster, por exemplo, iniciaram suas carreiras nos anos 60, sendo portanto contemporâneos dos arquitetos que tratamos sem serem utópicos. Certamente foram tributários de todo este debate e a maneira de acreditarem nas virtudes da técnica foi a de tomá-la por sua expressão. Mas nada parece mais anti-técnico do que não acreditar no potencial da técnica como realização. Neste sentido o movimento que identificou-se por *Higt-Tech* fez eco das aspirações da cultura arquitetônica e também procurou revelar-se pelo poder da comunicação. Mas expressar a técnica pode ser redundância a menos que se descubra o elemento sobre o qual se possa fazer comunicar. E este elemento deve ser uma figura que transporte o significado da história para reconstituí-lo em outro lugar. A figura da técnica era o nó.



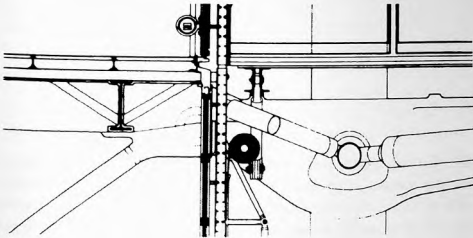


Ilustração 40 - Conexão entre gerberette e treliça : Beaubourg



## CONCLUSÃO

As questões deste trabalho não são definitivas, mas entendo que devam ser tomadas além de uma simples especulação. Forma, figura e técnica são, em realidade, estratégias, que devem se entendidas como um princípio de ação. Quando os arquitetos elegem seus problemas eles os colocam como uma postura frente à existência, portanto identificá-los é um trabalho que às vezes nos angustia por não nos sentirmos à vontade para localizá-los nem entre as artes nem entre as ciências, atingindo, quando muito, o campo do rigor.

Tampouco a arquitetura é um bom objeto acadêmico, pois é um saber fragmentado que aciona disciplinas às mais diversas e inesperadas, mas muitas vezes se satisfaz com uma simples definição. Provavelmente é assim que tenha se dado com as questões da estética, que resumiam as ambições arquitetônicas no período clássico ou até mesmo com a idéia de espaço que predominou como problema no período moderno. A questão contemporânea é a de encontrar esses resumos e nos parece que assim como se dá com o fazer arquitetônico, sua leitura também passou a ser uma estratégia para a atuação.

A ênfase que atribuímos à problemática da figura no cenário contemporâneo pode ser preliminarmente uma simples constatação. Mas é preciso que olhe-mos mais longe para talvez entendermos que esse novo compromisso que a

arquitetura buscou nas referências era sua própria necessidade de voltar a se fazer acreditar. Num universo onde as disciplinas são a cada dia completadas por conhecimentos externos e onde os limites entre as áreas de conhecimento estão cada vez mais tênues, pode fazer algum sentido que a arquitetura ou os arquitetos tenham se colocado como questão: o que se tem para trocar?

O retorno à figura no raciocínio contemporâneo é um ato conservador, mas está longe de ser uma impossibilidade de especulação. Certamente não possui a vitalidade moderna que buscou se constituir para o coletivo e para a grande ação. Ela é um ato tímido, mesmo quando trabalhada na grande escala, pois seus valores são sempre individuais e representam uma situação sobre a qual se tem pouco domínio pois deve-se trabalhar sobre uma versão. Figurar representa em síntese buscar a qualidade por aquilo que já foi dado, portanto busca substituir o presente por um ato de erudição. Não se pode construir a figura, assim como não se constrói o passado. Ele será no máximo uma reconstrução.

A forma será sempre induscutível. No limite transforma-se num elemento ideal, quase uma extensão da natureza, cuja ação arquitetônica deveria apenas fazer revelar. O próprio arquiteto Renzo Piano, uma das maiores personalidades arquitetônicas do mundo da técnica, chegou a afirmar nas páginas da revista *Casabela* que no fundo os arquitetos ainda perseguem a boa forma. Talvez por isso se preocupe tanto com a construção.

Se chamamos a forma, a figura e a técnica de questões quase-contemporâneas, não o fizemos por não pertencerem aos nossos dias, mas pela prudência de entendermos que mesmo os nossos valores mais sólidos estão em vias de exaustão. No universo dramático das aglomerações urbanas corremos o risco de que todos os nossos problemas venham a se tornar acadêmicos e o que um dia interessou à história do homem venha se pulverizar como mais um daqueles fatos diletantes que sabemos que existem mas já não mais importam quando precisamos da ação. Mas se a história da arquitetura é a própria história de sua reinvenção como atividade para sobreviver ao tempo, podemos também entender este quase como o fomento de uma nova situação. Especular sobre a essência da arquitetura pode ser ainda o que nos resta, e entendê-la no confronto com o presente talvez seja o nosso desafio.

## NOTAS

## Capítulo 1 - Qual Contemporâneo

1 - A origem desta atitude pode estar no século XVIII, quando uma nova base teórica se constituiu sob a égide do racionalismo, e abriu caminho para uma ação experimental no campo do projeto - com os arquitetos visionários franceses: Boullé, Ledoux e Lequeu, ou no campo da tratadística - em especial com Lodoli, Laugier e Durand. Laugier, em texto de 1765, exporá a idéia da cabana primitiva como condição essencial para a arquitetura, que seria composta apenas por elementos estruturais, numa ação mimética com a natureza. A construção desta cabana seria fruto da ação intelectual de um homem, que em busca da construção de seu abrigo, o realiza segundo suas experiências mais diretas no contato com o meio natural. Os elementos originados de necessidades construtivas comporiam o belo e aqueles originados de mero capricho seriam seus defeitos. Esta visão teomática do sentido original da arquitetura, pode ser vista em Loos em sua condenação ao ornamento e fundamentalmente em Mies Van Der Rohe, pela valorização da estrutura como condicionante mínima do projeto.

Já J.N.L. Durand, que ao contrário de Laugier provinha do meio arquitetônico, notoriza-se pela publicação mais importante da passagem do século XVIII ao XIX, seu *Précis de Leçon Donnés à L'Ecole Polytechnique*, que era o manual do curso de arquitetura que ministrava aos estudantes de engenharia. Esta disciplina, recém criada na segunda metade do século, colocava novos condicionantes para o domínio do território e do espaço construído, determinados pela racionalidade e economia e tensionava a arquitetura que ainda se assentava sobre bases exclusivamente estéticas. O curso de Durand era o primeiro método racional de projeção, que procurava romper com os cânones estabelecidos pela academia francesa com Colbert desde o século XVII. Seu método baseava-se na instrumentação de estruturas figurativas, que eram organizadas sintaticamente como que compondo uma espécie de linguagem. Embora sem questionar a estrutura das ordens, algo até então impensado para a época, seu método teve o mérito de abrir para a arquitetura um novo campo de especulação, numa sociedade já influenciada pelas avanços da engenharia, além de possibilitar que novos problemas pudessem ser também avaliados dentro da ação arquitetônica, como a economia e a técnica. Sobre o método de Durand, ver o capítulo 3: Figura.

2 - Landau, Royston. "The history of modern architecture that still needs to be written". AA files 21.

3 - Argan, Giulio Carlo "El Arte Moderno", Barcelona, Fernando Torres, 1984, 6ª ed. p. 747.

4 - *Ibid.* p.747

## Capítulo 2 - Forma

1 - Ferrater Mora, José "Diccionario de Filosofía", verbete forma. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

2 - De Fusco, Renato. "Arquitectura como mass medium", Barcelona, Anagrama, 1970.

3 - Argan "Walter Gropius e a Bauhaus", Lisboa, Presença, 1990, 2ª ed., p.28

4 - Ferrater Mora, op. cit.

5 - Argan, op. cit. p. 38.

6 - *Ibid.* p.17.

7 - Focillon, Henry. "Vies des Formes", Paris, Quadrige, P.U.F., 1943, p. 50.

8 - *Ibid.* p.68.

9 - Husserl, Edmund, "L'Origine de la Géométrie", Paris, P.U.F. 1956, p. 179

10 - Francastel, Pierre. "Arte, Forma, Estructura". In: "Estructuralismo y Estética", Buenos Aires, Nueva Visión, 1971. p.70.

11 - *Id.* "Notas sobre o emprego do termo estrutura em história da arte". In: Bastide, Roger. "Usos e sentidos do termo estrutura". São Paulo, Edusp, 1971.p.41.

12 - *Cf.* Ferrater Mora, op.cit. verbete: estrutura.

13 - Gregotti, Vitório. "Território da Arquitetura", São Paulo, Perspectiva, 1978.

14 - Refiro-me especificamente à crítica formulada por Charles Jencks, que utiliza o trabalho de Mies como anti-modelo de seu manifesto. Jencks esforça-se por identificar o projeto de Mies como uma forma univalente, embora o trabalho e as falas do arquiteto, problematizem prioritariamente

## a estrutura e o espaço.

- 15 - Frampton, Kenneth. "História crítica de la arquitectura moderna". Barcelona, Gustavo Gili, 1994, 7ª ed. p. 301.
- 16 -Van Eick, Aldo. Apud. Jencks, Charles. "Movimientos modernos en arquitectura". Madri, H. Blume, 1983. p.292.
- 17 - Frampton. op. cit. p.302.
- 18 - Drexler, Arthur. "Transformaciones en la arquitectura moderna". Barcelona, Gustavo Gili, 1982. p.17.
- 19 - Jencks. Op. cit. p.216.
- 20 - Taffuri, Manfredo. "Les Cendres de Jefferson". L'Architecture d'Aujourd'hui, 186, 1976. p.54.
- 21 - Gropius, Walter. "Democracy and Appolo". Architectural Forum, vol. 58, maio 1958. P.14.
- 22 - Taffuri. op. cit. p. 55.
- 23 - Kahn, Louis. Apud. Norberg Schulz, Christan e Digerud, Jan Georg. "Louis I. Kahn, Idea e Imagen". Madri, Karait, 1981. p.121
- 24 - Kahn, L. "Space and inspiration". L'Architecture d'Aujourd'hui, 142, 1969. p.14.
- 25 - Esta posição é expressa em seu texto: "From self-enclosed modern architecture towards universality". Japan Architects, 301, 1982. p.8-12.
- 26 - Ando, Tadao. Introdução. In: Frampton, Kenneth. "Tadao Ando: Buildings, projects, writings". Nova Iorque, Rizzoli, 1984. p. 24.
- 27 - Ibid. p.25
- 28 - Furuyama, Massao. "Tadao Ando", São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 14-15.
- 29 - O texto de Ando que aparece como definitivo para Frampton é "From Self-Enclosed Modern Architecture Towards Universality", que foi republicado em seu livro.
- 30 - Ando op. cit. P.24.
- 31 - Id. "From self-enclose..."p. 9.
- 32 - Ibid. p.12.
- 33 - Eisenman, Peter. A M C ( Architecture, Mouvement et Continuité) n° 41, 1977, p.68.
- 34 - Id. "Notes on Conceptual Architecture". Casabella, 359/360, 1971, p.47-58.
- 35 - Neste ensaio exemplifica a distinção entre o conceito de sintático e semântico nos trabalhos de Le Corbusier e Terragni. Para o arquiteto, Le Corbusier trabalha sobre a forma de um objeto conhecido e a refaz em outro contexto. Quando se muda um contexto a intenção é semântica. Em Garches, por exemplo, liga-se à semântica do Renascimento, expressa pela ordenação e o ritmo: ABABA. A sintaxe é apenas superficial. Já em Terragni, na Casa del Fascio, embora a planta se refira ao Renascimento italiano - ao Palácio Famese, por exemplo - sua intenção não é a de citar este movimento, mas sim a de espoliar a forma, e tomá-la em seu aspecto sintático, em sua estrutura profunda.
- 36 - Id. "O fim do clássico, o fim do começo, o fim do fim." In Catálogo da exposição de Peter Eisenman no MASP, 1993.
- 37 - Ibid. p.28.
- 38 - Id. "House X". Nova Iorque, Rizzoli, 1982, p. 35/36.
- 39 - Ibid. p. 35 (grifo nosso)
- 40 - Id. "House VI" Progressive Architecture. n°6, 1977. P.59.
- 41 - Gandelsonas, Mario. "From Structure to Subject: The Formation of na Architectural Language". Oppositions, n°17, 1979, p.25.
- 42 - Kahn, Louis. "I love beginnings", conferência de 1972, in A+U especial, 1983. p. 282.
- 43 - Eisenman, Peter. Entrevista concedida a Nicolau Sevcenko. In: Catálogo de sua exposição no MASP. p.37.
- 44 - Stern, Robert A.M. "Las duplicidades del postmodernismo". Arquitectura. Fotocópia.
- 45 -Ibid..

**Capítulo 3 - Figura**

- 1 - Carone, Modesto. Introdução. In: Auerbach, Erich. "FIGURA", São Paulo, Ática, 1997. pag. 9.
- 2 - Refiro-me a "Form and Figure", publicado in Oppositions, n°08/1979, que constituiu-se numa das chaves de minha argumentação.
- 3 - Colquhoun, Alan. "Form and Figure". Oppositions 08, 1979. p. 31.
- 4 -Ibid. p. 31.
- 5 - Auerbach, Erich. "Figura", São Paulo, Ática, 1997, 1ª ed.
- 6 - Ibid. p. 45.
- 7 - Ibid. p. 16.

- 8 - Ibid. p.26.  
9 - Ibid. p. 46.  
10 - Argan, Giulio Carlo. "El valor de la figura en la pintura neo-clásica", In Escobar, J.C. "Arte, Arquitectura y Estética en el siglo XVIII", Barcelona, Akal, 1987, p. 73/74.  
11 - Ibid. p. 79.  
12 - Ibid. p. 82.  
13 - "A qualidade figurativa implica uma forma com valor geral, isto é, algo típico e comum. Estranhas invenções não são verdadeiras figuras, já que a qualidade figurativa depende do reconhecimento. Desta forma a figura transcende a situação individual e transforma-se num símbolo do mundo." In Norberg-Schutz, Christian. *The Concept of dwelling - On the way to figurative architecture*. Nova York, Electa, Rizzoli, 1985.  
14 - Argan, op.cit., p. 83.  
15 - Durand, J.N.L., "Précis des leçons d'Architecture". Paris, L'École Polytechnique, 1819. Vol.I. p. 06.  
16 - Guadet, Julien. "Eléments et Théories de l'Architecture". Paris, Librairie de la Construction Moderne, s/d. Tomo II, p. 4.  
17 - Huet, Bernard. "Formalisme et Réalisme". In: "Anachroniques d'Architecture", Bruxelles, AAM Editions, 1981.  
18 - Ibid. p. 55.  
19 - Taffun, Manfredo. "Réalisme et Architecture". Critique, nº 476/477, jan./fev.-1987, p.26.  
20 - Ibid. p. 38.  
21 - Francastel Pierre. "Art et Technique aux XIX. Et XX. Siècles". Paris, Les éditions de minuit, 1956, p.186/187.  
22 - Venturi, Robert. L'Architecture d'aujourd'hui, nº223, 1982, p.93-102.  
23 - Id. "Aprendendo de Las Vegas". Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 160.  
24 - Esta passagem em seu primeiro livro ilustra seu procedimento: "Os arquitetos devem preocupar-se com o convencional. Devem conhecer o existente - técnicas, programas - e sua grande contribuição será a de tanto saber selecionar como criar... Seu principal trabalho é a organização do conjunto único com os elementos convencionais e a introdução judiciosa dos novos elementos, quando aqueles não funcionarem mais... Através da organização não convencional das partes convencionais é capaz de criar novos significados dentro do conjunto... As coisas familiares vistas num contexto não familiar chegam a ser perceptivamente tão novas quanto antigas". In *Complexidad y Contradicción en Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 68.  
25 - Venturi Id. p. 167/168.  
26 - Auerbach. op.cit. p.49.  
27 - Venturi, R. "Une définition de l'architecture comme abn décoré". L'Architecture d'aujourd'hui, nº197, junho/1978, p. 11.  
28 - Rossi, Aldo. "La Arquitectura de la Ciudad". Barcelona, Gustavo Gili, 1986. p.81.  
29 - Ibid. p. 80.  
30 - Ibid. p.80.  
31 - Ibid. p.80.  
32 - Id. "Autobiografia Científica", Barcelona, Gustavo Gili, 1986. p. 27.  
33 - Id. "Arquitectura de la Ciudad", p. 104.  
34 - Ibid. p. 158.  
35 - Estas duas passagens do capítulo que dedica a Rossi em seu "Storia de l'Architettura italiana", resumem seu pensamento:  
\_ "O triângulo, o cubo, o cone: obsessivos, estas figuras despidas reaparecem, sempre e de novo, no projeto Rossiano; mas não com a finalidade de uma abstrata pesquisa elementarista, mas para acercar-se com giros cada vez mais estreitos, do nascimento da forma", p. 168.  
\_ "A ponte, figura metafísica, suprasignificante, que do projeto para a trienal de 64 ao monumento di Segrate ao bloco do Galaratese se propunha como concessão do extremo indizível - memória e história, signo e senso, sujeito e alteridade - ora se despedaça e voa no espaço, portando os fragmentos de uma dolorosa vontade de conhecimento" . p.171.  
36 - Rossi. "Autobiografia Científica", p. 33.  
37 - Ibid. p. 50.  
38 - Sennet, Richard. "O declínio do homem público", São Paulo, Cia. Das Letras, 1989.  
39 - Portzamparc, Christian. "La ville Âge III", Paris, Edition de l'Arsenal, 1995.  
40 - Ibid. p. 18.

**Capítulo 4 - A figura no raciocínio técnico contemporâneo**

- 1 - Mumford, Lewis. "Arte e técnica". São Paulo, Martins Fontes, 1986. p. 141.
- 2 - Ferrater Mora. Op. cit. Verbete: técnica
- 3 - Ibid.
- 4 - Frampton, K., "Rapel à l'ordre: Em defesa da tectônica". Gávea, 12, dezembro, 1994. p.307
- 5 - Viollet le Duc - "Entretiens sur l'Architecture", Apud. Pedregal, Pierre Dias. "A comme Acier. A comme Architecture". L'Architecture d'aujourd'hui 194/1977
- 6 - Id. "Dictionnaire Raisoné de l'Architecture". Paris, Ernest Grund, s/d, tomo 4, p. 1.
- 7 - Frampton, K.: "Studies in Tectonic Culture" Cambridge, MIT Press, 1996, 2ª ed. p. 19.
- 8 - Id. "Rappel à l'ordre". p.311
- 9 - Ibid. p.314.
- 10 - Piano Renzo. Entrevista em Casabella, nº 474/475, 1982. p.95/6.
- 11 - De Fusco, R., "Il progetto architettonico", Bari, Laterza, 1986
- 12 - Frampton, op. cit. p. 211
- 13 - Ibid. p. 213.
- 14 - Ibid. p.218.
- 15 - Francastel. "Art et Technique aux XIX. et XX. Siècles". Paris, Les editions de Minuit, 1956. p.191.
- 16 - Kahn, L. : "I love beginnings", conferência de 1972, in A+U especial, p. 282.
- 17 - Landau, Royston. "The History of Modern Architecture that still needs to be written", AA files, nº21.
- 18 - Rowe, Collin. "La Estructura de Chicago", in "Maneirismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos" Barcelona, G. Gili, 1978.
- 19 - Ver Revista Óculum, nº 4/1993: "O olhar estrangeiro", que contém suplemento dedicado aos Situacionistas".
- 20 - Nieuwenhuis, C., "Nova Babilônia" texto extraído do catálogo da exposição Constant. In: Óculum, nº 4, 1993, p.34
- 21 - Landau, R., "Nuevos caminos de la Arquiteura Inglesa", Barcelona, Ed. Blume, 1969, p. 76.
- 22 - Rice, Peter. Entrevista. L'Architecture d'Aujourd'hui, 189, 1977. p.7.



## BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
- ANDO, Tadao. *Tadao Ando*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- *From self-enclosed modern architecture towards universality*. Japan Architects, 301, 1982. p.8-12.
  - Introdução. In: FRAMPTON, Kenneth. *Tadao Ando: Buildings, projects, writings*. Nova Iorque, Rizzoli, 1984. p. 24.
  - *Buildings, Projects, Writings*. Nova Iorque, Rizzoli, 1984.
- ARANTES, Otilia B. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, EdUSP, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Barcelona, Fernando Torres, 1984.
- *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa, Presença, 2a. ed.1990.
  - *Proyecto y destino*. Caracas, Univ. Central de Venezuela, 1969.
  - *El valor de la figura en la pintura neo-clásica*, in ESCOBAR J.C. *Arte, Arquitectura y Estética en el siglo XVIII*. Barcelona, Akal, 1987.
- AA.VV. - BEAUBOURG, in *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 189/1977, pp.40-79.
- ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo, Ática, 1997, 1º ed.
- BAKER, Geoffrey H. *Análisis de la forma*. México, G. Gili, 1991.
- *Le Corbusier. Análisis de la forma*. Barcelona, G. Gili, 1986. \_
- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- *Megaestruturas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BASTIDE, Roger. *Usos e sentidos do termo estrutura*. São Paulo, Edusp, 1971.

- BAUDRIALLARD, Jean. *L'Effet Beaubourg*. Paris, Galillé, 1977.
- BENJAMIN, Andrew. e NORRIS, Chris. *What is deconstruction*. London, Academy, 1988.
- BLASER, Werner. *Mies Van Der Röhe*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- BOFFIL, RICARDO. *Taller de Arquitectura - Edificios e Projetos*. Barcelona, G. Gili, 1988.
- BOIRIE, Alan e alii. *Forme e deformation des objets architecturaux et urbain*. Paris, Ed. Ecole de Beaux Art, 1987.
- BONTA, Juan Pablo. *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona, G. Gili, 1977.  
- *El simpósio de Portsmouth*. Buenos Aires, Ed. Universitária, 1979.
- BOTTA, Mario. *Arquiteturas 1980 - 1990*. Barcelona, Gustavo Gili, 1991.  
- *Monografia*. G.A. Tóquio, A.D.A., 1884.
- BOUDON, Phillipe. *Sur l'espace architectural, Essai d'epistémologie d'Architecture*. Paris, Dunod, 1971.  
- *Architecture et Architecturologie*. Paris. A.R.E.A., 1975.
- BROADBENT, Geoffrey. *Diseño arquitectónico. Arquitectura e ciencias humanas*. Barcelona, G. Gili, 1976.
- BRU, Eduar e MATHEO, Josep L. - *Arquitectura européia contemporanea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- CEJKA, Jan. *Tendencias de la arquitectura contemporánea*. México, G. Gili, 1995.
- CLARK, Roger. e PAUSE, Michael. *Arquitectura: temas de composición*. México, Gustavo Gili, 1987.
- CHASLIN, Francois. *Les Paris de François Mitterand*. Paris, Galimard, 1985.
- CHING, Francis. *Arquitectura: forma, espacio y órden*. México, G. Gili, 1984.
- COLEY, C. *Jean Prouvé*. Paris, Centre Pompidou, 1993.
- COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna*. Barcelona, G. Gili, 1970.
- COMAS, Carlos E. *Projeto arquitetônico: disciplina em crise, disciplina em renovação*. São Paulo, Projeto, 1986.

- COOP HIMMELBLAU *Álbum da Exposição*. Paris, Centre Pompidou, 1992.
- 6 projects for 4 cities. Verlag, Frankfurt, 1993.
- COLQUHOUN, Allan. *Form and Figure*. Oppositions, 12/ 1978.
- De FUSCO, Renato. *La idéia de arquitetura*. Barcelona, G. Gili, 1976.
- *Il projeto d'architettura*. Roma, Laterza, 1984.
  - *Arquitectura como mass medium*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- DREXLER, Arthur. *Transformaciones en la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- DREXLER, Arthur. e ROWE, Collin. - *Five Architects*. Barcelona, G. Gili, 1982.
- DURAND, Jean Nicolas L. *Précis des leçons d'architecture*. Paris, Didot, 1819.
- EISENMAN, Peter. *House X*. Nova Iorque, Rizzoli, 1982.
- *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*. Casabela, 345, 1970. P.28-33.
  - *Notes on conceptual architecture, toward a definition*. Casabela, 359/360, 1971, pp. 47-58.
  - *From object to relationship II: Giuseppe Terragni*. *Perspecta*, 13/14, 1971, pp. 36-71.
  - *House VI*. *Progressive Architecture*, 58, 1977. P. 57-67.
  - *Aspects of modernism: maison dom-ino and self-referencial sign*. *Oppositions* 15/16, 1979, pp. 119-128.
  - *P. Eisenman versus L. Krier: my ideology is better than yours*. *Arch. Design*, 59/1989.
  - Giuseppe Terragni: Casa Giuliani Frigerio, Como. *Lotus Internacional* nº 42, 1984. P. 69-71.
  - *Visions unfolding: architecture in the age of eletronic media*. *Domus*, 734/1992, pp. 19-24
  - O fim do clássico. In: *Catálogo da exposição -MASP*, 1993.
- FERNANDEZ, Antonio. *J.N.L. Durand's Architectural Theory- A study in the story of racional building design*. in *Perspecta* n. 12/1969.

- FERRATER MORA, José. - *Diccionario de filosofia*- Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- FLORIO, Ricardo. - *Christian de Portzamparc: Disegno e forma dell'architettura per la città*. Roma, Oficina Edizione, 1996.
- FOCILLON, Henry. *Vie des Formes*. Paris, P.U.F., 1993.
- FRANCASTEL, Pierre. *La figura y el lugar (el orden visual del quatrocento)*. Caracas, Monte Avila, 1967.
- *A realidade figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
  - *Art et Technique aux XIX et XX siècles*. Paris, Les Editions de Minuit, 1956.
  - *Arte y Técnica*. in: *Estructuralismo y Estética*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
  - *Notas sobre o emprego do termo estrutura em história da arte*. in: BASTIDE, Roger. *Usos e sentidos do termo estrutura*. São Paulo, Edusp, 1971.
- FRAMPTON, Kenneth. *La maison de Verre*. - in A.M.C., 46/1978, p. 27-42.
- *Appunti su alcune imagini e teorie della città*. Casabella, 359/60, 1971, p.24-34.
  - *Rapel à l'ordre: Em defesa da tectônica*. Gávea, 12, dezembro, 1994. p.307
  - *Studies in Tectonic Culture*. Cambridge, MIT Press, 1996, 2ª ed. p. 19.
  - *História Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994, 7ª ed.
- FURUYAMA, Massao. *Tadao Ando*. , São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 14-15.
- FUTAGAWA, Yukio. *The Architecture of Mario Botta*. Nova Yorque Rizzoli, 1985.
- GANDELSONAS, Mario. *From structure to subject; the formation of an architectural language*". in *Oppositions*, 17/1979.
- *On reading architecture*. in *Progressive architecture*, 53/1972, p. 68-87.
- GIEDEON, Siegfried. *La Mecanización toma el mando*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

- *Space, Time and Architecture*. Cambridge, The Harvard Univ. Press. 1943
- GIRARD, Christian. *Architecture et concepts nomades. Traité d'indiscipline..* Bruxelles, Pierre Madarga, s/d.
- GIURGOLA, Romaldo. e METHA, Jaymine. - *Louis Kahn*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- GOULET, Patrick. *Temps sauvages et incertains*. Paris, Demi-Cercle, 1989.
- GRAVES, Michael. *The necessity for drawing: tangible especulation*. Arch. Design 06/1977. P. 384-94.
- GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus Nova arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 3a.ed. 1977.
- *Democracy and Appolo*. Architectural Forum, vol. 58, maio 1958. P.14.
- GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GUADET, Julien. - *Éléments et Théories de l'Architecture*. Tome III. Paris, Librairie dela Construction Moderne. s/d.
- HAMON, Phillipe. *Texte et Architecture*. In: Poétique 73/1988, Paris, Seuil.
- HUET, Bernard. *Fomalisme et réalisme*. l'Architecture d'Aujourd'hui, 190/1977.
- HUSSERL, Edmund - *L'origine de la geometrie*. Tradução e introdução J. Derrida. Paris, P.U.F., 1962.
- JAPIASSU, Helio. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.
- JENCKS, Charles. *Movimientos Modemos en Arquitectura*. Madrid, H. Blume, 1983.
- *El lenguaje de la arquitectura pós-moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- *El significado en Arquitectura*. Madri, Herman Blume, 1975.
- *What is Pós-Modemism?*. Londres, Academy Editions, 1986.
- JOEDICKE, Jürgen. - *Arquitectura Contemporânea: Tendências y evolución*. Barcelona, Gustavo Gili, 1969.

- JOLY, Pierre - *Beaubourg: 700 Projets pour rien*. Oeil n. 203, 1971. P. 34-36.
- KAHN, Louis. *Space and inspiration*. L'Architecture d'Aujourd'hui, 142, 1969. P.13-16
- Número especial l'Architecture d'Aujourd'hui, 142/1969.
  - Documento especial l'Architecture d'Aujourd'hui, 278/1991, pp.86-97.
  - Revista A+U, edição extra, 1983.
  - entrevista in *Perspecta*, 7/1961, sobre o Consulado Americano em Luanda, pp. 9-28.
- KRUGER, Mario Julio. *Teorias e analogias em arquitetura*. São Paulo, Projeto, 1986.
- KLOTZ, Henrich. *The History of Post-Modern Architecture*. Cambridge, the M.I.T. Press, 1988.
- KRIER, Rob. - *Architectural Composition*. Nova Yorque, Rizzoli, 1984.
- *El Espacio Urbano: Proyectos de Stuttgart*. Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- KOOLHAS, Rem. *Delirious New York*. Nova Iorque, The Monacelli Press, 1994.
- KLEIN, Robert. *La forme et l'intelligible*. Paris, Galimard, 1970.
- LANDAU, Roy. *The history of modern architecture that still needs to be written*. In: Architectural Association file, n. 21, s/d.
- *A philosophy of enabling*. The work of Cedric Price. In: Architectural Association Files/08, s/d, pp 3-7.
  - *Nuevos caminos de la Arquitectura Inglesa*, Barcelona, Ed. Blume, 1969.
- LAUGIER, Marc Antoine. *Essais sur l'architecture*. Bruxelas, Pierre Madarga, 1979.
- LE CORBUSIER - *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- LE CORBUSIER E JEANNERET, Pierre. *Oeuvres Complètes*, Les Éditions d'Architecture Zurich, várias datas.
- LIEBSKIND, Daniel. *Line of fire*. Milão, Electa, 1988.
- LIPPARD, Luci R. - *A Arte POP*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- LYOTARD, Jean Francois. - *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro, José Olimpio, 1986.

- MADEC, Phillippe. *Boullée*. Paris, F. Hazan, 1986.
- MONTANER, Josep Maria. - *Después del movimiento moderno*. Barcelona, G. Gili, 1993.
- MIMRAM, Marc. *Structures et Formes*. Paris, Dunod, 1983.
- MONIER, Gerard. - *O olhar estrangeiro (sobre Foster em Nîmes)*. Óculum, 4/1993, p.6-15.
- MOORE, Charles e ALLEN, Eduard. *Dimensiones de la arquitectura; espacio, forma y escala*. Barcelona, G.Gili, 1978.
- MUNFORD, Lewis. *Arte e técnica*, São Paulo, Martins Fontes, 1986. p. 141.
- NEUKERMANS, N. - *De la pertinence des méthodes systématiques dans la création architecturale*. A Plus, setembro, 1975.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. - *Système logique de l'architecture*. Bruxelas, P.Madarga, 1972.
- *Kahn, Heidegger y el lenguaje de la Arquitectura*. Arquitectura, 223/1980. P.51-61
- *Genius Loci - Towards a Phenomenology of Architecture*. Nova Yorque, Rizzoli, 1984.
- *The Concept of dwelling - On the way to figurative architecture*. Nova York, Electa, Rizoli, 1985.
- NORBERG SCHULTZ, Christan e DIGERUD, Jan Georg. *Louis I. Kahn, Idea e Imagen*. Madri, Xarait, 1981.
- PARSONS, WILLIAM BARCLAY. *A Cúpula de Santa Maria del Fiore*. Apud Gama, Ruy. Ciência e Técnica. São Paulo, T. A. Queiroz editor, 1993.
- PIÑÓN, Helio. *Arquitectura de las neo-vanguardias*. Barcelona, G. Gili, 1984.
- PORTOGUESI, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, s/d.
- PEDREGAL, Pierre Dias *A comme Acier, A comme Architecture*. in l'Architecture d'Aujourd' hui , 194/1977, p.XLIX-LI.
- PIANO, Renzo. - *Architecture et technologie*. in l'Arch. d'Aujourd., 219/1982, pp.1-33.
- *Piano de A a Z in: l'Architecture d'Aujourd' hui*, 246/1986, pp. 1-34

- *La technologie n'est pas toujours industrielle*. l'Architecture d'Aujourd'hui 212/1980, pp. 51-54.
- *Dix projets*. l'Architecture d'Aujourd'hui 260/1988, pp. 32-62.
- *Cinéma, architecture*. in l'Archit. d'Aujourd. 254, pp. 23-24.
- PIANO, Renzo. e ROGERS, Richard. *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*. Paris, Centre Pompidou, 1987.
- PRICE, Cedric. *Potteries Thinkbelt*. Arch. Design, outubro, 1966.
- PETIT, Jean. - *Oscar Niemeyer*. Lugano, Fidia Edizione d'Arte, 1995.
- PETROVA Eugenia, e alii. *Malevitch*. Paris, Flamanon, 1990.
- PORTZAMPARC, Christian. *La ville Âge III* Paris, Edition de l'Arsenal, 1995.
- RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments sa nature, son origine*. Trad. Jacques Bouillet. Paris, E.A.P.V., 1984.
- ROGERS, Ernest Natan. - *La experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires, Nueva Vision, 1965.
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, G. Gili, 1986.
- *Autobiografia científica*. Barcelona, G. Gili, 1984.
- ROSSI, Aldo. - *"Buildings and Projects"*. Nova Yorque, Rizzoli, 1987.
- ROWE, Peter. *Design Thinking*. Cambridge, The M.I.T. Press, 1987.
- ROWE, Collin. - *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona, G. Gili, 1978.
- ROWE, Collin e KOET, Fred. *Ciudad Collage*. Barcelona, Gustavo Gili, s/d.
- SAARINEN, Eero. *Revista A+U número monográfico*, abril 1984.
- SANTILLANA, Giorgio de. *O Papel da Arte no Renascimento Científico*. São Paulo, FAUUSP, 1984.
- SCOTT BROWN, Denise. *Il POP insegna*. Casabella, 359-360/1971, p. 14-23.
- SENNET, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1989.
- SPAETH, David. *Mies Van der Rohe*. Barcelona, Gustavo. Gili, 1986.



- SUMMERSON, John. *Le langage classique de l'architecture*. Paris, L'Équerre, 1981.
- STIRLING, James. *Obras y Projectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- TAFFURI, Manfredo. - *Storia dell'architettura italiana - 1944-1985*. Turim, Einaudi, 1986.
- *Teoria e Storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1970.
  - *Les cendres de Jefferson*. in *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 186/1976, pp. 53-58.
  - *Realisme et Architecture*. in *Critiques* 476/477, 1987.
- TANGE, Kenzo - *Kenzo Tange Associates*. Vol.1, 1946/1979. Vol. 2 ~ 1983. Vol. 3 ~ 1987. Edições do autor, s/d.
- *Kenzo Tange*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- VENTURI, Robert. - *Complejidad e contadición en arquitetura*. Barcelona, G.Gili, 1978.
- *Venturi & Rauch*. *l'Architecture d'Aujourd'hui* 197/1978, pp. 2-76.
  - *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona, G.Gili, 1982.
  - *Diversity, relevance and representation in historicism, or plus ça change...* *l'Architecture d'Aujourd'hui* 223, 1982.
  - *Venturi Scoth Brown & Associates: on House and Housing*. Londres, Academy Editions, 1992.
  - *Une definition de l'architecture comme abri décoré*. *Architecture d'Aujourd'hui*, n°197, junho/1978, p. 11.
  - *Moter's House - The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. Nova Yorque, Rizzoli, 1992.
- VENFERNOOD, David. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brasil*. Nova Yorque, Rizzoli, 1994.
- VIDLER, Antony. *The idea of Type. The transformation of the academic ideal*. *Oppositions*, 8/ 1977.
- VIOLLET LE DUC, Eugène. *Dictionnaire Raisoné de l'Architectue*. Paris, Ernest Grund, Tomo 4. S/d.

VIRILIO, Paul. *La machine de vision*. Paris, Gallée, 1988.

WARHOL, Andy. *Mi Filosofia de A a B y de B a A*. Barcelona, Tusquets, 1981.

WURMAN, R. S. - *What will be has always been, the words of Louis Kahn*.  
Nova Iorque, Rizzoli, 1986.

Revista Casabela - número monográfico: "I terreni della tipologia". 509/510/1985.

Revista Summa-Nueva Visión: número especial sobre Archigram , maio/1968.

Revista l'Architecture d'Aujourd'hui . Nº 189 - edição especial Beaubourg

Revista Óculum .Nº 4 . 1993 - Olhar Estrangeiro.

## FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1 Costa, Lúcio - *Registro de uma Vivência*, São Paulo, Empresa das Artes, 1995
- Ilustração 2 Argan, G. C. - *El Arte Moderno* (v. bibliografia)
- Ilustração 3 Le Corbusier - *Oeuvres Completes* (v. bibliografia)
- Ilustração 4 Spaeth, David - *Mies van der Rohe* (v. bibliografia)
- Ilustração 5 Laugier, Marc Antoine - *Essais sur l'architecture* (v. bibliografia)
- Ilustração 6 Kutterman, Udo - *Kenzo Tange* (v. bibliografia)
- Ilustração 7 Frampton, Kenneth - *Studies in Tectonic Culture* (v. bibliografia)
- Ilustração 8 Petli, Jean - *Oscar Niemeyer* (v. bibliografia)
- Ilustração 9 Giurgola, Romaldo - *Louis Kahn* (v. bibliografia)
- Ilustração 10 Ibid.
- Ilustração 11. Cejka, Jan - *Tendencias de la arquitectura contemporánea* (v. bibliografia)
- Ilustração 12. Bretagnole, Allan - *Conferência na EAPV* (v. bibliografia)
- Ilustração 13. Ibid.
- Ilustração 14. Drexler, Arthur - *Five Architects* (v. bibliografia)
- Ilustração 15. Taffuri, Manfredo - *Les Cendres de Jefferson* (v. bibliografia)
- Ilustração 16. Ibid.
- Ilustração 17. Cejka, Jan - op. cit.
- Ilustração 18. Durand, J. L. N. - *Précis...* (v. bibliografia)
- Ilustração 19. Le Corbusier - op. cit.
- Ilustração 20. Venturi, Robert - *Mother's House* (v. bibliografia)
- Ilustração 21. Cejka, Jan - op. cit.
- Ilustração 22. Venturi, Robert - *L'Architecture d'Aujourd'hui, 197/1978*
- Ilustração 23. Cejka, Jan - op. cit.
- Ilustração 24. Rossi, Aldo - *Buildings and Projects* (v. bibliografia)
- Ilustração 25. Krier, Robert - *Architectural Composition* (v. bibliografia)
- Ilustração 26. Id. - *El Espacio urbano* (v. bibliografia)
- Ilustração 27. Potzamparc, Christian - *La Ville Age III* (v. bibliografia)
- Ilustração 28. Cejka, Jan - op. cit.
- Ilustração 29. Ibid.
- Ilustração 30. Ibid.
- Ilustração 31. Parsons, William Barclay - *A Cúpula de Santa Maria del Fiore* (v. bibliografia)
- Ilustração 32. Spaeth, David - op. cit.
- Ilustração 33. Frampton, Kenneth - op. cit.
- Ilustração 34. Kahn, Louis - *A+U Especial* (v. bibliografia)
- Ilustração 35. Frampton, Kenneth - op. cit.
- Ilustração 36. Cejka, Jan - op. cit.
- Ilustração 37. *Revista Oculum n. 4/1993*
- Ilustração 38. Banham, Reyner - *Megaestruturas* (v. bibliografia)
- Ilustração 39. Landau, Roy - *Nuevos Caminos de la Arquitectura Inglesa* (v. bibliografia)
- Ilustração 40. Piano, Renzo - *Du Plateau Beaubourg...* (v. bibliografia)