Universidade de São Paulo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

ARQUITETURA EM *PROSA* : UMA APROXIMAÇÃO AO OBJETO REFERENCIAL

Tese de Doutorado

1999

Arquiteta : Márcia Macul

Orientador : Prof. Dr. Dacio Araújo Benedicto Ottoni

Macul, Márcia
M175a Arquitetura em prosa: uma aproximação ao objeto referencial / Márcia Macul. – São Paulo : s.n., 1999.
264 p. : il.

Tese (Doutorado) - FAUUSP.

1.Arquitetura - Crítica - Teses 2.Arquitetura - Textos - Teses 3.Arquitetura - Pedagogia - Teses I. Título

CDU 72.072.3

AGRADECIMENTOS

São importantes as contribuições amigas, as discussões suscitadas a respeito de um trabalho – sejam elas diretas ou levemente alusivas, espontâneas, livres. Quando estamos tão envolvidos com um tema por algum tempo, as conversas todas parecem trazer sugestões e relações, em diferentes e variados momentos. Gostaria de registrá-las – fica aqui esse desejo.

Agradeço ao meu orientador, Dacio Ottoni, por suas diretrizes, pelo acompanhamento constante e o envolvimento nas questões.

À comissão organizadora do exame de qualificação:

Prof. Dr. Dacio Ottoni, pelas colocações pertinentes,

Prof. Dr. Julio Katinsky, pela contribuição ao conhecimento histórico,

Prof. Dr. Sylvio Sawaya, que, com grande discernimento, me apontou questões.

E à dedicação dos amigos :

Fernando Góes, que leu meus manuscritos, os revisou, sugeriu.

Clara Luiza Miranda, que me indicou textos, leu-os comigo.

Paulo J. Amaral, com quem discuti vários assuntos.

Tiago Macul, que me assessorou na computação, com as necessárias diagramações, os programas de textos e fotos.

À CAPES, que me concedeu uma bolsa de 18 meses na Espanha, proporcionando-me uma abertura ao mundo europeu e sua realidade, além da bolsa regular que recebi durante o andamento da pesquisa.

A todos os autores, de palavras inspiradoras, que figuram neste trabalho como personagens falantes e vivos.

A todos os companheiros e familiares que, com generosidade, acompanharam os meus passos e os meus caminhos.

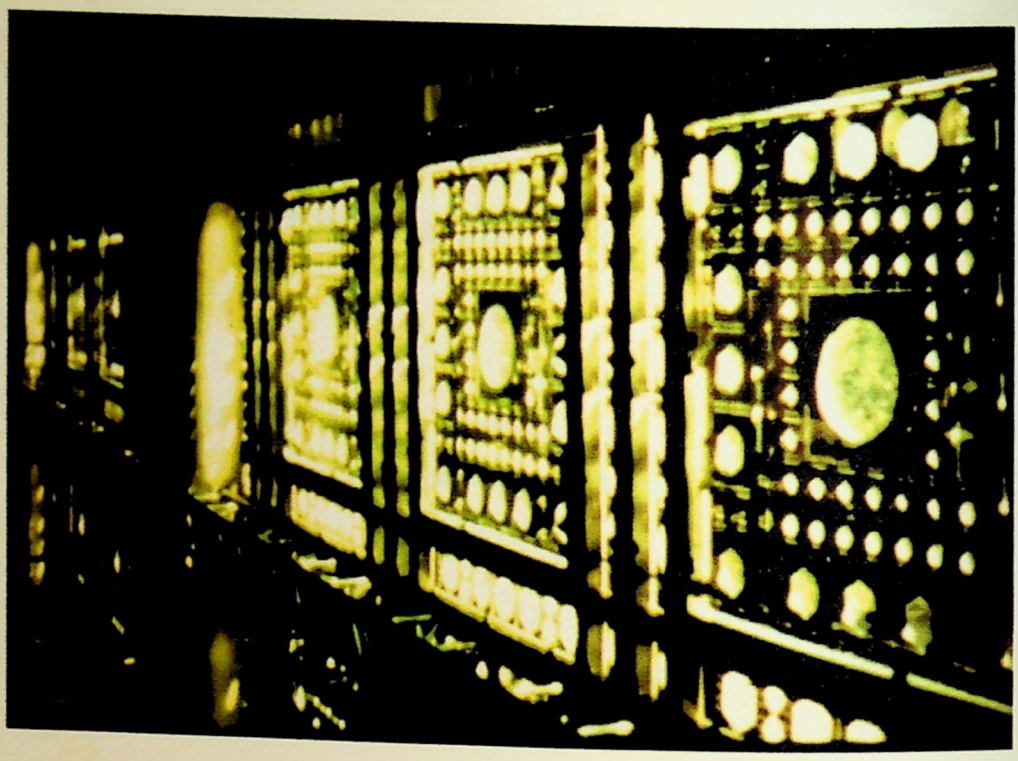
RESUMO

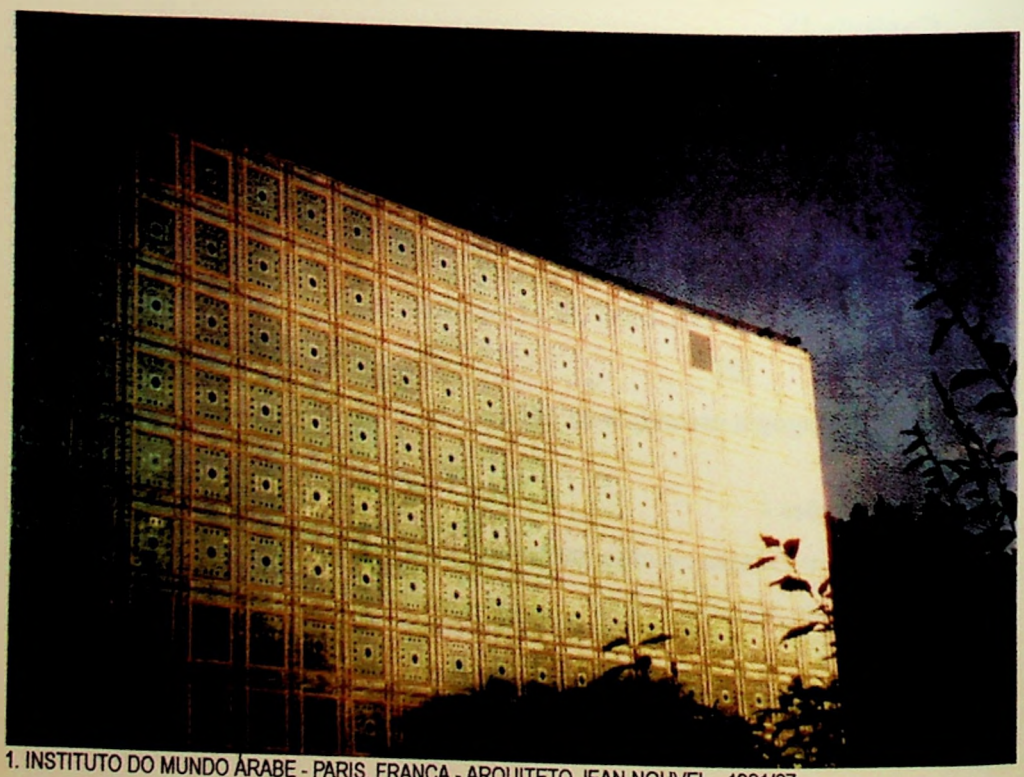
Arquitetura em *prosa* : uma aproximação ao objeto referencial sugere um objetivo explícito – levantar a arquitetura discutida através de textos, seja pelos críticos, seja pelos arquitetos. O acercamento do ensaísta até a obra em pauta : interessa-nos essa aproximação, esse olhar ao objeto, essa experiência que pode se transformar em pedagogia. Interessa-nos a possibilidade do diálogo em torno da obra : a interação que pode se dar entre autor e espectador, usuário, receptor. Interação esta que estimula participação e troca, que se espalha e se dissemina – podendo pertencer a todos, podendo se inserir pelos canais de comunicação.
O trabalho discute alguns pensamentos da arquitetura e do urbanismo. Relaciona os movimentos do desurbanismo e descentralização das cidades como precursores do momento informacional atual : o espalhamento das redes de infraestrutura propiciando o alargamento das cidades, as conexões e ligações, muitas vezes provocando o abandono, a devastação e o esgarçamento de extensas áreas. Propõe-se leituras da cidade e da arquitetura – seja através da prosa ou do projeto.

ABSTRACT

Architecture in *prose* : an approach to referential object aims at an explicit objective – the survey on Architecture analysed by texts written by critics or architects themselves. From criticism to the built project studied : this approach, the critical look at the object is our main theme : an experience which may turn into pedagogy. We try also to understand the dialogue established between author and spectator, user, receptor. This interaction stimulates participation and exchange of knowledge and information – which belongs to the society and may be spread to all with the help of mass media.
This work also discusses some Architecture and Urbanism theoretical concepts such as desurbanism and descentralization of urban tissue, and its infrastructure network. Such new trends related to new informational technologies may cause local modernization, besides abandonment and decay of large portion of urban territory. This work proposes a reading of the city and its architecture supported by prose and by the city projects themselves.

SUMÁRIO





1. INSTITUTO DO MUNDO ÁRABE - PARIS, FRANÇA - ARQUITETO JEAN NOUVEL - 1981/87

PREÂMBULO

"É necessário um lugar silencioso que tenha uma cara voltada para Meca. Deve ser vasto para que o coração esteja a gosto, alto para que as rezas respirem ali. Faz falta uma ampla luz difusa, a fim de que não haja sombra alguma, e em todo o conjunto uma simplicidade perfeita; e, nas formas deve encerrar-se uma imensidade. (...)
Uma geometria elementar dá disciplina a essas massas: o quadrado, o cubo, a esfera. Em planta, é um complexo retangular de eixo único. A irradiação dos eixos de todas as mesquitas em terra muçulmana em direção à pedra negra da Kaaba, é um grandioso símbolo da unidade da fé".
Le Corbusier, "El viaje de Oriente".

Um elogio à arquitetura, como revelação de suas múltiplas verdades, parcialidades, textualidades, necessidades, nos remete ao entendimento – diverso daquele espírito noturno das trevas.

Um conhecido professor *, na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, dizia em suas aulas *"Crítica y Proyecto"*, que a arquitetura deve ser "seca", a "boa arquitetura" – o úmido é falso. Relacionava ele o seco à feliz geometria e desenvolvimento interior-exterior dos espaços, uma arquitetura que chega ao estágio do poético (talvez fosse ele inspirado pelas paisagens espanholas ao sul, Andaluzia, varrida pelos ventos do deserto). Sua leitura, interpretação ou crítica, também poderá galgar e triunfar : poderá ser também atual, visível (contra o escondido e o oculto). Tudo pode ser dito claramente: esta arquitetura fala, comunica, quer fazer-se escutar – tanto assim, o texto deve também falar ao mundo, tornar-se visível, retirando as incompreensões que se interpõem entre os homens e as coisas. O seco talvez seja essa aspiração : uma voz só, que investe contra o silêncio.

Requer-se uma escrita lógica, mas ela pode vir em forma metafórica – suscitando imagens. A palavra poética não necessita julgar, ela vem inscrita no sensível, seu sentido é existencial, emocional.

O artista diz ao outro – ou a si mesmo – as palavras que o poema oferece.

**Seu nome é Antonio Miranda.*

INTRODUÇÃO

O presente estudo pretende abordar o interesse da reflexão como instrumento necessário ao conhecimento e à cultura da arquitetura. Embora se trate de constatar o prestígio e a importância do texto literário sobre arquitetura na compreensão do ofício e da própria arquitetura, é do nosso entendimento a sua relativa autonomia em relação à obra construída.

Muitas vezes o texto serve para amparar o arquiteto na fundamentação de seus conceitos de projeto, ou como embasamento para seu trabalho. O arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer se diz totalmente adepto da escrita como apoio das idéias pelas quais luta e trabalha. Outras vezes, o texto interpretativo ajuda o leitor ou o estudante na compreensão do projeto. Há alguns teóricos de renome internacional cuja produção é tão discutida como a obra à qual se refere - é o caso de Collin Rowe, Manfredo Tafuri, Kenneth Frampton, William Curtis, Mario Gandelsonas, etc. Também contamos atualmente com alguns arquitetos pensadores que necessitam escrever suas idéias, interpretações e aproximações ao objeto de projeto, tanto como de seus processos de trabalho e de conceituação da arquitetura.

Trata-se de informar como e porque é possível o conhecimento de uma obra de arquitetura através de sua explicação ou de sua leitura. Ainda que nunca se dispense a vivência espacial e tátil - o único meio completo de apreensão.

Não é fácil encontrar depoimentos dos próprios arquitetos sobre sua obra - quando eles existem, são importantes documentos. Talvez tenha se iniciado uma tênue via de expressão discursiva do arquiteto com o sucesso de livros como os de Aldo Rossi e Robert Venturi (*Arquitetura da cidade, e Complexidade e Contradição na arquitetura,* respectivamente) - que se propõem como os primeiros arquitetos teóricos depois da hegemonia de Le Corbusier durante mais de metade deste século. Como um acréscimo ainda, o livro de Venturi inaugura uma postura crítica do próprio arquiteto : aproxima-

se de obras conhecidas, bem como de suas próprias, analisando-as. Isto significou uma abertura no final dos anos 60 (portanto há 30 anos, já) – a partir da qual eles trabalham uma nova idéia de mundo, diversa daquela preconizada por Corbusier. Curiosamente, foi quando silenciam aqui no Brasil os nossos arquitetos, as nossas revistas e críticas - ante o autoritarismo político instaurado. Estes dois livros nos chegaram com muito atraso, e pouco foram discutidos.

Tanto aqui como no exterior, este caminho das idéias não é contínuo, nem chega a ser prolixo. Somente no final dos anos 80 aparecem novos textos de arquitetos: é o caso de *Delirious New York*, de Koolhaas e do seu novo e substancial *S,M,L,XL* - que visual e criticamente dão conta de explicar suas posições acerca da arquitetura. Peter Eisenman também aparece na mídia internacional, sempre polemizando conceitualmente a respeito de sua obra e da de outros. Suas onze primeiras casas são projetos críticos em cima da obra de Le Corbusier - ou seja, extrai elementos do volume corbusiano perfeito, ao mesmo tempo em que introduz giros, deformações, nebulosas, sobre estes prismas "clássicos", canônicos e racionais. Não se trata de uma série qualquer de casas : uma é pensada em função da próxima em andamento - é uma equivalência arquitetural da "filosofia interminável" proposta pelo francês Jacques Derrida (são as *cardboard houses*, muitas experimentadas e não construídas).

A crítica internacional trabalha hoje com farto material : acontece muitas vezes deste material ser repetido em todas as revistas européias, em leituras variadas. O *staff* internacional da arquitetura não tem mais fronteiras nem países delimitados - estes arquitetos constróem hoje para o mundo, e por aí também circulam suas idéias. Concorre para isso ainda a grande conquista da comunicação: a informática, que distribui e dispersa as idéias pelo planeta.
Do Brasil, uma só obra penetrou este espaço mundializado - a de Oscar Niemeyer. Porém, somente a obra arquitetural, não seu pensamento escrito.

Nos últimos anos tivemos algumas publicações monográficas sobre alguns de nossos mestres da arquitetura - como Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas, Oswaldo Bratke, Victor Dubugras, Ramos de Azevedo, e as memórias autobiográficas de Niemeyer.

É de nosso escopo analisar a relevância que o discurso arquitetônico pode ter para o conhecimento : do estudante, do próprio profissional ou mesmo da sociedade que desfruta da cidade construída. Intérpretes, protagonistas, usuários – um diálogo conjunto entre esses participantes pode ser uma possibilidade, uma forma de cultura.

Nossa proposta vai no caminho metodológico que visa o sincretismo : ouvir todas as expressões que se situam entre as culturas – sem cair em modelo, sem estar vinculado a partidos e doutrinas. Escutar vozes inquietas, novos timbres e ritmos, variar os pontos de vista, e, talvez, desafiando as formas acadêmicas mais tradicionais - experimentar.

Pois, como diz Worringer : " que é esse sentido comum senão a preguiça inerente a nosso entendimento, de sair do recinto tão pequeno e tão mesquinho de nossas representações e admitir a possibilidade de outras premissas?" *(a)

Interessa-nos saber das possíveis maneiras de acercar-se da arquitetura e interpretá-la. Como se dá essa consciência, esse interesse do olhar aproximado ao objeto referencial para nós, arquitetos. Que intenções, que linguagens se depreende dele.

Para verificação do tema, entrevistamos alguns editores europeus - e fizemos um quadro do ambiente de produção e consumo das inúmeras publicações nos três países visitados e escolhidos como paradigmas de referência para nós, brasileiros (Itália, Portugal, e mais especificamente Espanha). E, posteriormente, fizemos um levantamento deste papel editorial no Brasil - existências efêmeras e difíceis, sacrificadas por momentos de crises políticas (o

que parece nos diminuir frente aos citados países, apesar de terem vivido ditaduras tão fortes como nós).

Dividimos o trabalho em três momentos específicos. Uma pequena observação se faz agora necessária:
Particularmente, diante do capítulo I, pedimos paciência – trata-se de um interesse interior nosso em conhecer um universo particular onde as indagações filosóficas nos revelam algumas pistas interessantes para o conhecimento do tema. Não é uma narrativa fácil para nós, arquitetos, mas entendi que se fazia necessária nesse momento – para se descobrir referências e afinidades, transferências de significados, interdisciplinaridades.
Assim que, tomada desse impulso inicial, empreendi esse percurso a que me movia a curiosidade, e a partir daí, construí meu andaime particular e vi e pensei coisas, relacionando-as ou colocando-as lado a lado com as impressões arquitetônicas vividas – estas que fazem o cenário e a vida do nosso pensamento, do nosso mundo conhecido.

Temos então três blocos de questões e análises:
os capítulos teóricos:
I - O que é a crítica? O que propõe a crítica?
II - A crítica como produção
Os assuntos de que o ensaísta dispõe: história e teoria da arte e da arquitetura, literatura, filosofia, memórias e realidade

III - A crítica como consumo
Como é a apreensão pelo receptor - a sociedade contemporânea
Por onde circulam as idéias

os capítulos empíricos:
IV - Um panorama das leituras sobre arquitetura : na Itália, Espanha e em Portugal
O texto no contexto

V - O panorama da editoração sobre arquitetura no Brasil, hoje
Uma pedagogia escondida no olhar

e as **conclusões** como apêndices conseqüentes da experiência vivida.

Pensamos assim situar uma perspectiva: delinear passos que constituam caminho para uma pedagogia – uma idéia da Arquitetura. Como uma pessoa que se inicia para um "descobrimento". Como detectar uma vertente de pensamento, uma reflexão, uma abordagem do mundo : no ato de contemplação de uma obra?

É nossa questão também discutir a inserção do Brasil no debate da arquitetura no mundo - quando sabemos que podemos nos incluir nesta indagação e procura de melhores percursos para a construção, o pensamento e o conhecimento deste tão antigo tema que é o espaço de vivência do homem. Seu próprio "mundo interior".

NOTAS:

**(a) – *Cf.* Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997, 139p. / p.25

I- O QUE É A CRÍTICA?
O QUE PROPÕE A CRÍTICA?

"..a obra desenha um mundo... deixa marcas, ela é rastro. O trabalho, que nos obceca, não nos permite habitar o mundo. Habitar quer dizer marcar por meio de sinais, ir ao mundo sob a influência e a proteção de um cenário familiar; as obras nos orientam. À sua maneira, os rastros são imortais, pois quanto mais se esmaece a materialidade, mais a inspiração é realçada."
Michel Guérin, O que é uma obra?

O conhecimento, que Ernst Bloch chama o princípio *Esperança*, é a aspiração do homem histórico, do homem que está no mundo em meio a conflitos econômicos, políticos, sociais, do homem que tem pouco tempo para percorrer um ideal, um imaginário.

A noção de crítica se constitui como uma singularidade própria, em um mundo que apresenta fenômenos ou acontecimentos sem exemplos e sem precedentes no passado: a sociedade de massas e sua contrapartida cultural – a da formação média midiática. Se **crítica**, como indica a etimologia, significa suspender o ajuizamento para melhor interrogá-lo – podemos dizer que procuramos, neste trabalho, voltar "às questões primeiras" que constituem a complexidade do imaginário coletivo numa época de dessocialização dos laços sociais, com a passagem do espaço público à imagem pública. Inflação de imagens impede de imaginar, de pensar.

No campo da arquitetura, um tema que vem de algumas décadas (já nos anos 20, El Lissitzky defendia uma arte universalmente inteligível que pudesse criar ponte no vazio evidente entre teoria e prática) é o debate entre imagem e palavra, entre obra e linguagem literária, entre teoria e prática, aguçando-se nos dias atuais com o crescente poder da mídia - hoje formadora de opiniões, uma das fontes principais de conhecimento, de divulgação e interpretação do mundo.

Ainda podemos encontrar nas modalidades - crítica, teoria, história - algumas das maneiras de se aproximar do conhecimento dos fatos arquitetônicos. Outros tipos de suportes convivem com o tema da arquitetura hoje : o livro individual, que se lê em silêncio, ainda um produto especial da Ilustração e do ócio burgueses do Ocidente; os mass-mídias universais - as revistas que abundam nos meios universitários e profissionais; a possibilidade infinita do computador com suas imensas opções de endereços eletrônicos de bibliotecas mundiais, ou de conhecimento multimidiático de obras em CD-rom, e o diálogo global entre pessoas via Internet. Nestes tipos, a postura privada e a coletiva. Há vários indícios de que a cultura de massas contemporânea (ou a cultura para as massas - o que é a mesma coisa) e os meios eletrônicos de informação - com sua penetração desmedida nas escassas reservas de silêncio - vão alterar este velho caráter da Ilustração, e passarão a prevalecer sobre todas as formas privadas de investigação.
Estamos hoje imersos neste espaço midiático – mercadológico - que é a publicização de todo e qualquer objeto. No extremo, a crítica se transforma em objeto, ela própria se faz objeto, enquanto mercadoria vendável. Ela pode influenciar este mundo, fazê-lo e também incidir neste mercado.

A questão da aproximação da obra por um meio específico que é o da linguagem é o tema da crítica - sua missão primeira é propor-se a interpretar, nos variados meios de comunicação, o papel que desempenha a arte no mundo contemporâneo. Ela articula, ordena, classifica, debate, faz eficazes e consumíveis (porque a arte hoje quer atingir o grande público) os diversos e dispersos dialetos da arte. Muitas vezes hoje nos servimos apenas deste discurso como modelo privilegiado de apreensão da realidade.

O termo **crítica** vem de ***krisis*** (do verbo grego krinein) que significa "separar-se de algo para interrogá-lo" – é um combate ao dogma (o dogmático não interroga nada). Krisis é também atitude de perguntar da possibilidade para se

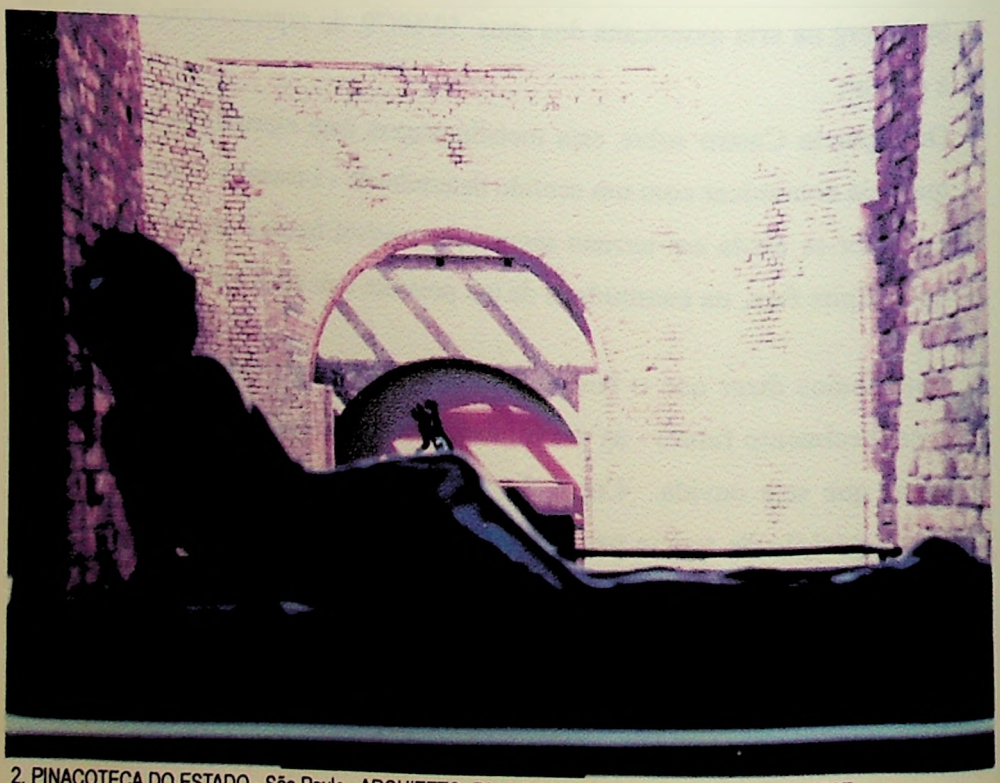
chegar à coisa, das possibilidades de conhecimento do mundo. Toda crítica é, em princípio, trangressiva.

O trabalho crítico

O crítico **elege**, dentre a vasta coleção ou herança do passado, aquilo que pode falar ao presente de modo especialmente direto, ou seja, o que pode entrar em interlocução viva com o presente. A arte do crítico consiste em chamar a atenção dos leitores a respeito das obras (muitas vezes, paradoxalmente, só lêem crítica os que menos precisam dela - os homens ilustrados). Tom Wolfe denuncia em seu livro *Palabra pintada* a crescente usurpação por parte dos críticos, do domínio reservado aos artistas no âmbito das artes plásticas, dizendo que hoje, sem uma teoria que o acompanhe, o homem não pode ver um quadro, e que a arte moderna se tornou excessivamente literária. Mostra a importância de críticos como Clement Greenberg, Harold Rosemberg, ou Leo Steinberg na arte americana dos anos 50/60/70, do expressionismo abstrato até a pop-art.

Diz Ignacio Castro sobre esta metalinguagem para especialistas, que "tudo o que seja comunicar com um sentido determinado - à maneira de um 'discurso'- é manter-se ainda em terreno seguro e previsível frente à experiência humana que palpita fora, na enormidade de um presente sem título e sem descanso". (1)

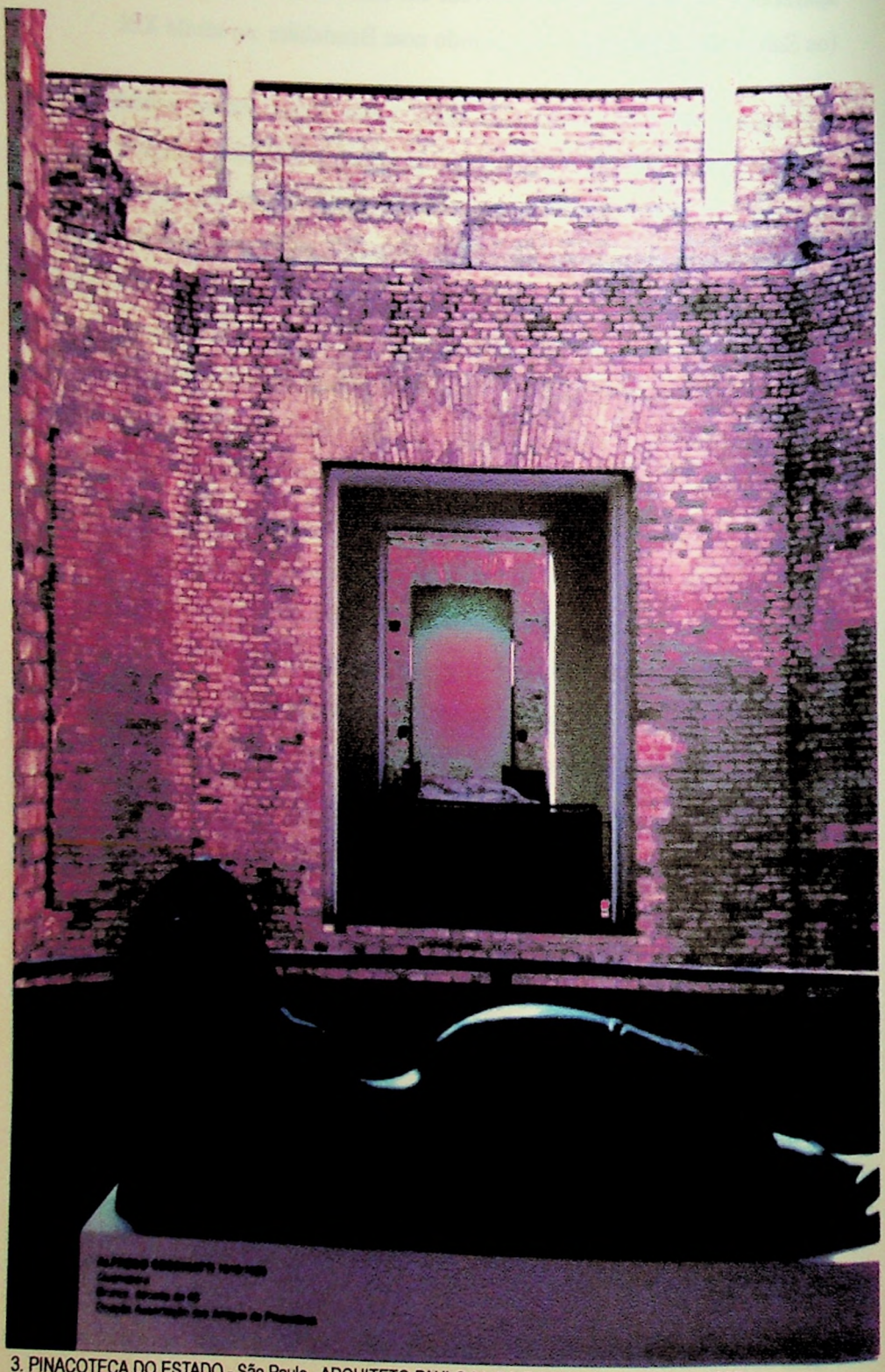
Poderíamos dizer que o bom crítico sabe **intuir** : prepara o contexto para o reconhecimento futuro - às vezes escuta o eco quando já se esqueceu a voz, ou antes que seja ouvida. Como diz Lionello Venturi, o crítico não pode ficar numa posição de espera para formular um juízo a posteriori, senão que deve intervir de forma ativa, com sua capacidade de selecionar e interpretar, no mesmo processo do ato artístico. No século XVIII, com a filosofia da Ilustração e seu interesse em procurar as razões dos fatos neles mesmos -



2. PINACOTECA DO ESTADO - São Paulo - ARQUITETO PAULO M. DA ROCHA (intervenção) - 1997

aparecem os críticos que escrevem em sincronismo com a aparição das obras (os *Salons* de Diderot), culminando com Baudelaire no século XIX.

A relação entre espectador e obra, nesta época, estava concebida como estritamente individual: um sujeito, com sua sensibilidade, gosto e educação, frente a um objeto único – sua posição frente à obra era de contemplação. Como salienta Jiménez* *(a)*, a propósito de Kant: ao contrário do sentimento do sublime que supõe um movimento de ânimo ligado ao julgamento do objeto, o gosto pelo belo supõe e conserva o ânimo em tranqüila contemplação. Para Jiménez, o "juízo do gosto kantiano é somente contemplativo, ou seja, é um juízo que, indiferente à existência de um objeto, só mantém unidos a índole deste com o sentimento de prazer ou desprazer". A finalidade do juízo do gosto se esgota em si mesma, é "finalidade sem fim"- o juízo estético está mais além de todo interesse, quer seja teórico como no juízo racional, quer seja prático como no juízo moral. O que caracteriza, segundo Kant, o juízo do gosto é uma universalidade sem conceitos e uma forma de apreciação desinteressada, o que se resolve em uma tranqüila e recolhida atitude contemplativa. Ultrapassando interesses teóricos ou práticos, o juízo estético encontra sua maior proximidade com a experiência religiosa. Na época da Ilustração, em um contexto de críticas das crenças religiosas como superstição, o rigorismo do espírito religioso de Kant defende a religiosidade íntima, interior, o estar a sós com Deus (característico da espiritualidade protestante ou reformada) frente à usual associação da religião com a "prostração, o rezar com a cabeça inclinada...". O homem que se atemoriza "não se acha de nenhum modo em presença de ânimo para admirar a magnitude do divino, para o qual se requer um temperamento de tranqüila contemplação e um juízo completamente livre." É sabido que Kant opera uma ruptura com a concepção tradicional clássica do belo e das artes - rompe com a idéia de que a beleza decorre da aplicação de regras precisas, enunciáveis e universalmente reconhecidas. Pensa que a estética é bloqueada pelo conceito, e as regras da arte são conceitos – entende que não há regras para compreender a obra.



3. PINACOTECA DO ESTADO - São Paulo - ARQUITETO PAULO M. DA ROCHA (intervenção) - 1997

Acredita que o sublime é o sentimento da vertigem, da experiência de forças que nos ultrapassam, vertigem do infinito dos números como também da experiência paradoxal de um cosmo acósmico, já que o "mundo organizado" (o cosmo) se encontra totalmente à deriva quando se desfaz sua unidade no advento do espaço infinito.

Este é o modelo de representações que se estabelece nos começos da modernidade, ao fim do século XVIII, e que associa a experiência religiosa com uma dimensão privada, interior e íntima, e a experiência estética com um prazer contemplativo.

Diferenciando-se do juízo nas ciências e daqueles que se exercem na moral e nos costumes, o juízo estético da contemporaneidade – cuja origem encontramos em Kant (*Crítica do Juízo*) – deve conferir dignidade filosófica à expressão do senso comum "gosto não se discute". Isto significa contemplar o caráter subjetivo do sentimento de prazer e desprazer, isto é, o *contingente* – mas é também o que torna possível a *universalização* do gosto. Caso contrário, não haveria arte.

Para Venturi, juízo é coincidência do conceito universal de arte com a intuição da obra-de-arte: condições mediante as quais a imaginação do artista se divinizou no caráter universal da arte. (2) Também trata-se de saber que a obra-de-arte está em relação complexa, provisória, com o tempo. Como diz Rilke, o criador é um antecessor, aquele que prepara o devir. O artista não subsistirá sempre junto ao homem. Pois enquanto o artista, que é o mais sensível, o mais profundo, adquire maturidade e juízo, enquanto vive o que agora sonha, o homem se empobrece e debilita. O artista é a eternidade que penetra no tempo. (3) Ainda que a obra dure muito, o artista não é eterno - ele pertence à sua cultura, às suas lutas do momento.

Diz Argan que juízo - seja positivo ou negativo - é ato de escolha, tomada de posição. "...não podemos nos omitir e pronunciar juízos serenos e distantes... E o que se aceita ou se recusa é, na realidade a coexistência com a obra, a qual

está fisicamente presente, e, apesar de pertencer ao passado ocupa porção do nosso espaço e do nosso tempo reais...Se lhe reconhecemos um valor, devemos inseri-lo e justificá-lo em nosso sistema de valores; caso contrário, devemos nos livrar dele fingindo que não o vemos, removê-lo, ou mesmo destruí-lo". (4)

Porque uma obra de pensamento – como a obra-de-arte - atravessa a barreira do tempo, ela não deve ser como superestrutura reflexa das determinações infraestruturais, no sentido que lhe conferiu um marxismo de índole cientificista ou uma sociologia da arte nos termos de Hauser. Como observa Luc Ferry: "Na origem, a infraestrutura e a superestrutura da sociedade burguesa eram relativamente harmoniosas: como mostram as análises de Max Weber, a ideologia do capitalismo, durante muito tempo puritana e protestante, soube conservar até o fim do século XIX sua coerência com a esfera econômica."(5) A crítica de inspiração marxista traz importantes contribuições: a abordagem de Benjamin sobre a influência da tecnologia e a reprodução em série das obras-de-arte individuais, e a aplicação dos conceitos de alienação e desumanização na literatura e pintura do século XX. Também Lukács coloca a estética marxista como parte integrante e convincente de uma concepção totalizante do mundo, ao mesmo tempo que análise da conduta humana. Distingue a categoria específica da estética da totalidade das atividades humanas e, mais particularmente, dos outros modos de percepção e ação mentais, como a religião e as ciências históricas e naturais.

A arte é uma forma de conhecimento que procura, tacitamente, uma relação entre "texto" e "ideologia", como salienta Eagleton : "a literatura, pode-se argumentar, é o modo mais revelador de acesso experimental à ideologia de que dispomos. É na literatura, sobretudo, que podemos observar, de forma particular, a complexidade, a coerência, a intensidade e a urgência da atuação da ideologia nas texturas das experiências vividas pelas sociedades de classes".(6)

Neste sentido, também Foucault dizia que cada peça significa em relação ao momento em que surge, e fora dele é muda, que arquitetura não é ente ideal e

4. EDIFÍCIO SEAGRAM - Nova Iorque - ARQ. MIES VAN DER ROHE e PHILLIP JOHNSON - 1958

a-histórico, mas sim construção cultural, produto do meio geográfico, histórico, social. *(b) Essa concepção de relativismo histórico é também colocada nas teorias de E. Panofsky, ao supor que "não há estruturas visuais objetivas nem percepção universais, senão particulares construções realizadas pelas culturas diversas, em função de sua visão de mundo."(7)

Para Venturi, personalidade de artista é o homem no momento criativo, ele é neste instante o representante do eterno na arte; as leis da arte são o contingente e o efêmero - só são válidas para um período ou uma escola. Em Rilke encontramos a idéia de que a obra tem a linguagem do artista pois ele a saca de si, com suas mãos cria a obra somente para si. Ela tem a linguagem do seu tempo, pois que é construída com o material da época.

O arquiteto Fullaondo diz que é difícil saber ler a forma da obra-de-arte, compreendê-la. Analisa que há grande falta de familiaridade com a linguagem e a arte não se entrega sem dificuldade. Fullaondo toca na questão das distorções interpretativas que surgem do caráter absolutamente fechado dos sistemas manejados pelos próprios críticos - em nosso mundo ocidental enumera a escolástica, o processo dialético, a psicanálise, o estruturalismo. Há que se deixar um lugar aberto às incertezas, à própria realidade. E cita Tafuri, que fala na absoluta assemanticidade de Mies van der Rohe no edifício Seagram. (8)

Em um sentido próximo, a **crítica interpretativa** é aquela pela qual se descobre o sentido de um signo e se o aplica a uma forma, gerando um novo produto com referências anteriores. Substitui uma forma por um sentido - é a Hermenêutica - que é a interpretação transformadora : intervém e atua.

A concentrada clareza da interpretação e valoração se encontra na obra mesma - as melhores leituras da arte são arte, são outra criação.

A hermenêutica se define como um conjunto de métodos e práticas sistemáticas de explicação e exposição interpretativa de textos e, em particular, das Escrituras e dos clássicos. Segundo Berenson, nas artes visuais, o momento estético é o instante fugaz quando o espectador é um todo com a obra-de-arte

que está contemplando – os objetos já não estão fora dele. Ambos se convertem em uma só entidade: tempo e espaço são abolidos e o espectador é possuído de um só conhecimento. Quando recobra a consciência rotineira, é como se tivesse sido iniciado em mistérios que iluminam – como um momento de visão mística. Um representante da hermenêutica filosófica, Luigi Pareyson, caracteriza a contemplação como a culminação da interpretação da obra: movimento que cobre o verdadeiro sentido das coisas, fixação da imagem penetrante e exaustiva, também quietude do encontro e do êxito, e êxtase da possessão e da satisfação. Para Pareyson, a contemplação, como conclusão do processo de interpretação, consiste em ver a "forma como forma", e isto seria equivalente ao encontro da beleza.(9) Ao que poderíamos acrescentar Gadamer, no caso da experiência estética, para quem o processo de compreensão e interpretação supõe uma tarefa de reconstrução e integração – que implica envolver no indivíduo humano a obra artística em sua totalidade. Tanto como no artista acontece o processo de auto-compreensão, quando surge o enriquecimento antropológico que a arte implica, a experiência da arte requer tomá-la por inteiro em si mesmo, o que é dizer que a toma no todo de sua auto-compreensão, enquanto ela significa algo para ele. Para Gadamer, o belo estético é o belo da comunidade – cada sociedade ou agrupamento possui um conceito próprio de belo : que é plural, sem uma essência perene.

Aproximam-se aqui a tarefa do crítico e a do tradutor. Traduzir uma época em outra, uma língua em outra, significa torná-las inteligíveis. Mesmo que não haja equivalências entre os idiomas, a intenção de **traduzir** é necessidade constante, pois todo original traz consigo sua tradução virtual. É disto que nos fala Benjamin (cf. *A tarefa do tradutor*) ao falar da tradução da *Ilíada* para o alemão. Para ele, não se trata de "pacificar" uma língua na outra (ao contrário, é desejável que permaneça o choque entre as línguas – aquilo que as faz estrangeiras uma à outra) mas sim da ampliação da própria língua com aquela estrangeira. Desse ponto de vista, não se trata de germanizar o grego mas antes de helenizar o alemão. Nisto consiste o respeito pela obra estrangeira e a

ampliação de nossa própria língua quando acolhemos em nós a alteridade. O crítico que afirma que um homem só pode conhecer bem um único idioma, que a herança poética nacional ou a tradição novelística original são as únicas válidas ou supremas, está fechando portas onde deveria abri-las, está estreitando visões quando deveria estabelecer-se o sentido de uma realização grande e comum. Paul de Man assinala o problema da tradução e compreensão para ele, ao traduzir o texto de Benjamin *A tarefa do tradutor* - diz que se a interpretação não é possível nem no âmbito da tradução entre duas linguagens conceituais, como pode ser entre coisas tão distintas como a música e a palavra, ou a pintura e a palavra?

Um fundamento para a tradução ou transposição são as correspondências ou analogias secretas entre imagens, palavras, cores, sons. Para Baudelaire, estas correspondências aparecem em forma de metáforas e têm papel ambíguo - se por vezes suplantam o visual, também servem para destacar a arte visual como linguagem específica.

Octavio Paz, por sua vez, assinala que as diferenças entre o idioma falado e escrito e os outros - plásticos e musicais - são profundas, mas não nos fazem esquecer que todos são linguagens, sistemas expressivos dotados de poder comunicativo e significação. Pintores, músicos, arquitetos, escultores, usam linguagens diferentes daquela do poeta, mas são todas elas linguagens. O artista transforma a matéria-prima : cores, pedras, materiais, palavras - os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras ou das significações. A pedra da estátua, o vermelho do quadro, a palavra do poema, não são simplesmente pedra, cor, palavra : encarnam algo que as transcende e traspassa. São como pontes que levam à outra margem, portas que abrem a outro mundo de significados, indizíveis pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é - ritmo, cor, significado - e assim mesmo é outra coisa: imagem. A poesia converte pedra, cor, palavra e som em imagem. Este estranho poder que têm para suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, torna poemas todas as obras-de-arte. E

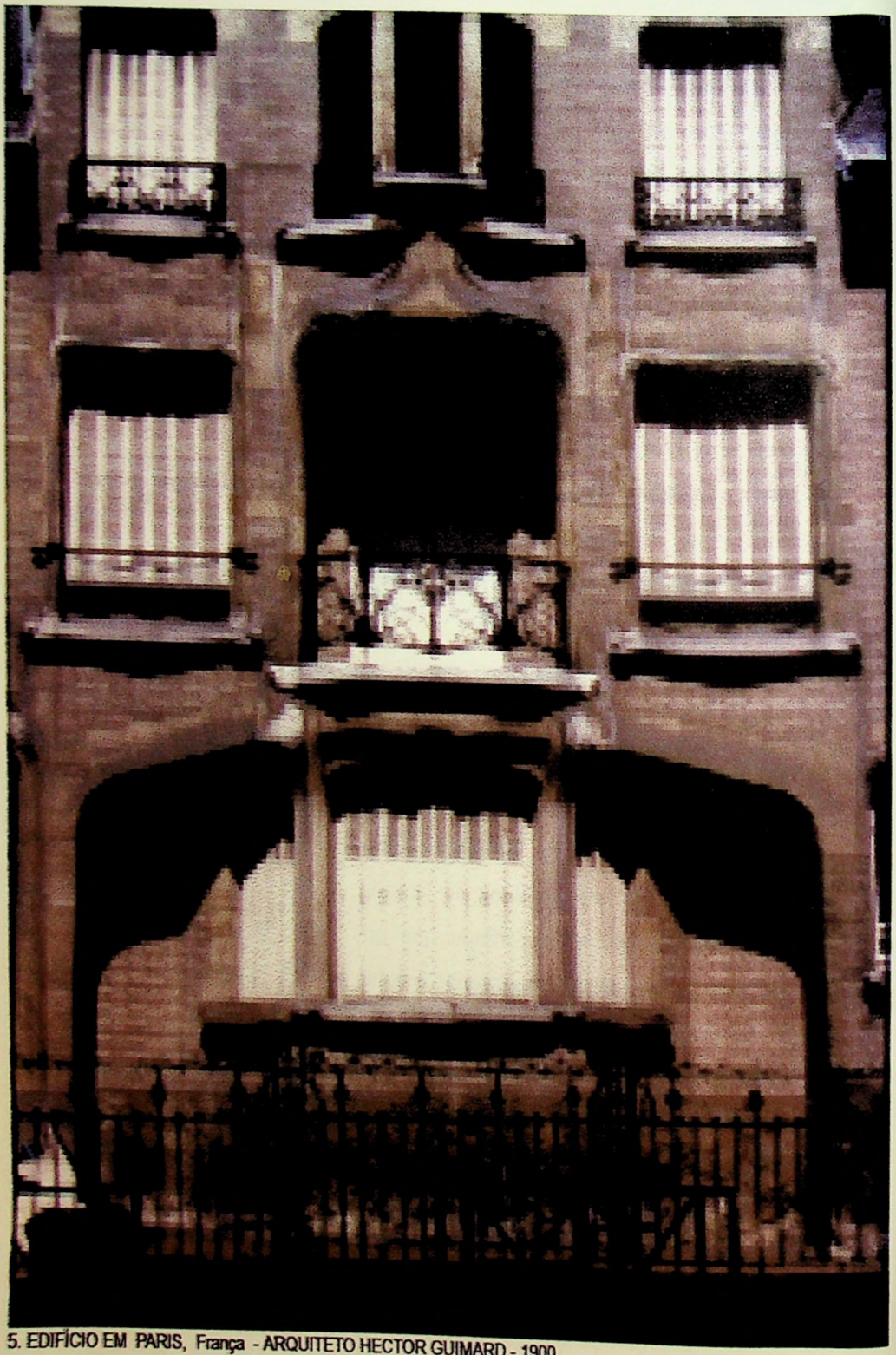
forma peculiar de comunicação. Ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta : alguém que transcende os limites de sua linguagem. A palavra do poeta se confunde com seu ser mesmo. Ele é sua palavra.(10)

É trabalho da crítica, também, ajudar a leitura que propicie o rigor e a liberdade do desfrute da obra. Hoje a preocupação do crítico parece voltar-se ao esforço do acercamento da obra pelo receptor - como público que olha, interpreta, acolhe, e dela participa. Recinto da era e do auge do consumo, o museu é o novo "parque de diversão". Nele, o espectador é a figura mais importante : como ele (o grande público) dialoga com o enigma da obra-de-arte? É objeto da crítica, hoje, tematizar a aproximação do significado da obra-de-arte. Worringer afirma que "a forma de um objeto é sempre o *ser* formado por *mim*, por minha atividade interior... Posto que o objeto existe para mim, está compenetrado por minha atividade, por minha vida interior".(11) Esta percepção não é arbitrária, ela está ligada necessariamente ao objeto (e ao espectador). É como se a arte recebesse toda sua vida exclusivamente do *eu*: há uma vinculação muito estreita entre o *eu* e a obra-de-arte.

Para Michel Guérin, a criação é o auge da contemplação : descobrindo a necessidade, a essência das coisas, deve refazer o mundo. A contemplação do criador vai da necessidade à forma – ela dá existência à forma, a desliga da necessidade; a do espectador vai da forma à existência. Para o criador, a obra se mostra : a obra lhe é exterior e interior, se dá como realidade transcendental e ideal prático – ela se impõe à contemplação. Para o amador (espectador), ela se dá a conhecer. A obra está finalizada, tudo foi dito e, no entanto, ela não pára de falar, de dirigir-se. O que o amador traduz é o que antes o criador teve de transpor, quando a necessidade lhe ordenava decifrar. Decisão e recepção desenham, definem a obra, portanto. As sucessivas interpretações trazem o testemunho da consistência da obra – embora pareçam afastar-se ou até traí-la. Na verdade, submetem-se ao comando que emana dela. (12)

Gadamer nos mostra que um dos impulsos fundamentais da arte moderna é esse desejo de anular a distância entre audiência, consumidor ou público e obra (como no teatro épico de Brecht). O impulso de transformar o distanciamento do espectador em uma implicação sua como co-jogador pode encontrar-se em todas as formas de arte experimental moderna. A sedução idealista não faz justiça à autêntica circunstância de que a obra nos fala como obra, e não como portadora de uma mensagem. Na figura do conceito e da filosofia hegeliana, tem-se que alcançar tudo o que nos interpela de modo obscuro e não conceitual, na linguagem sensível e particular da arte. Refuta-se isto na arte contemporânea, a qual nos impede de esperar dela a orientação de sentido que se possa compreender na forma de conceito.

Gadamer considera também que o simbólico na arte descansa sobre um possível jogo de contrários – o de se mostrar e se ocultar. Em sua insubstituibilidade, o sentido da obra é que ela está aí, erguida, suscetível de ser achada por qualquer um que se encontre com ela, de ser conhecida primordialmente em seus aspectos qualitativos. É um salto por meio do qual a obra se distingue em sua unicidade e insubstituibilidade : é a aura de que falava Benjamin. Não é uma revelação de sentido, o que se leva a cabo na arte. Considerando também a interpretação heideggeriana, Gadamer dá um passo adiante no pensamento de nosso século quando fala da possibilidade de substrair-se ao conceito idealista do sentido da obra-de-arte e de perceber a plenitude ontológica ou a verdade que nos vem desde a obra, no duplo movimento de descobrir, desocultar e revelar por um lado, e do ocultamento e retiro de outro lado. Heidegger mostra que o conceito grego do "desvelamento" é só um dos aspectos da experiência fundamental do homem no mundo. Pois junto ao desocultar e inseparável dele, estão o ocultamento e encobrimento que são parte da finitude do ser humano. Há algo mais na obra que um significado experimentável, que é o *factum* deste uno particular, de que haja algo em si, e que constitui este "mais" - a facticidade é uma resistência



5. EDIFÍCIO EM PARIS, França - ARQUITETO HECTOR GUIMARD - 1900

insuperável contra toda expectativa de sentido que se considere superior. E diz, com Rilke, "isto se ergueu uma vez entre humanos". (13)

Considerando a trajetória dos autores que trabalham esta questão, temos ainda a estética do *Einfühlung*, que se traduz por "simpatia simbólica" ou "empatia" (não parte da forma do objeto estético, mas do comportamento do sujeito que o contempla), que nascia do compromisso entre o pensamento idealista e a investigação psicológica - para responder à questão de por que os homens são atraídos ou repelidos pelas formas dos fenômenos (da arte ou da natureza). Sintetizando estudos sobre a relação entre observador e objeto, entre artista e obra, entre obra e espectador – diz, por sua vez, Nicco Fasola que nada do que percebemos atua por si mesmo, mas em conjunto, como ressonância da afinidade que há entre os objetos artísticos e nós mesmos. Todas as linhas, formas, ilusões ópticas, cores, são aceitas ou recusadas graças a sensações análogas preexistentes em nós. Em 1902, o arquiteto Henry van de Velde converteu o *Einfühlung* em um dos principais suportes teóricos do art-nouveau –"a linha é uma força que atua da mesma maneira que as forças naturais elementares,(...) as mesmas forças que na natureza estão presentes no vento, no fogo, no ar..." Estabelece uma relação entre ação e reação.(14)

Ainda acrescenta Worringer que aquilo que o homem moderno designa como beleza é uma satisfação desta necessidade de auto-atividade, que é a premissa do processo de projeção sentimental.: nas formas de uma obra-de-arte, nos fruímos a nós mesmos. "O gozo estético é o gozo objetivado de si mesmo. O valor de uma linha ou de uma forma consiste para nós no valor da vida. O que lhe dá sua beleza é nosso sentimento vital, que obscuramente introduzimos nela."(15)

Walter Benjamin, em 1936, afirma que quanto mais diminui a importância social de uma arte, tanto mais se dissociam no público a atitude crítica e a de fruição. Do convencional se desfruta sem crítica, e se critica com aversão o verdadeiramente novo : "As reações de cada um, cuja soma constitui a reação massiva do público, jamais têm estado, como no cinema, tão condicionadas de

antemão - por sua imediata, iminente massificação." Por exemplo, ao fazer da obra-de-arte um centro de escândalo, as manifestações dadaístas garantiam em realidade uma distração veemente, provocavam escândalos públicos. A obra-de-arte passava a ser um projétil, como num tiro, e atingia pela agressão o espectador - havia adquirido uma qualidade tátil, com a qual favoreceu a demanda do cinema, cujo elemento de distração é tátil em primeira linha, ou seja, consiste em uma mudança de cenários, ângulos e enfoques que golpeiam o espectador como um choque. **(c)* Quanto à arquitetura, sua recepção, para Benjamin, se dá de duas maneiras: pelo uso e pela percepção ou contemplação, ou por via tátil ou óptica. A primeira acontece com a vivência, o hábito. E as tarefas impostas à percepção do homem, em épocas de transformação, não se podem resolver com a pura contemplação, ou pela visão no seu sentido óptico. Tem que ser importante o costume, que se dá na tatilidade. Também o homem disperso adquire hábitos no olhar e perceber as coisas. E mais: realizar certas tarefas quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como a que nos é oferecida pela arte, avaliamos como nossa percepção responde às novas tarefas. Como o indivíduo tem a tentação de fugir a certas tarefas, a arte abordará a mais difícil e importante, mobilizando as massas. A recepção na dispersão, que se faz notar com insistência crescente em todos os terrenos da arte e que é o sintoma de modificações profundas na percepção, tem no cinema seu instrumento privilegiado. Nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo do que o fato de que esta dominante tátil prevalece no próprio universo da óptica. O público é um examinador, mas um examinador que se dispersa. O cine diminui o valor cultual, o público não se coloca em estado de atenção e reverência religiosa diante de algo que, anteriormente à reprodutibilidade técnica, se oferecia como objeto único, isto é, aurático. Quando fala da reprodução técnica da arte, Benjamin desvincula o reproduzido da seqüência da tradição – pois, ao se multiplicarem as cópias, se coloca uma presença massiva no lugar da presença irrepetível. O objeto não é mais intocável – ele é alterado

e fragmentado em virtude do meio de reprodução. Não há mais reverência passiva ante a obra (eterna e imutável). Benjamin acreditava que também a arquitetura era o modelo da imagem em movimento – como o cinema, fornecia matéria para uma recepção coletiva imediata, simultânea.

Visto que toda produção artística é um ato crítico e que a crítica traz algumas realizações irrepreensíveis - como eleger, intuir, julgar, refletir, inventar, interpretar, traduzir, ler - como estabelecer a maior qualidade estética, ou como saber qual o critério para se julgar a obra-de-arte? Lionello Venturi aposta que o crítico contemporâneo não pode recorrer a juízos preconcebidos, precisos e tradicionalmente autorizados. Tem que ouvir seu ponto de vista crítico para selecionar e recusar, para reviver momentos da imaginação criadora, diferenciando-os das combinações intelectualistas ou truques que pretendem ser arte. O crítico pode ser passional, parcial, político (como Baudelaire), já que opera no mundo dos homens, isto é, de suas paixões, e deve, ao mesmo tempo, tomar partido pela eterna criatividade. A obra transcende o tempo - a criatividade implícita nela pertence ao homem, sem distinção de tempo e lugar. Distingue-se a criatividade em relação à época em que foi concebida a obra-de-arte, mas o centro de atenção é a personalidade do artista. Baudelaire ainda defendia uma crítica que abrisse mais horizontes - o crítico deveria julgar o artista por sua ingenuidade (*ingenuidade que é a forma da criação como aquela que, pela primeira vez, "inventa" e, ao mesmo tempo, encerra um gênero)*. Ela é sua capacidade de criar segundo o seu próprio temperamento. Dizia que para ele a eleição do tema é uma parte do gênio do artista: "... as considerações e sonhos morais que surgem dos desenhos do artista são, em muitos casos, a melhor tradução que o crítico possa fazer deles".(16)

Ainda no inventário da crítica contemporânea, Luc Ferry diz que a arte "não quer ser mais em nada o espelho do mundo, mas sim criação de um mundo, o mundo no interior do qual se move o artista e no qual temos, sem dúvida, permissão para ingressar, mas que de modo algum se impõe a nós como um universo a priori comum. Para os antigos, e até o despertar das vanguardas, a

obra era entendida como um microcosmo - o que permite pensar que exista fora dela , no macrocosmo, um critério objetivo, substancial do belo". (17) Mesmo em Platão, o Belo é geralmente associado à idéia da ordem - onde reina a medida e a proporção. Hoje esta harmonia não é pensada como exterior ao homem. A concepção platônica é eminentemente individual e contemplativa da beleza ideal. A beleza para Platão é, entre todas as qualidades, a que possui mais esplendor – através da vista, ela se manifesta quando contemplamos os belos corpos. Em escala, caminhamos da beleza sensível à beleza inteligível, e desta à beleza em si – a forma essencial ou ideal do Belo. Para Platão, como em certo sentido, também para Kant, o itinerário estético é equivalente a um processo de enriquecimento antropológico, de melhora do ser humano. O passo para o estágio estético é requisito para ascender ao estágio moral. (Schiller, 1795) Isto pode ser apreendido na expressão "o belo gesto"- fórmula que associa beleza e moralidade.

Para saber da qualidade da obra, talvez devamos nos perguntar antes **"o que é arte"**? Heidegger fala que a essência da arte seria a verdade do existente - o que remete a arte mais ao âmbito da verdade que da beleza. E que toda arte é, em essência, poesia - numa referência ao caráter criador da obra e à etimologia da palavra grega *poiein*, que significa criar.**(d)*

Em um sentido próximo, para Antonio Miranda, a arquitetura é ciência poética. Diz que estão unidas a poética do projeto, a crítica poética e a arquitetura, que vêm a se confundir em uma massa protéica (multiforme). É a crítica poética que mede o nível de verdade, passo prévio para a crítica integral da beleza e bondade, e posterior juízo de valor. Esta crítica implicaria uma suspensão provisória de juízos e pré-juízos**(e)*, uma redução fenomenológica necessária para a verdadeira crítica. Não busca a verdade absoluta e dogmática, mas a verdade própria do objeto, a verdade interna e total (estrutura e sistema) da obra - a construção com independência do assunto, do argumento, do referente. É a eidética (ciência da essência das coisas), e é a geometria a ciência que a serve. (18)

Ainda nos termos segundo os quais é preciso compreender a obra ao contrário de "explicá-la" - Gadamer encaminha sua crítica à compreensão da obra-de-arte no sentido mais de verdade que de beleza. E a pretensão de que a verdade ou a falsidade nos sirva de critério para a valoração da obra nos faz concebê-la mais como objeto de conhecimento ou instrumento de saber, que de gozo. Também exigindo que a obra-de-arte seja assim interpretada como objeto de conhecimento e não somente de contemplação ou mera vivência estética, está Adorno. Diz ele que as obras de máxima dignidade estão à espera de interpretação, à espera de serem decifradas- nada se compreende se não se compreende sua verdade ou falta de verdade, e este é o tema da crítica. (19) Adorno diz ainda que poderá haver arte se se fugir da lógica da compra e da venda do mercado. A vanguarda hoje tenta isto: trabalhar nos interstícios, fazer objetos não consumíveis, trabalhar com detritos, com tudo o que é abandonado como resto, como desprezível.

Também Ignacio Castro diz que "seria desejável voltar a uma interpretação espiritual da arte, a um paradigma de *verdade* -transcendente ou imanente - que permita reconstruir um espaço de resistência ética frente ao império econômico (...) Afinal, a rendição do homem ante a máquina midiática - até à indignidade - se alimenta de seu medo de enfrentar uma morte que, com efeito, flui em algumas formas". Acrescenta que entramos em uma via de racionalidade instrumental erigida contra o "irracional", em que, por força, o econômico-técnico acaba imperando.(20)

Diferenciando-se da lógica do mercado, Roman Jakobson nos diz que a poética é o que faz com que uma mensagem verbal seja uma obra-de- arte. A função poética é a que leva à mensagem como tal : poesia é função da linguagem que surge enquanto prestamos atenção ao signo enquanto signo, à mensagem enquanto mensagem, à arquitetura enquanto arquitetura. Um tipo de crítica que ao mesmo tempo fala da obra e é, ela própria, uma obra, uma escritura – esta crítica escritural é privilégio de poucos (que são também escritores), e o fato

dela existir (com os deconstrutivistas e os pós-estruturalistas) não tira o lugar da crítica tradicional, em que o crítico se apaga em função do texto que transmite a outros.

Para a vanguarda do começo do século, valia o caráter cognoscitivo da arte: ela é forma e conteúdo e não expressa mais do que a si mesma (embora a arquitetura estivesse imbuída de metanarrativas e procuras ideológicas). A crítica poética seleciona então esta obra considerada valiosa, verdadeira - que traz inovações estéticas ou mudanças estilísticas.

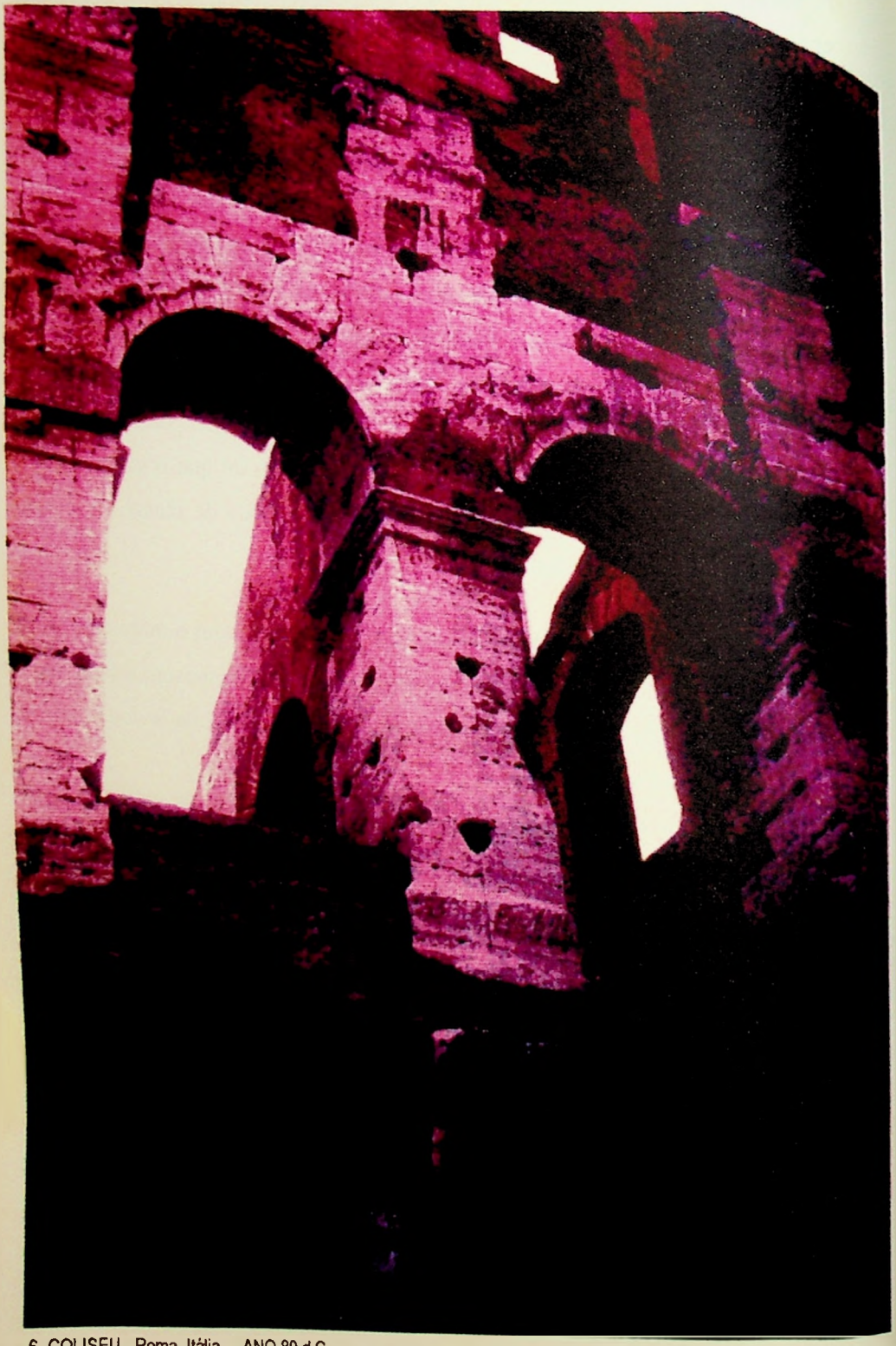
Também nas *Teses sobre a Linguagem,* do Círculo de Praga de 1929, se distingue o papel da linguagem em suas duas funções: "ou bem tem uma função de comunicação, isto é, se dirige ao significado, ou uma função poética que se dirige ao signo mesmo" - ainda que a operação poética se gere sobre um procedimento de estranhamento da linguagem cotidiana. No estruturalismo tcheco se fala em desvio, em deformação e conflito da linguagem poética com respeito à norma da língua comum.(21)

Talvez seja Kant aquele que melhor indica o advento do sentido moderno de Arte – que a diferencia, ao mesmo tempo, da instrumentalidade da obra que seria regida pelas leis do mercado, como também da estética normativa – de origem aristotélica, que ofereceria os cânones rígidos da Beleza. Em sua *Crítica do Juízo*, dizia que juízo sobre beleza onde entre o menor interesse é parcial, e não é um juízo puro do gosto - não se deve chamar belo o que só a si mesmo dá prazer. Quando se diz de uma coisa que é bela é quando ela dá satisfação a todos, e se fala então da beleza como fato da coisa. Quando algo é belo para mim, devo exigir a aprovação universal. Kant não determina este "plus" do ponto de vista do conteúdo, mas não se estanca no formalismo do juízo do gosto puro, senão que supera este em favor do "ponto de vista do gênio". Kant entende o gênio como força da natureza: o que cria, como a natureza, algo que parece feito segundo regras, mas sem uma adaptação consciente a elas; algo totalmente novo, construído segundo regras não concebidas ainda. Para ele, a função do conceito é formar uma caixa de

ressonância que articula o jogo da imaginação. É o jogo conjunto de entendimento e imaginação - que Kant descobriu: sempre é verdade que se pode pensar algo em cima do que se vê, inclusive só para ver algo. É um jogo livre que não aponta a conceito, é o "contingente" - sem nenhuma lei que o explique conceitualmente.

O interesse, o tomar algo como meio e instrumento e não um fim em si mesmo, é o que mancha o valor - como a aceitação ou não de obras sob critérios políticos, atitude presente nas ditaduras, como no Realismo Socialista.
A crítica pode e deve estabelecer vínculos - ela deve cuidar que um regime político não encaminhe ao esquecimento a obra de um artista, ou mesmo que a rejeite. É comum porém, a alguns pensadores, o fato de que o gosto nunca é desinteressado, que está sempre vinculado a valorações de classe - e o bom gosto seria, aqui, o das classes dominantes.

Realidade hoje é que não se pode mais acercar-se à obra com o mero critério de belo ou feio, do "eu gosto" ou "não gosto". Adorno chega mesmo a falar que a experiência estética só é autônoma quando recusa o gozo - toda *hedoné* (prazer) é falsa em um mundo falso.
Kant, Nietzsche e Adorno se reúnem em um ponto comum: a arte "interessada" não é arte – uma vez que se presta a ser meio para outros fins que não os da própria arte. O que ocorreria tanto na "arte engajada" quanto naquela que se rege exclusivamente pelas leis do mercado. Permanecer neste plano parece significar negar a arte. Em contrapartida, Schoenberg dizia que o artista é um solitário -condenado a se afastar do mundo para melhor exprimir sua pura vida interior. O retraimento do mundo é inseparável deste culto à idiossincrasia - e a linguagem contemporânea é a linguagem das experiências vividas.
Nietzsche já dizia que não existem "estados de fato em si" mas apenas interpretações, não um mundo em si mas uma infinidade de mundos. "Ao fazer literalmente estilhaçar a idéia de uma realidade objetiva, Nietzsche decreta o



6. COLISEU - Roma, Itália - ANO 80 d.C.

fim da cultura do Iluminismo e anuncia a obsolescência do mundo, que estende mais e mais seu reinado sobre a cultura". (22)

Se se pode dizer que "é para si mesmo que o artista cria" é para diferir a arte daquilo que Nietzsche e mais tarde Adorno, chamou de "cultura filistéia" *(f)* e "indústria cultural". Em outros termos, é a crítica à padronização do gosto pelo gosto médio acrítico, que tudo julga pelas leis do mercado.

Podemos nos perguntar em que momento a arte deixou de lado o critério de beleza - tanto no juízo como na produção. É paradoxo poder ter o deleite com as coisas feias ou desagradáveis? Esta questão nos chega de Aristóteles que, pela primeira vez, tematizou o sentido psicossomático da arte como terror e como piedade, ao falar da função social da tragédia. A *catarsis,* ou os efeitos e conseqüências da obra- de-arte no receptor, no espectador, era a idéia de como purificar nossas paixões mediante a contemplação de um espetáculo cruel e desagradável, como o da agonia e morte do herói trágico. Contradizendo o critério tradicional de beleza, mostrava que coisas dolorosas e desagradáveis poderiam ser belas.

Por meio da comoção catártica, também, o homem pode distinguir na vida a complexa luta pelos valores mais elevados - pode ver a realidade como noção próxima da dialética utópica de Ernst Bloch em *Princípio Esperança.*(23)

Também podemos dizer que, ao obrigar a arte a ser programática e ideologicamente didática, Stalin (como também ocorria nos tempos de Hitler e nos totalitarismos em geral) fazia impossível o efeito catártico, o impulso à clarificação da consciência - ao simplificar a realidade e impor uma ordem de verdades absolutas e fechadas, o stalinismo tornou o lugar do homem na história estático e despossuído de esperança. Retorna, pois, a questão do sublime.

Vinculados a este conceito do sublime como espécie de beleza superior, levando ao sentimento de temor, à contemplação do terrorífico, do doloroso e da morte, estão também os românticos, também Rilke e Baudelaire.

7. EDWARD MUNCH - "Angústia" - 1894

A crítica contemporânea parece converter-se em uma hermenêutica - ao perguntar sobre a possibilidade de compreensão da arte no sentido de se é verdadeiramente válida a interpretação que não seja uma traição ao conteúdo de verdade da própria obra. Em algumas passagens, Susan Sontag põe em questão esta capacidade de se chegar à compreensão da obra, dizendo que em lugar de hermenêutica, necessitamos de uma erótica da arte. (24)

Outra afirmação, de Ignacio Castro, nos diz que a "radiação da arte contemporânea - em Joyce, Klee, Cage, Robert Wilson - vem desta relação com o silêncio e a quietude, com uma *experiência* - quase Oriental por sua proximidade ao desconhecido - que uma tradição do pensamento europeu, de Nietzsche a Heidegger, de Bataille a Steiner, sempre reconheceu. Talvez a arte subsista, depois de tudo, porque há algo básico na vida do homem que não é suscetível de redução ao conceito e à sua vontade de controle, menos ainda a categorias sociológicas ou de progresso histórico. É possível que tal vivência só seja 'representável' em uma arte que não opere como um discurso senão como a *imaginação do inconceituável,* convulsamente mutável". (25)

Peter Eisenman introduz o termo crítico como definindo condições de "mudança histórica, tais como a *possibilidade* de conhecimento considerada em contraposição ao conhecimento mesmo. Foi Kant quem avançou esta idéia na *Crítica do Juízo* – o conhecimento se elabora como a possibilidade de articular no ser aquilo que subjaz na aparência das coisas.

Neste sentido, uma arquitetura crítica não é simplesmente aquela que corresponde a uma manifestação do ser ou do significado, mas a manifestação da *possibilidade* do ser e do significado".(26)

É a primeira definição da crítica: indagar as condições de possibilidade de conhecimento.

NOTAS:

1- Castro, Ignacio, *Nueve ideas para pensar éticamente el arte contemporáneo,* in *Otro marco para la creación,* Madrid, Editorial Complutense, 1995, 145p. / p.10

*(a)- para todo esse percurso, conferir José Jiménez, Más allá de la contemplación estética, in El nuevo espectador, Madrid, Fundación Argentaria, 1998.

2- Venturi, Lionello. *História da Crítica da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1984.
3-Rilke, Rainer Maria. *Diario Florentino*. Buenos Aires, Editorial y Libreria Goncourt, 1973, 110p.
4- Argan, G.C. *História da arte como história da cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1993, 280p. / p.25.
5- Ferry, Luc. *Homo Aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*, São Paulo, Editora Ensaio, 435p.
6- Eagleton, Terry. *A função da crítica*, São Paulo, Martins Fontes, 1991, 122p.

*(b) - *Uma possibilidade dessa crítica é a ideológica (que muitas vezes pode levar à pseudo-crítica, a falsificações), segundo Antonio Miranda em* El robot y el bufón, *Madrid, 1996.*

7- Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*, Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1999, 109p. / p.31.
8- Fullaondo, Juan Daniel. *Entrevista*. Revista Nueva Forma nº 111, Madrid.
9- Jimenez, Jose. *Más allá de la contemplación estética*, in *El nuevo espectador*, Madrid, Fundación Argentaria,1998, 128p /. p.19.
10- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1956, 305p. / p.20, 23.
11- Worringer, W. *Abstracción y Naturaleza*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997, 139p. / p.21.
12- Guérin, Michel. *O que é uma obra?* . São Paulo, Editora Paz e Terra, 1995, 151p. / p.76.
13- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996, 124p. / p.87, 88, 89.
14- citado em Renato de Fusco, *História de la arquitectura contemporánea*, Madrid, Celeste Ediciones, 1992, 567p. / p.107.
15- Worringer, W. op.cit, p.19.

*(c) - *Lembre-se de que, ao analisar a modernidade, W.Benjamin mostra como – na grande cidade- os olhos perdem a capacidade do* ***olhar****. O hábito de ver não se faz na seqüência de uma projeção atenta de objetos-mercadorias expostos nas ruas em seus 'grands magazins'- mas por choques do homem na multidão, que só vê objetos na fugacidade de suas imagens. Imagens inflacionam a consciência em sua multiplicação desordenada, a ponto de que, para Benjamin, o homem, nas grandes cidades, converteu-se em um 'caleidoscópio dotado de consciência'. Ver por choques é ver fragmentos dispersos, como é também disperso e não atento o olhar que não se dirige, em linha reta, a algo previsto e eleito - ao contrário, o olhar se extravia, como que vagando da fração de um objeto, percepção ou segmento a outro. Cf. Paris, Capital do século XIX in "Alguns temas baudelairianos" , Os Pensadores, Abril Cultural, 1973. Cf. ainda, Baudelaire, "A une passante", Oeuvres Complètes. Cf. ainda* Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas, volume I*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.

16- Solana, Guillermo. *Charles Baudelaire - Salones y otros escritos sobre arte (introdução)*, Madrid, La balsa de la medusa, 1996.
17- Ferry, Luc. op.cit, p.23.

*(d) - *Seria interessante lembrar que, para* ***Heidegger****, o homem habita o mundo "em poeta", isto é, o homem é o ser requisitado pelo Ser que se manifesta nas experiências primeiras – a palavra metafórica, imagética, polissêmica e inapreensível na lógica discursiva. É antes em um estado de* ***Stimmung*** *– relação que envolve uma problemática afetiva com o Ser de palavra poética – que o poeta é o único capaz de, "na noite do mundo" reencontrar o originário do Belo perdido no mundo da técnica e da ciência despoetizadora : "poetas são os*

mortais que, cantando gravemente o deus do vinho, descobrem para os mortais seus afins, o caminho da mudança". (cf. Heidegger, " L'homme habite en poète", Habiter, Construire, Penser, in Chemins qui ne mènent nulle part, Ed. Gallimard e Questions II, Ed. Galimard, entre outros).

(e) - **Fenomenologia – como método de compreensão de um objeto – significa abandonar tudo o que se acrescenta às obras no tempo e que as "impregna", a fim de voltar "às coisas mesmas" e ao ato originário de "doação de sentido", o que corresponderia a uma relação inédita e não repetitiva de experiências já plasmadas com respeito ao sentido e ao conhecimento de arte como algo "pré-dado". Para a fenomenologia, partir de pensamentos anteriores a seu questionamento é uma "experiência ingênua", não interrogativa, do estar-no-mundo. (cf. E.Husserl, "Idées directrices pour une Phénomenologie", ed. Gallimard).*

18- Miranda, Antonio. *El robot y el bufón*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1996.
19- Cereceda, Miguel. *Paradojas de la crítica*, texto de conferência em Madrid, 1997.
20- Castro, Ignacio. op.cit, p.12.
21- Jiménez, José. *Imágenes del hombre - fundamentos de estética*, Madrid, Editorial Tecnos, 1986, 351p. / p.241.
22- Ferry, Luc. op.cit, p.27.

**(f) – cultura filistéia em Nietzsche : no século XIX os "filisteus" cultivados tinham dinheiro e cultura (como o novo rico). Conhecem o preço de todas as coisas, mas não conhecem a qualidade.*

23- citado in George Steiner, *Lenguaje y Silencio*, São Paulo, Cia. das Letras, 1988, 368p.
24- Sontag, Susan. *Contra la Interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
25- Castro, Ignacio. op.cit, P.10.
26- Eisenman, Peter. *Estrategias del signo*, revista Arquitectura Viva 48, Madrid, 1996.

II - A CRÍTICA COMO PRODUÇÃO

"...É através dela, através das coisas belas que nos ficaram do passado, que podemos refazer, de testemunho em testemunho, os itinerários percorridos nessa apaixonante caminhada, não na busca do tempo perdido, mas ao encontro do tempo que ficou vivo para sempre porque ***entranhado*** *na arte...*
O que caracteriza a obra-de-arte é, precisamente, esta eterna presença na ***coisa*** *daquela carga de* ***amor*** *e de* ***saber*** *que, um dia, a configurou".*
Lucio Costa, Conceituação

A cidade é uma enorme manufatura produzida pelo homem, como nos ensina Aldo Rossi : as grandes cidades, ou as pequenas, são obras-de-arte. E a atividade do arquiteto, uma das que conta com registro mais antigo. Do ano 2770 antes da nossa era, quer dizer, há 4769 anos, data o registro da profissão de *Imhotep* - o arquiteto egípcio autor do conjunto de Sakara e a quem a história atribui a primeira construção em pedra. Seu título é "mestre construtor" e "supervisor de obras". A dupla tarefa de nosso ofício perfeitamente especificada.

Segundo Ficher, a perfeição da profissão está na antigüidade grega, na mítica democracia ateniense, quando o arquiteto exerce plenamente seus desígnios : expressando na pedra os anseios sociais dos cidadãos – e com reconhecimento de seus talentos pessoais. As perfeitas obras-de-arte, como o Pártenon, eram concebidas por motivos os mais elevados. (1)

Existem também antiqüíssimos documentos e fragmentos de desenhos de fachadas que nos dão a certeza de que o projeto era um ato mental, como dizia Leonardo, no século XV. O livro de Vitrúvio é o mais antigo documento e já fala em uma teoria da arquitetura - Vitrúvio descreve o panorama do exercício da profissão, as tarefas que o arquiteto cumpre na sociedade. Em seu tempo, Vitrúvio já dizia que arquitetura era uma ciência que se aprende na teoria e na prática. Este livro vem a ter grande influência nos séculos XV e XVI, pois definia o perfil do arquiteto que os renascentistas buscavam.

O *De re Aedificatoria* de Alberti é o primeiro tratado de teoria de arquitetura nas palavras de F.Choay, e surge baseado em Vitrúvio, em pleno

Renascimento. Nesta época, a arquitetura foi sucessivamente apreciada em tratados de diversos autores que discorriam sobre a disciplina – eram textos teóricos e não críticos (apesar de suas diferentes linguagens e interpretações), pois falavam sobre um sistema unitário de ordens e cânones, não apontavam *krisis,* não havia também visões que os contradissessem.
O arquiteto do Renascimento recupera a imagem de artista completo – como na antiga Grécia - que desenha, pinta, projeta, escreve (que tem em si o fazer e o fabricar). São interessantes as manifestações emanadas do próprio criador, diversas das correspondentes ao plano da crítica institucionalizada. Porém, este tipo de testemunho, surgido sem mediações interpretativas, é muito raro. Em geral, o artista não é eloqüente – a sua obra é que fala por ele.**(a)*

Terry Eagleton (2) diz que a moderna crítica européia nasce da luta com o Estado absolutista. Nos séculos XVII e XVIII, a burguesia cria para si um espaço discursivo específico que, segundo Habermas, abrange várias instituições sociais: clubes, jornais, cafés, onde se reúnem os indivíduos para intercâmbio de idéias – podendo assumir a forma de uma poderosa força política. Através da relação com o público leitor, a reflexão perde seu caráter privado – e se abre ao debate, procura convencer. O que anteriormente servira como forma de legitimação da sociedade cortesã, agora se abria no caminho da esfera pública liberal das classes médias. A democratização do Estado, o liberalismo das idéias permite a aparição do *gênio* – o artista que inventa, que se libera dos cânones - e o crítico vai explicitar isso.

" A aparição da crítica de arte se situa na França em meados do século XVIII - especialmente com os textos pioneiros de Diderot - porém sua plenitude só chegará no século seguinte (...) com a maior liberdade da imprensa e o estabelecimento das exposições anuais oficiais, aumenta a quantidade e influência da crítica. Durante os meses que dura o Salão, aparecem nos jornais dezenas de resenhas, normalmente em forma de folhetim semanal. Quase todas começam atacando o júri -dominado pela opinião da Academia - que seleciona

8. BASILICA DE SÃO MARCOS - Veneza, Itália - 1094

pinturas e esculturas. O crítico, por sua parte, tem que aventurar sua própria seleção entre o grande número de obras expostas (...) Costuma dar conselhos aos artistas, ostenta seu gênio e erudição (às vezes simulada) em história da arte; às vezes apenas roça as questões técnicas, que conhece mal (...) De tudo, quase nada se conserva hoje, salvo as páginas de Charles Baudelaire. Um prestígio insólito para quem, em vida, não alcançou senão uma forma extravagante nos círculos literários. Seus Salões encontraram escasso eco e em geral não foi considerado por seus contemporâneos entre os críticos destacados (...) Porém Baudelaire é, sem dúvida, o melhor crítico de arte do século passado - o escritor de 24 anos debuta com o Salão de 1845". (3)
Já via Baudelaire, nessa época, que a modernidade se sustentava em alguns opostos : ela retratava o *flâneur* que passeava pela multidão na metrópole urbana (protegido pelo anonimato), ou o *dandi* que vinha da aristocracia.

Se na Antigüidade clássica o homem dialogava com o cosmos, se seus deuses lhe davam as certezas de seu "estar no mundo", se na Idade Média é a transcendência religiosa que explica a "cidade dos homens" e a "cidade de Deus", na Modernidade a explicação do mundo não se encontra mais *fora* do homem, agora indivíduo. Daí, a necessidade dele buscar por si mesmo e em si mesmo os critérios de uma interpretação do mundo e de seu tempo. Esse indivíduo-subjetividade ou *sujeito fundador* (como o sujeito cartesiano) é algo que se encontra em um moto-perpétuo – o mundo da cultura é "criação contínua" do homem.

Montaner afirma que o espírito ilustrado e a eclosão do neoclassicismo no século XVIII trouxe uma transformação do gosto, dos métodos de criação e interpretação das artes, da arquitetura e das cidades. Um dos inícios da crítica em arquitetura se dá com os textos teóricos dos neoclássicos como Mengs, Lessing e Winckelmann contra o barroco tardio. Acontece junto o nascimento da estética, se constroem os primeiros museus públicos, se sistematizam as escavações arqueológicas e se iniciam as restaurações.

9. BURGTHEATER - Viena (Ringstrasse), Áustria - ARQUITETO GOTTFRIED SEMPER - 1874/88

Fancesco Milízia (1725-1798), discípulo de Carlo Lodoli, se opõe à obra de Michelangelo e de Bernini e defende uma arquitetura funcionalista e racionalista, em que o material é usado segundo sua própria lógica : "a arquitetura não pode conter outra beleza que a que nasce do necessário". (4) Esses textos iniciam um novo tipo de literatura crítica e se convertem em referência para o debate arquitetônico na primeira metade do século XIX (o pensamento ilustrado contra o academicismo, os dispositivos críticos que introduzem o romantismo contra o positivismo). A crítica surge, afinal, do pluralismo de interpretações – que colocam em crise o mundo unitário da tradição clássica. Novos olhares às obras dão início a novas leituras.

Julio Katinsky considera o pensamento de Boullée (e Ledoux e Durand, iluministas) e seus projetos fantásticos e visionários como crítica à sociedade vigente. Uma utopia no sentido que lhe dá Thomas More : "crítica da situação social presente, com vistas a um aperfeiçoamento das instituições futuras".(5)

Para Montaner, a interpretação da obra pelo crítico dependerá sempre da bagagem de conhecimento que ele tem, da metodologia que usa, de sua capacidade analítica e sintética, como também da sua sensibilidade, intuição e gosto. Pelo lado ético, visa a melhoria da sociedade e o enriquecimento do gosto – uma opinião pessoal pode vir a ser parte de uma vontade coletiva. Não se pretende, no entanto, esgotar as raízes da capacidade criativa do autor – haverá, invariavelmete, aspectos velados a serem descobertos por outros intérpretes. Esse campo interpretativo está entre dois extremos ilusórios : o excesso racionalista e metodológico que acredita poder chegar a compreensões totalmente fiáveis e demonstráveis, e o excesso irracionalista que alega a inutilidade da crítica, acreditando que as grandes obras-de-arte são sempre misteriosas e insondáveis. (6)

A crítica surge, porém, de forma mais conseqüente e importante a partir da arte de vanguarda – a própria ruptura com a idéia de *mimesis* inaugura essa época de crise. Uma nova arte e uma nova arquitetura vinham expressas nos manifestos. Essa arquitetura também passava a ser conhecida através de suas

teorias e historiografias – que difundem e interpretam as formas e o panorama que renovava a linguagem. A atividade crítica se desenvolve, então, em proximidade à teoria, à estética e à história. São essas as maneiras de ver a obra e descrevê-la. Conservar o que é bom de maneira prolixa : a escrita traz a sobrevivência da arte, além da sua interpretação, e além da pura visão. Muitas vezes, resta de uma obra apenas o seu comentário, o seu texto (mesmo de muitas obras que nunca foram construídas).

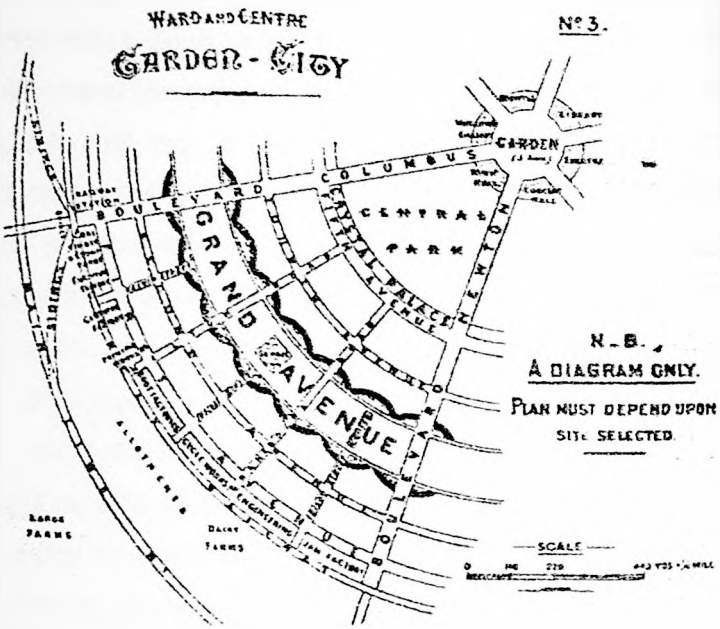
O traço original dessa Modernidade é imaginar utopias - os sonhos da razão - que incitam sempre a olhar o mundo existente e sonhar com transformações e revoluções, colocadas no futuro. Isso era expresso nos textos que difundiam as idéias. A perfeição estará sempre adiante, num lugar privilegiado, numa cidade que podemos construir - o tempo é irreversível e o homem responsável por esse processo contínuo.

Algumas idéias importantes do século XIX vão propor – e, certas vezes, realizar – essa utópica cidade, fazendo nascer a nova disciplina do urbanismo. Na Europa – especialmente França e Inglaterra – várias vozes denunciavam a deterioração do ambiente urbano decorrente do aumento da população nas cidades quando da Revolução Industrial – as péssimas condições de higiene constituíram um dos principais fatores que deram origem ao planejamento urbano. Tornava-se imprescindível a "intervenção do Estado na ordenação das cidades, apesar da grande resistência das idéias liberais na Inglaterra". (7) O Segundo Império de Napoleão III, na França, vai realizar o projeto do Barão Haussmann (prefeito de Paris, em 1853) de tornar Paris a capital do século XIX – proposta que vai influenciar várias outras intervenções na Europa e também no Brasil (Plano Agache do Rio de Janeiro, Plano de Avenidas em São Paulo).

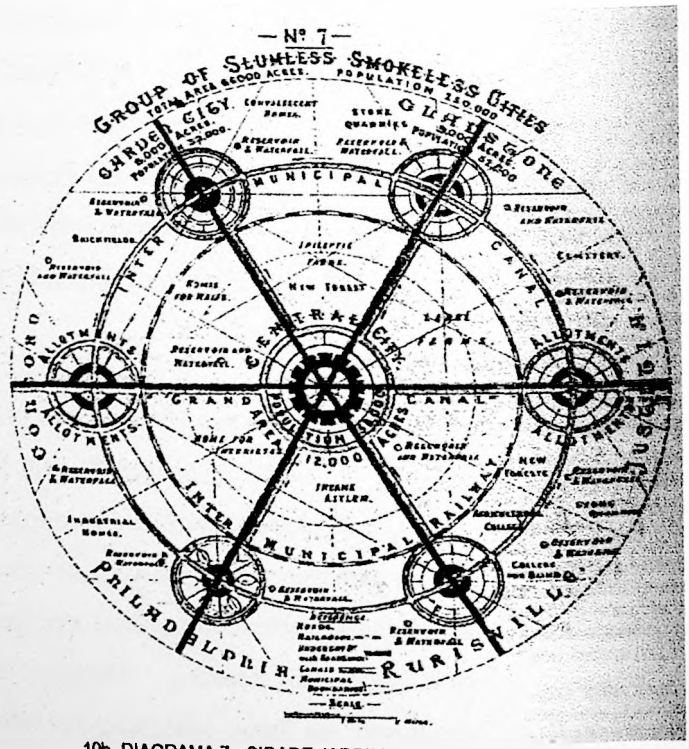
Dacio Ottoni assegura que as personalidades de Ebenezer Howard e Tony Garnier e seus trabalhos seminais, respectivamente : *Cidades-Jardins de Amanhã* (1898), e *A Cidade Industrial* (1904) produziram bases interessantes para os movimentos ocorridos no século XX.

Tony Garnier nasce em Lyon em 1869 e é "criado em um bairro de operários radicais", permanecendo "coerentemente ligado à causa socialista até sua morte em 1948". Lyon era um dos mais progressistas centros fabris da França, com indústrias de seda e metalúrgicas, e com uma das primeiras ligações ferroviárias – o que a favorecia como centro da inovação técnica e industrial. Esse era o ambiente que se reflete na *Cité Industrielle*, de Garnier. (8) Sua proposta visa uma cidade planejada para 35.000 habitantes, com possibilidade de crescimento – quadras lineares do setor residencial de 130m (leste-oeste), por 30m (norte-sul), que buscam a melhor orientação solar. O centro é o lugar da coletividade, é a forte estrutura administrativa da cidade. Garnier supunha a existência de um governo socialista : os cidadãos faziam a política, promoviam a ordem e o entendimento – dispensando, então, os instrumentos de controle como cadeias ou igrejas. Não havia propriedades privadas, e todas as áreas livres eram parques públicos. Seu projeto é todo detalhado : a casa tem pátio central como a casa pompeiana, uma arquitetura despojada e aberta – sem muros, onde as pessoas acessam, penetram, e traspassam seus jardins. As pessoas podem desfrutar de sol e ar puro nos heliotérios, treinar nas piscinas e ginásios cobertos. Pensa em escolas e bibliotecas, acomodações para estrangeiros e viajantes, acomodações comuns (habitações de um quarto), salas de espetáculos, estádios, sanatórios. "Nada de tão abrangente assim havia sido tentado desde a cidade ideal de Ledoux em Chaux, em 1804". (9)
Suas idéias são importantes para os modernistas, sendo sua Cidade Industrial várias vezes comentada por Corbusier.

A Inglaterra do final do século XIX tinha 75% de sua população vivendo nas cidades – uma sociedade urbana com um operariado bem organizado. Segundo Ottoni, as cidades, deterioradas, não recebiam investimentos – o lucro das exportações inglesas era dedicado a investimentos no exterior. Pensamentos opostos de socialistas e individualistas mantinham a polêmica sobre os rumos da economia e distribuição de riquezas. Ebenezer Howard vai tomar "emprestado do socialismo sua larga concepção de esforço comum e seu



10a. DISTRITO E CENTRO - CIDADE JARDIM - EBENEZER HOWARD



10b. DIAGRAMA 7 - CIDADE JARDIM - EBENEZER HOWARD

vigoroso conceito de vida municipal, e do individualismo, a preservação do auto-respeito e da confiança em si mesmo". Publica, em 1898, o seu livro *Tomorrow : a paceful path to real reform*, reeditado em 1902 com o título *Garden Cities of Tomorrow* – propondo diagramas de agrupamentos humanos equilibrados : usufrui-se ali as vantagens do campo e da cidade, evitando as deficiências de ambos. Com 30.000 habitantes em área urbana de 1.000 acres (400 hectares) e 2.000 habitantes em terrenos agrícolas circundantes, ocupando os 5.000 acres (2020 hectares), a cidade circular era dividida em 6 setores delimitados por bulevares arborizados. Estes "se irradiam no Parque Central e se estendem até o perímetro externo, circundado pela ferrovia que, após envolver a cidade, transforma-se em estrada de penetração no ambiente rural. Completam a estrutura viária da Cidade-Jardim, cinco avenidas, também arborizadas, concêntricas ao Parque Central". A cidade poderia crescer em uma "constelação de cidades", como no seu Diagrama 7 – 6 cidades-jardins de 32.000 habitantes, interligadas entre si e com a cidade central de 58.000 habitantes por meio de ferrovias e rodovias, formando um conjunto de 250.000 habitantes.

Howard propõe atenção aos cuidados sanitários e preocupa-se em alojar, a baixo custo e com qualidade ambiental, a população precariamente instalada nas cidades industriais existentes. Acredita que a "presença de uma população de porte adiciona valor considerável ao solo". A terra deveria ser adquirida por empréstimo, amortizado por meio de cotas de participação – onde estão embutidos custos de construção de infraestrutura urbana, dos edifícios comunitários e da manutenção do empreendimento. O lucro é todo revertido para a comunidade – ninguém é proprietário de casa, comércio, terra ou indústria. As cotas pagas mensalmente habilitam o contribuinte a usufruir do terreno e amortizam o empréstimo obtido. O solo é socializado, mas não se constitui como propriedade do Governo Central – Howard reduz o tamanho do seu Estado à municipalidade (controlada pelos habitantes), pois não acreditava no Estado liberal inglês, e tampouco propunha um Estado socialista para o

controle das atividades. Prevê um imposto único – cobrado sobre o valor da terra. Essa posição moderada obteve apoio de várias tendências políticas e grande evidência na imprensa.

Howard se inspira em vários autores para constituir sua sociedade-modelo – teorias que supunham a superfície da cidade como insuficiente para proporcionar ar fresco e áreas livres à população, como também denunciavam os altos custos das depesas nas grandes cidades. Esses pensamentos reunidos e reelaborados por Howard vão levar ao pragmático programa New Town, na Londres pós-Segunda Guerra. Howard divulga amplamente suas idéias, em 1899 funda a "Associação das Cidades-Jardins" , e em 1902 viabiliza a compra do terreno destinado à primeira cidade, Letchworth, a 56 quilômetros de Londres. (10)

A organização urbana e o zoneamento da cidade de Garnier. de 35.000 habitantes, e sua proposta socialista, antecipa os preceitos da Carta de Atenas. Apesar de causar impacto produtivo e inspirador em Le Corbusier, a Cidade Industrial pouco influenciou os profissionais no exterior – pois suas proposições básicas nunca foram testadas. Ao contrário do modelo de cidade-jardim de Ebenezer Howard, que foi realizada como estratégia de desenvolvimento na Inglaterra, conforme salienta Frampton. As duas propostas eram diametralmente opostas, pois a cidade de Garnier era expansível e possuía certa autonomia graças à sua base na indústria pesada, e a de Howard era "de dimensões limitadas e sua agricultura em pequena escala". Garnier afirmava a soberania da cidade como força civilizadora, coisa que estava além dos propósitos das cidades-jardins, com idéias humanistas. (11)

As pequenas cidades construídas por Howard e seus arquitetos Barry Parker e Raymond Unwin, e o sucesso dos empreendimentos vão repercutir em todo o mundo – como também no Brasil.

A arquitetura moderna traz essa base fortemente ética e social, e é também fundamentalmente ligada ao poder do Estado. Ernest May, quando diretor de

planejamento da Prefeitura de Frankfurt, vai propor as primeiras *siedlungen* como parte do plano de expansão da cidade (1927).

A arquitetura do Movimento Moderno trabalhava com os ideais estéticos clássicos, incorporados da nova racionalidade técnica - projetava um mundo futuro e possível. Seus textos são de esperança, de busca da verdade, do correto - assim conduz sua crítica: há uma idéia de emancipação da humanidade, como também da sociedade capitalista.

O mito do Movimento Moderno foi forjado – pelos seus protagonistas como pelos seus intérpretes – sobre uma série de premissas ideológicas. Como expõe Montaner, na tradição do idealismo e historicismo de Hegel – com sua idéia de progresso e espírito do tempo – surgem as teorias psicológicas da percepção e da pura visibilidade (de Konrad Fiedler, 1841-1895) *(b). O pintor László Moholy-Nagy (1895-1946) cria a gramática do desenho moderno, baseada nas idéias da "pura visibilidade, na centralidade da experiência do espaço, na doutrina da criação que tenta partir de um idealizado homem natural, primitivo e não contaminado – que, com sua energia criativa, configurará necessariamente um mundo abstrato e neoplasticista." Uma concepção que vai se mesclar ao racionalismo cartesiano, positivismo e cientificismo de August Comte e Gottfried Semper (1803 – 1879) – dando origem à confiança no progresso técnico, e à utilização do método de decomposição da complexa realidade em seus elementos básicos (daí o fascínio de Corbusier pelas primeiras representações e projeções axonométricas de August Choisy – planta, corte, fachada numa só imagem gráfica, que revela a essência da forma).

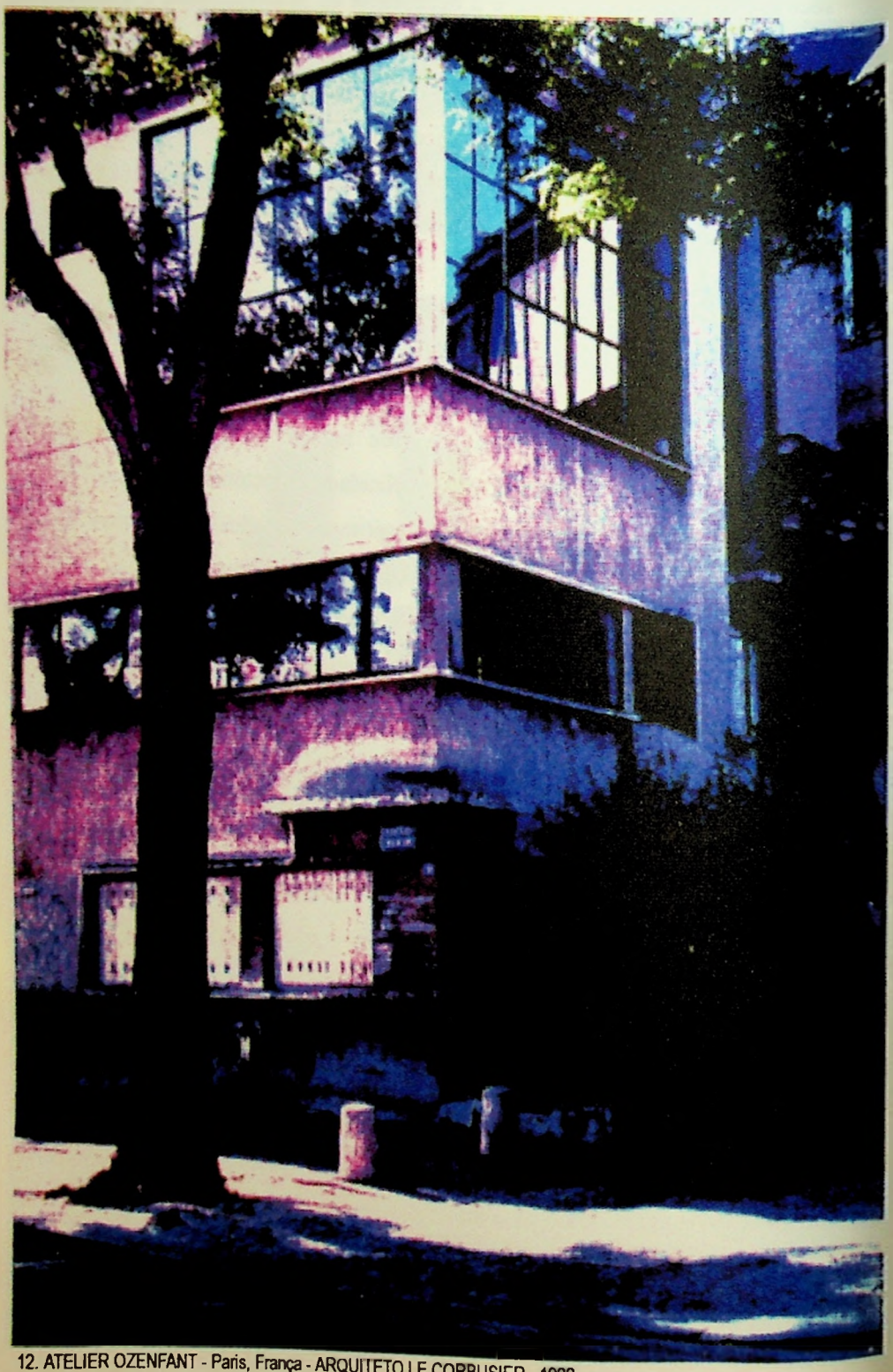
A idéia da *tábula rasa* no urbanismo – o começar do zero, a divisão do todo em partes constitutivas, se expressam na arquitetura como no zoneamento funcionalista – ao decompor também a complexidade de cada cidade em suas partes homogêneas e básicas. Ainda é constante a interpretação determinista e maniqueísta da história, que a qualifica com 3 períodos transcendentes : a arquitetura antiga do Egito, Grécia e Roma, Idade Média e Renascimento; o

11. EDIFÍCIO EM VIENA (Michaelerplatz), Áustria - ARQUITETO ADOLF LOOS - 1910

século XIX com o ecletismo e a decadência do academicismo; e a arquitetura moderna com os arquitetos vanguardistas – isolados de todo o precedente, constroem uma nova história e uma própria genealogia e instauram uma nova moralidade com efeitos pedagógicos, regeneradores e higienistas. Esses pensamentos orientavam os teóricos – desde Siegfried Giedion (1888 – 1968) até Christian Norberg-Schulz (1926). (12)

Dos modernos arquitetos e suas teorias

Adolf Loos (1870-1933), com atividade regular de crítico e ensaísta na imprensa vienense, acreditava na simplicidade e tectônica clássicas – tenta sempre uma conciliação dessas com o espírito avassalador de progresso técnico que percebe já no início do século. Loos repete a "sentença kantiana contra o ornamento e, por conseguinte, contra a 'emoção vulgar' por ele provocada e que não pertence, segundo Kant, ao domínio do verdadeiramente belo".*(c)
Quer a renovação da linguagem eclética que vê presente na nova Ringstrasse : palácios criminalmente ornamentados.
Contrariamente a esse espírito de publicista, Walter Gropius (1883-1969) luta por uma união das artes, que vai conseguir na Bauhaus de Weimar – orientada segundo o modelo expressionista alemão do ofício medieval. Segundo Montaner, essa escola – ao integrar correntes contrapostas como a abstração na pintura e o *Einfühlung* *(d) – permitiu o desenvolvimento de espécies diversas de artistas (racionalistas e irracionalistas). Gropius acreditava no trabalho em equipe para criar a nova arquitetura padronizada e homogênea. (13)
O interesse de Mies van der Rohe (1886-1969) por diversas linhas de pensamento como o classicismo (inspirado em Schinkel) e o expressionismo alemão, o neoplasticismo holandês (paredes que são intersecções verticais no espaço), a nova objetividade (e sua busca da "existência mínima"), e a decomposição da caixa de Wright, o leva a uma condensação e limpeza formais. Montaner relaciona sua sensibilidade espiritual e ética em São



12. ATELIER OZENFANT - Paris, França - ARQUITETO LE CORBUSIER - 1922

Tomás de Aquino e Santo Agostinho. Mies propõe como metas para si mesmo o platonismo, o idealismo e o positivismo tecnológico. Bastante distante dele, uma figura da cidade americana (e, paradoxalmente, um não racionalista), Frank Lloyd Wright (1869-1959) vai defender uma arquitetura orgânica, o individualismo e a democracia – recusando imposições estéticas. O vivo e o natural podem se amalgamar com a tecnologia e a máquina. (14)

Le Corbusier

A conhecida obra de Le Corbusier pauta uma teoria e prática caracterizadas pela continuidade da tradição cartesiana (racionalismo de Viollet-le-Duc e determinismo de Choisy) e funcionalista francesa. Específico conhecedor das muitas idéias já testadas, experimentadas, ou apenas teorizadas, Le Corbusier exibe uma bagagem cultural rara – a qual está sempre reelaborando, a fim de criar sua própria visão de mundo.

A radicalidade e novidade de suas propostas vão fazer um contraponto e uma sobreposição ao seu pensamento clássico, renascentista por vezes. Como por exemplo, ao tratar a fachada livre como autônoma (apesar da dependência do funcional), como uma superfície onde dispor seus elementos puristas e cubistas (liberdade que a antiga pedra dava às cornijas, frontões e às colunas). Corbusier acreditava também na modenatura e harmonia conseguidas pelos traçados reguladores e seção áurea – chegando a escrever um tratado pessoal e moderno, o *Modulor*, conforme costume dos autores clássicos. Sua obra teórica ensina a fazer, cria um método, inspirado nas obras dos engenheiros : propõe uma síntese entre o universo da máquina e as referências apreendidas das grandes obras do passado.

Alguns de seus temas são : a janela horizontal, elemento importante para um contínuo luminoso no interior, que é um símbolo moderno – e que acaba com a descontinuidade de luz da arquitetura acadêmica e clássica. O edifício elevado do solo, distinguindo arquitetura e natureza é outro símbolo moderno com

13. VILA ADRIANA - Tivoli, Roma, Itália - ANO 135 d.C.

referências clássicas: ao destacar a planta principal ao nível das visões mais altas (um precedente de separação homem-solo se encontra no utópico *Proun* de El Lissitzky). A planta livre significava independência total de todas as convenções – e liberdade para dispor dela como se fora um plano de obra-de-arte, que pode ser figurativa (como suas fachadas).

Sua obra plástica e arquitetura, seus escritos e tratados personificavam, tanto quanto sua pessoa, um artista moderno. Quando diz que a "casa é uma máquina de morar", pretende que ela seja eficaz mas, ainda, que sua riqueza formal e complexa possa dar satisfação material e espiritual ao homem. (15) Para ele, os novos meios construtivos deviam se adequar à sociedade industrial e progressista do momento. As casas Dominó e Citröen legitimam sua idéia de arquitetura como protótipo.

Foi ele um propagandista da nova arquitetura e da nova cidade – como de sua própria pessoa (talvez como Oscar Wilde). Espírito aberto a diferentes leituras e novas paisagens (foi um viajante constante, o que constituiu sua formação auto-didata e inspirou seus escritos poéticos), Le Corbusier desenhava e assimilava tudo o que lhe impressionava a retina e os sentidos – era intenso e era prolixo. Acreditava ser fundamental divulgar, discutir, fazer circular as inspirações encontradas pelo mundo. Como salienta Anton Capitel, a idéia do teto-terraço ele a encontrou nas cidades mediterrâneas – era nova em relação às antigas coberturas européias, portanto, a incorporou e recriou, propondo-a como nova estética e com uso funcional. Outra inspiração confessada pelo mestre : a arquitetura romana de intenções plásticas, que havia abandonado o cuidado sintático do classicismo, como certos elementos formais da Vila Adriana feitos em concreto e tijolos (que vai, posteriormente, levá-lo ao projeto de Ronchamp). (16)

Até os anos 30, Le Corbusier já havia consolidado suas idéias vanguardistas nos seus vários edifícios arquetípicos. Vale ressaltar a Ville Savoie (1928-1931), com uma expressividade intensa – o que a faz moderna, não convencional e distante da sensibilidade comum ainda hoje : prefigurava um

14a. VILLE SAVOIE, Poissy, Paris, França - ARQUITETO LE CORBUSIER - 1929

14b. UNITÉ D'HABITATION - Berlim (Charlottenburg), Alemanha - ARQUITETO LE CORBUSIER - 1957

mundo branco e puro, contra a desordem cotidiana. Uma obra-prima, hoje uma obra clássica para a história. A casa unifamiliar foi um assunto recorrente na arquitetura moderna – Le Corbusier a tomou como manifesto e como laboratório para suas idéias mais importantes : a rampa, a continuidade espacial, os cheios e vazios, as cores, as formas.

A questão urbanística é muito presente em suas investigações – e sua dimensão não é a do bairro, como ocorrera com os alemães ou holandeses. Suas propostas de cidade contemporânea poderiam dar solução aos problemas que, nos finais do século XIX, levaram às concepções variadas de desurbanização, acredita ele. Pensa nos benefícios de uma vida sã e livre nas grandes comunidades urbanas – o mesmo que prometia a cidade-jardim. Porém, somente a grande organização coletiva levaria à realização da liberdade individual, enquanto a cidade-jardim sugeria um isolamento do indivíduo – que leva à destruição do espírito social e das forças coletivas. Na Carta de Atenas, expõe sua doutrina urbana de funções desmembradas da cidade. Como diz Lucio Costa, sua teoria abarca toda a questão arquitetônica : a técnica, a contrutiva e a estética.

Concebidas em escala gigante, as *Unidades de Habitação* - seu esquema de edifício que concentra em si as funções da cidade - era um superbloco de grande largura com disposição das unidades dúplices abertas para as duas fachadas e com corredor central. Na forma retangular, distribui a fachada em três corpos compositivos tradicionais: base em pilotis, corpo principal e teto-terraço. A ordem e o ritmo são quebrados com os elementos livres do terraço, a escada saliente e a parte central do volume – esta corresponde ao piso das galerias comerciais com a rua interior de serviços. É um conjunto de células organizadas, em um edifício de grande capacidade, provido de serviços comuns : comércio e lugares de lazer e equipamentos coletivos na cobertura. A unidade de Berlim, de 1956, está integrada a um belíssimo parque verde. Acreditava que seus altos edifícios isolados (sólidos cartesianos, platônicos e abstratos) permitiam criar amplas áreas verdes, e a disposição das ruas no

próprio interior traziam alívio ao trânsito exterior. Cria que os textos e arquiteturas poderiam ser a base para a mudança esperada do mundo – podia-se evitar a revolução com a implantação da nova arquitetura : uma cidade para todos.

Uma cidade com suas "unidades" funcionais não se concretizou nunca – somente se realizam esparsamente suas idéias, mas a maior parte do seu ideário se conserva como históricas utopias, como as lições de arquitetura mais significativas surgidas no âmbito do pensamento racionalista e de todo o Movimento Moderno.

Uma vez se fez uma sua cidade : Chandigarh (1951), na India. É ali que realiza os princípios urbanos defendidos na teoria e que formavam os princípios modernos sustentados pelos CIAMs. Talvez a razão maior de sua ligação com o Brasil seja ver seu próprio pensamento, como presença, construído.

Sua maneira de aproximação à arquitetura se dá com a expressão da razão e sensibilidade unidas : em seu livro, *Viagem ao Oriente*, tenta um diálogo apaixonado entre classicismo e modernidade. Não descuida dos conceitos mais universais – ou seja, a abstração não era, para Corbusier, única protagonista do projeto : fazia conviver questões de ordens diversas. Sua inigualável capacidade de comunicar idéias, ou seja, sua postura de crítico e arquiteto, faz com que sua figura seja mesmo confundida com o Movimento Moderno que criou. Suas obras ainda hoje incomodam, interessam, inspiram novos criadores, mais do que os demais mestres desse tempo memorável.

A série de conceitos e atitudes estabelecida pelo Movimento Moderno – a imbricação entre forma e política (o vidro que remete ao símbolo de honestidade, a planta livre à democracia, a limpeza formal a uma postura ética) buscava aprofundar o sentido local do fenômeno, imbuindo-o de conotações éticas e morais – o que tocava o homem universal e por isso podia ser lido por diferentes culturas. A interpretação do momento histórico buscava traduzir na obra os significados, essências e verdades que acreditava poder realizar – contextualizando-os com a idéia do Universal (uma visão que talvez tenha

15. HUBERTSHUIS (casa para mães solteiras) - Amsterdã - Holanda - ARQUITETO ALDO VAN EYCK - 1973/78

antecipado o momento de globalização que vivemos hoje). A busca da legibilidade, "embutida no próprio processo de conceito e da construção (que permite a clara leitura dos elementos, estruturas, sucessões, percursos) levava em consideração a visão, desenvolvendo uma percepção imediata e perspicaz o suficiente para apreender a obra no ato mesmo de sua emergência (...) a obra surge como agente legítimo de conhecimento".(17)

Segundo Otília Arantes, a abstração da arquitetura moderna era construída idealmente, reproduzindo o mesmo processo de abstração que se realiza através das relações sociais de produção no sistema capitalista. A racionalização do espaço estava vinculada à racionalização capitalista da produção, à serialização, moradia mínima, zoneamento urbano. "A aposta no poder emancipatório da modernização capitalista, no caráter liberador inerente à evolução das forças produtivas, e marca congênita da cultura modernista e seus deslocamentos iluministas e utópicos que, na busca do sempre novo, fazia tábula rasa do passado. (...) Levando ao limite a consagração do novo, uma tal arquitetura acabava por dissolver as ambigüidades que preservavam, apesar de tudo, a força antagônica da arte moderna." (18) Por outro lado, João Kamita considera que o espaço moderno é essencialmente urbano, porque supõe essas mediações abstratas que são típicas da vida na metrópole moderna, "na qual o sujeito precisa desenvolver uma sensibilidade ágil o bastante para coordenar situações díspares a um só tempo". Também deduz que o espaço moderno é absolutamente social: determinado pela ação humana, ele se apresenta como infinito e como disponibilidade permanente, e por isso, possível de ordenação total – uma meta declaradamente urbanística. (19)

Toda essa estratégia vem sendo contestada nas últimas décadas, o que levou a contínuas revisões de linguagens. "Se a sociedade não tem forma, como pode a arquitetura oferecer uma contra-forma?", perguntava Aldo Van Eyck. Apareciam mesmo suspeitas sobre as referidas pretensões universalistas do Movimento Moderno.

A pós-modernidade vai trazer à luz as deficiências da ideologia e da linguagem da arquitetura moderna – e o fracasso na intenção primordial de transformar a sociedade. Idealista, utópica e elitista, a arquitetura moderna não era mais alternativa à cultura de massas nascente. A sociedade fragmentada vê um aumento na especialização profissional – o criador já não é o demiurgo que possui conhecimento de todos os assuntos; o desenho ou o projeto vai considerar o gosto da comunidade e as suas prerrogativas; a comunicação obra-usuário deverá se dar mediante imagens poéticas e figurativas, em oposição à antiga e "desfamiliar" abstração.
Diria Lucio Costa, que foi o próprio Le Corbusier quem iniciou a nova postura pós-moderna, com a capela de Ronchamp – "onde prevaleceu, em vez do espaço geométrico brunelleschiano de apreensão instantânea, o "espace indicible" próprio da concepção dinâmica, barroca". (20)

O arquiteto Louis Kahn (1901-1974), mestre de Robert Venturi, é que parece figurar, porém, como um divisor das águas do moderno ao pós-moderno. Traz influências platônicas e palladianas "por sua relação entre obra escrita e construída e por sua divinização da idéia, ordem e simetria." (21)

Dessas contestações de meados dos anos 60 até hoje, muitas linguagens foram testadas e discutidas, nada se detém por grande período. Não se pode falar em regressão, pois seguem acontecendo desenvolvimentos na técnica construtiva e experimentações no campo sensível. Tudo leva a pensar em futuras evoluções – épocas de crise e transição são fundamentais para a criação.

No panorama atual, a arquitetura vem se desvencilhando mais e mais de amarras e ideologias paralelas – muitas vezes se propondo como puro desejo e sedução, com vocação de ser ela mesma, não necessitando projetar para um mundo novo, ou aludir a uma revolução da humanidade. Parece se prender definitivamente ao presente, atitude hoje paralela nas questões mais variadas –

16. SAN GIORGIO MAGGIORE - Veneza, Itália - ARQUITETO ANDREA PALLADIO - 1580

o homem condenado a um perpétuo presente, opaco, sem significado (desaparece a utopia, se confisca o pensamento do possível). A própria crítica arquitetônica muda – muitas vezes se vinculando às novas filosofias *(e), aos novos descobrimentos *(f) , a imagens figurativas *(g) - criando novas maneiras de se aproximar do objeto arquitetônico. Já dizia Mario Pedrosa, que o oficio da crítica é abrir horizontes : o crítico é o sujeito estético que recria o processo do artista. Arte e crítica caminham, então, juntas, por serem uma só coisa. (22) Parafraseando Merleau-Ponty, a expressão adquire significação no fruidor, no usuário, quando a obra vem a ser consumada.

Relações de interdisciplinaridade são então importantes, e parecem prevalecer agora na obra arquitetônica - ela não é mais presa a regras, mas aberta a novas proporções, escalas, pensamentos. Hoje se registra o mundo com um olhar distante da visão gestáltica e abrangente, como também distante da angústia frente ao desconhecido (própria do expressionismo, do sublime). Não se encontra mais aquela "unidade da cidade" desejada por Camilo Sitte, tampouco se pretende uma ordem e harmonia a qualquer custo, como prefigurava o Movimento Moderno. A liberdade e despretensão do pensamento contemporâneo parecem dizer que não existiram épocas douradas, como afirmam os nostálgicos, ou mesmo que não se pode prever o futuro, como queriam os utópicos.

Ou seja, perdem-se valores absolutos, diferenças afloram em todas as superfícies – isto traz linguagens e leituras novas e desconhecidas, não filtradas por ideologias, e também não previsíveis (como até há pouco tempo). Num ambiente de imagens, da acumulação capitalista, da reificação do efêmero, perde-se porém, muitas vezes, a noção de realidade. Ao mesmo tempo, torna-se mais difícil estruturar um juízo estético numa época diluída em incertezas e complexidades. O ato de ver é normalmente complexo, por si só – o intérprete espectador moderno, despido de ideais certeiros e pré-concebidos, se esforça para compreender o que vê.

17. EDIFÍCIO DE USO MISTO EM PRAGA, República Tcheca - ARQUITETO FRANK GEHRY - 1996

A utopia imaginava mundos desconhecidos e os oferecia em projetos e teorias. Hoje, a publicidade nos promete futuros glamourosos, verdadeiros "sonhos despertos" – bem diversos do que o que temos à mão. Então, a "presença interminável de horas de trabalho sem sentido é *equilibrada* por um futuro sonhado, no qual a atividade imaginária substitui a passividade do momento. Em seu sonho acordado, o trabalhador passivo se torna o consumidor ativo. O eu que trabalha inveja o eu que consome". (23)

Surge uma nova idéia do *gênio*, da individualidade, da inventividade e criação, por vezes : uma liberdade que pode ser desestabilizadora, mas conduz a uma reabertura do presente. Ideais de homogeneidade, tipologias ou estilos (procedimentos hoje vistos como totalitários) - que procuram eternizar a criação - já não podem orientar o profissional e o homem contemporâneo. A perda da autoridade do projeto ou do desenho primordial (tal como conhecido e desenvolvido desde o Renascimento até o Movimento Moderno) leva à apropriação de citações (iniciada com os pós-modernos) e referências explícitas do passado no presente (aparição dos grandes mestres do moderno nas obras contemporâneas). Interpreta-se citando, fazendo colagens, colocando lado a lado – uma crítica que é ela mesma arquitetura, uma leitura crítica que se faz de novo arquitetura. Ou seja, já não se mitifica o desenho de Mies ou de Corbusier – apropria-se deles, toma-se pedaços e se agregam outros. Muitas vezes, como se juntassem partes de projetos, de idéias, de significações. Um exemplo é um edifício de Frank Gehry em Praga - que traz o balcão de Melnikov, a tribuna de Lenin, o globo dourado da Secessão - e se situa comodamente na escala do entorno, do lugar. No limite, uma arquitetura de fragmentos testados, agora desmitificados e imbuídos de seduções contemporâneas. Talvez aqui, já não estejamos mais frente a uma obra "aurática" , como diria Benjamin – a citação e a colagem dissolvem essa presença irrepetível, única. O objeto primeiro ainda é mítico, mas é alterado em virtude de seu próprio valor de reprodução. **(h)*

A atenção hoje se volta a tudo o que acontece no mundo - às culturas mais avançadas e também às mais remotas, tudo é importante e tudo deve ser conhecido. Uma das diretrizes atuais, a busca fenomenológica, leva a não se ater a pré-conceitos, mas dirigir as questões até novos significados. Não há prioridades, não há mais autoridades, não há respostas definitivas nem identidades estáveis. Conviver com todas as mutações possíveis faz parte do mundo e da metrópole contemporânea – policêntrica, polissêmica, polifônica e polimorfa.

Como afirma Arantes, a "desestetização da arte" projetada pelas vanguardas, na esteira da qual dar-se-ia a reapropriação da existência alienada, culminou numa "estetização da vida". Explica ela, que a imaginada reconciliação entre a arte dessublimada e a vida material que propunham, visava a transformação radical da segunda e jamais sua estetização. (24)

Num mundo que se quer metropolizado, mundializado e universalizado não poderá haver limites e confrontos de territórios (não há mais cidades muradas propondo identidades fixas) e mentes - a linguagem poderá vir a ser entendida em todas as fronteiras? Junto a esta questão surgem, porém, novos paradoxos: cidades e aglomerações urbanas em homogeneização, arquitetonicamente inexpressivas, onde se destacam obras de alguns arquitetos que têm livre trânsito pelos diversos países. Essas ilhas singulares de expressividade criam um desajuste frente à uniformidade geral – mas também um mesmo tipo de edifício pode novamente estar em qualquer parte do espaço habitável (uma nova versão do Estilo Internacional?).

Questão ainda mais pertinente quando se considera a diferença entre países globalizantes e globalizados – estes não se encontram em igualdade científica, técnica, material e moral diante dos primeiros. Isso enfatiza a tendência à unidimensionalidade do mundo, sua homogeneização, aculturação violenta, por um lado; à fragmentação política, o retorno de fundamentalismos religiosos e ódios étnicos, por outro. (25)

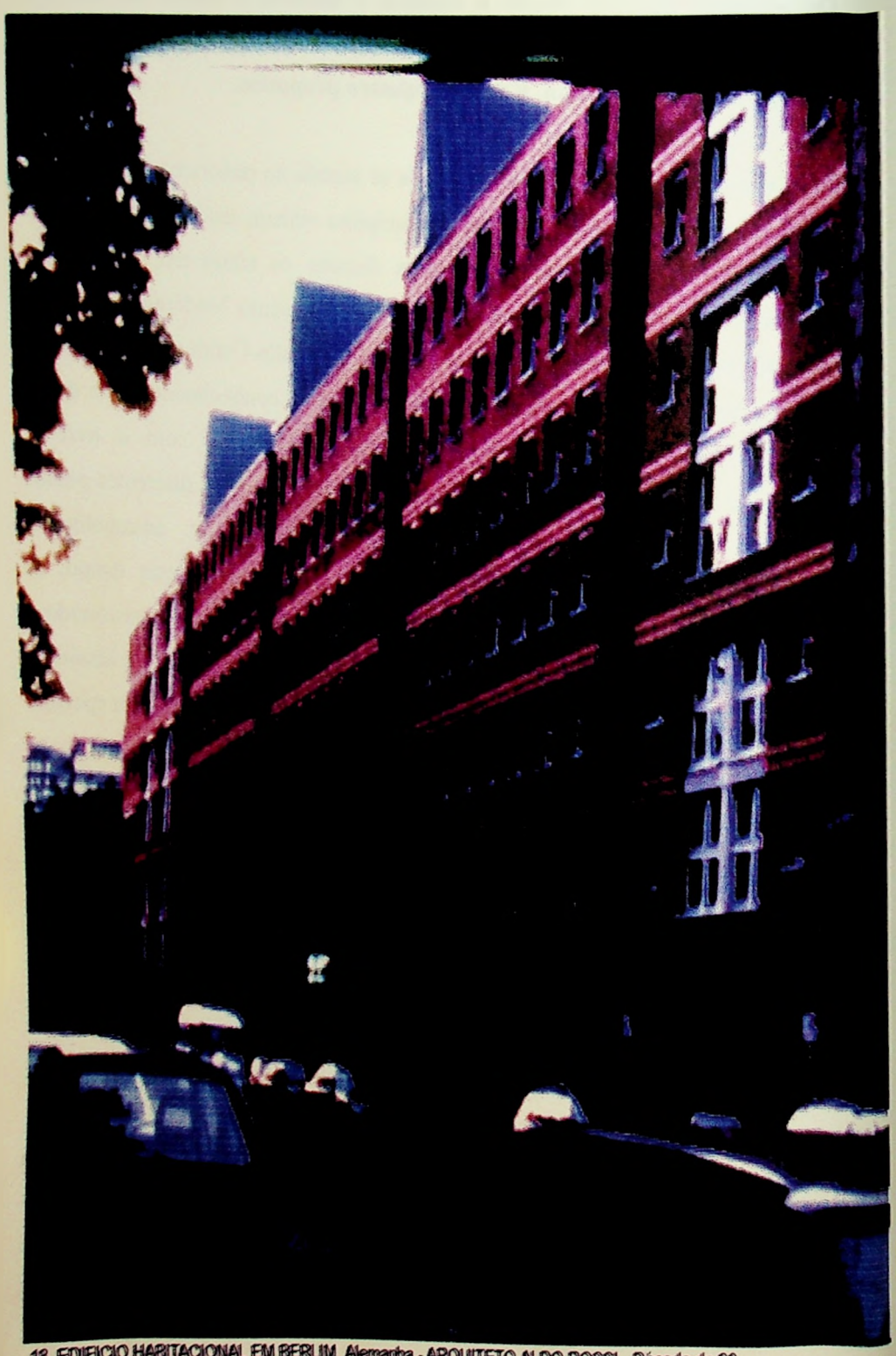
Espantosamente, é o que vimos surgir nesses tempos : violências crescentes no mundo todo – em razão de raças, cores, crenças, poder e riquezas. As diferenças vêm à tona, em contraposição aos projetos de homogeneização que se pretendem com os blocos (europeu, asiático, etc.) unificados.

Os assuntos de que dispõe o ensaísta : história e teoria da arte ou arquitetura, literatura, filosofia, memórias e realidade.
Rossi, Venturi, Eisenman, Koolhaas, quatro propostas.

Em meados dos anos 60, uma mudança se instala no panorama arquitetônico europeu: novas exigências internas da disciplina vinham sendo discutidas e um esforço teórico parecia necessário para discutir os temas em voga – que indagavam sobre a continuidade ou crise do Movimento Moderno. Uma nova geração que se reunia em torno da revista Casabella-Continuitá (em Milão, Itália) propunha idéias – arquitetura como forma de conhecimento, uma delas. Uma pessoal linguagem arquitetônica aparece em 1966 com o livro *A arquitetura da cidade,* de Aldo Rossi, onde se enumeram os diferentes pontos de vista desde os quais se pode contemplar a cidade: antropológico, psicológico, geográfico, artístico, econômico e político. Neste tempo, as cidades européias, arrasadas pela Segunda Guerra, estavam se reconstruindo – e a proposta de Rossi visualizando a cidade como um bem cultural e histórico, com elementos tradicionais que resistem na memória, foi de excepcional transcendência.

Rossi faz a crítica à cidade funcional, primeiramente, sugerindo a crise das concepções mecanicistas e deterministas – para ele, não existe relação unívoca entre formas e funções : as formas continuam, resistem, ainda que as funções desapareçam. Faz a defesa do lugar e do cenário, da paisagem da memória – essa constância e permanência dos lugares é o que mais importa na cidade. Os edifícios se reutilizam por tempos imemoriais. Quando o "lugar " é o fundamento do projeto, há a noção do pertencimento – e a arquitetura torna-se, então, a transformação do que está dado.

Sua arquitetura análoga é capaz de mostrar com imagens a essência das cidades (e a analogia entre elas). Considera, assim, que os monumentos são os elementos primários da cidade, pois são os mais permanentes : constituem atos irrepetíveis, promovidos por esforços coletivos. E, de outro lado, as residências



18. EDIFICIO HABITACIONAL EM BERLIM, Alemanha - ARQUITETO ALDO ROSSI - Década de 90

– que crescem sempre em grandes superfícies e constituem seu tecido básico. Estas suas colocações se tornaram importantes para a intervenção nas cidades históricas – era uma visão oposta à defendida pelo Movimento Moderno, pois recuperava o desejo de monumentalidade e solidez da arquitetura acadêmica.
Conseqüentemente à confiança nesta permanência da forma, Rossi propõe o conceito de arquétipo – um princípio lógico, imutável, clássico (que evoca a beleza dos modelos primeiros). O conceito de tipo é importante nessa arquitetura : permite identificar pensamento e projeto.
Como ressalta Alberto Ferlenga, contra a dissolução das formas, a arquitetura de Rossi pode reencontrar um papel – contribuindo para recolocar (até onde pode) o reflexo de uma história que está na origem de qualquer desagregação. Essas arquiteturas participam no processo de criação de uma moderna mitologia da cidade, na intenção de voltar a unir a cidade, parcialmente ao menos, aos próprios deuses. O arcaico se atualizando no presente.
Desenhos e fotos nos repropõem repertórios de imagens urbanas ligadas a uma história comum. Nas cidades, as tradições urbanas do mundo e as especificidades fixam-se nos lugares alheios ao condicionamento do tempo. Para Rossi, a arquitetura contemporânea não parece se referir a nada - com suas fraturas, suas perdas de memória, suas ausências de significado. O interesse das arquiteturas é perdurar na atitude cultural que propõem : as pedras do Pártenon podem fazer pensar na maneira de representar a cultura urbana da Grécia – essa simbologia das imagens permite deduzir a "alma da cidade". (26)
Na arquitetura de Rossi parece convergir um saber nascido da visita a tantas cidades – e, uma vez encontrado o próprio lugar, ele não se furta a ouvir as vozes das situações do contexto. Sua arquitetura deriva do livre uso das formas da história ligadas à tecnologia do seu tempo : a arquitetura interpreta estruturas construtivas que se renovam, implicando-as no processo geral de comparações e contaminações que distingue o seu trabalho pessoal. Mesmo

19. EDIFICIO HABITACIONAL EM BERLIM, Alemanha - ARQUITETO ALDO ROSSI - Década de 90

diante das arquiteturas que se dizem puras e high-tech, Rossi vê referências ao passado.

Sua arquitetura busca tradição, mesmo onde parece menos evidente: na acentuação de uma viga ou pilar – que revelam ascendências, inspirações e analogias. É na interrelação entre os novos materiais, novas aplicações tecnológicas e o antigo ofício, de onde surge o novo das construções : assim observa como a história continua sendo útil, aliada à técnica mais avançada à nossa disposição.

Seus primeiros croquis parecem confirmar a identidade e o parentesco entre todas as cidades do mundo – essa é sua primeira aproximação ao objeto referencial. A construção é o momento para reinventar um controle, uma atividade de eleição e seleção dirigida a todas as arquiteturas existentes – esse seu estilo não recusa, porém, o acaso e a improvisação. Os fragmentos selecionados, em sua nova utilização, assinalam sua importância e enriquecem os edifícios com sua ambigüidade entre forma e função (um de seus caracteres mais fortes), e também testemunham que Rossi adere a alguns momentos ou estilos – mas concebe obras sem idade ou datas definidas. Como um colecionador, separa peças e as traz de volta – fazendo-as retornar como se fossem importantes, lugares reconhecidos (relembrando Argan, quando este diz que a arte recupera os objetos significativos, e quando não o são, descarta-os). Um verdadeiro inventário de tudo o que constitui a vida urbana : estabelece afinidades e correspondências entre os objetos e as atmosferas, o lugar. Uma bela ilustração de seu pensamento se dá com o projeto do Teatro do Mundo, para a Bienal de Veneza em 1980 – uma arquitetura análoga, que recupera paisagem e memória. Metaforizando o teatro, se propõe como uma dialética entre o permanente da construção e o efêmero do teatro. Encostado à paisagem da cidade, feito para se acercar casualmente ao território, é um teatro que flutua : nele há a "impermanência e o movimento", pode ser "estabilidade e continuidade". Pode desaparecer nas águas de Veneza, "em simetria com o tempo teatral e o seu espaço marginal" (27), ou pode dialogar com o rito : que

sempre retorna. Rossi simula devolver-nos um mundo, um lugar e um objeto, a partir do que significa a sua ausência.
Também faz referência à força residual de certos ambientes da cidade – essa arquitetura ensina a utilizar instrumentos, reconhecer oportunidades, a melhorar o aspecto e a vida dos lugares. Sugere um método e dá idéia do quanto são úteis as imagens significativas (formas que têm capacidade de evocar e apreciar os contextos) – para reconstruir a identidade de áreas perdidas e abandonadas.

Um enfoque bastante diverso aparece com o livro *Complexity and Contradiction in Architecture* de **Robert Venturi,** também de 1966 e que significou para os profissionais uma libertação - da ordem dominadora da linguagem moderna, que já não se sentia como própria e que havia perdido vigência inclusive nas mãos de alguns de seus mestres. A crise surgida neste ano é emblemática : a arquitetura abre como que uma luta para desterrar a hegemonia do Movimento Moderno de suas idéias e formas.
Maria Teresa Muñoz arrisca-se a dizer que, pelas mãos de Venturi, a crítica faz sua entrada na arquitetura como ingrediente essencial. A consideração que ele faz da reflexão crítica como parte da atividade arquitetônica supõe já a perda da confiança de que exista um sistema arquitetônico universal a que qualquer arquiteto e qualquer obra construída estejam necessariamente vinculados, tal como ocorria no caso da arquitetura moderna. O arquiteto já não pode ser espontâneo ou ingênuo ante a forma arquitetônica - a crítica se lhe apresenta como guia : a única norma possível do criador em uma situação arquitetônica que perdeu sua universalidade. Propõe uma nova leitura da cidade, sugere uma nova época e sustenta que no pós-modernismo se atua à margem das normas e sistemas estabelecidos - então o interesse da arquitetura se dirige à experimentação e invenção formal, que é fruto do autor individual, de sua própria sensibilidade. Ansioso para se libertar do moderno, o artista recorre à história, à realidade, à crítica, com a intenção de encontrar uma norma. Nesta nova situação, o arquiteto consciente é necessariamente crítico. E, com a perda da universalidade das formas e leis, o crítico se acerca cada vez mais à figura

20. NATIONAL GALLERY- Londres, Inglaterra - ARQ. ROBERT VENTURI e DENISE SCOTT BROWN - 1985/91

do criador. A criação não é mais algo que vem da inspiração irracional, inacessível, pessoal - o crítico não necessita inventar categorias de mediação entre a obra e o público, pois crítica e criação são inseparáveis. Talvez haja uma semelhança com a arquitetura maneirista, quando o artista constrói sua obra fazendo dela uma profunda meditação crítica sobre a arquitetura dominante no momento, uma análise exaustiva dos distintos códigos imperantes para incorporá-los a este artefato complexo que é sua própria construção e finalmente destruí-los em favor de uma realidade arquitetônica nova, que ele mesmo inventa.

Na arquitetura contemporânea, Venturi representou a figura deste arquiteto-crítico, que utiliza ativamente em sua obra a concepção da arquitetura que ele mesmo possui - permitindo que em cada edifício se produza uma interação entre o arquiteto, que invade o campo do crítico, e o crítico, que trabalha sobre uma estrutura arquitetônica. Os objetivos desta nova arquitetura apontam a uma produção que recolha e anule todas as maneiras possíveis de construir, encaminhando-se a obras que sejam ao mesmo tempo crítica e criação, arquitetura e reflexão sobre arquitetura. Cada edifício é uma visão particular e um determinado entendimento da arquitetura – uma aproximação e uma interpretação.

A entrada da crítica na arquitetura parece produzir-se, em princípio, através do estruturalismo, que já contava nos anos 60 com uma larga existência aplicada a outras disciplinas. O fato é que deu bases para a arquitetura se afirmar como sistema formal e como referência de toda obra construída, sem necessidade de estabelecer cânones. Ao abrir o universo formal a todas as etapas da história ou da realidade, as distintas opções arquitetônicas apareciam como interrelacionadas, surgiam as idéias de simultaneidade - com independência da situação ou procedência concreta. A necessidade era assumir uma coerência total na arquitetura como sistema formal - e não havia limites, a referência era toda a história da arquitetura. A leitura crítica na criação arquitetônica tem sido fator mais decisivo que a recuperação da história ou a abertura à realidade

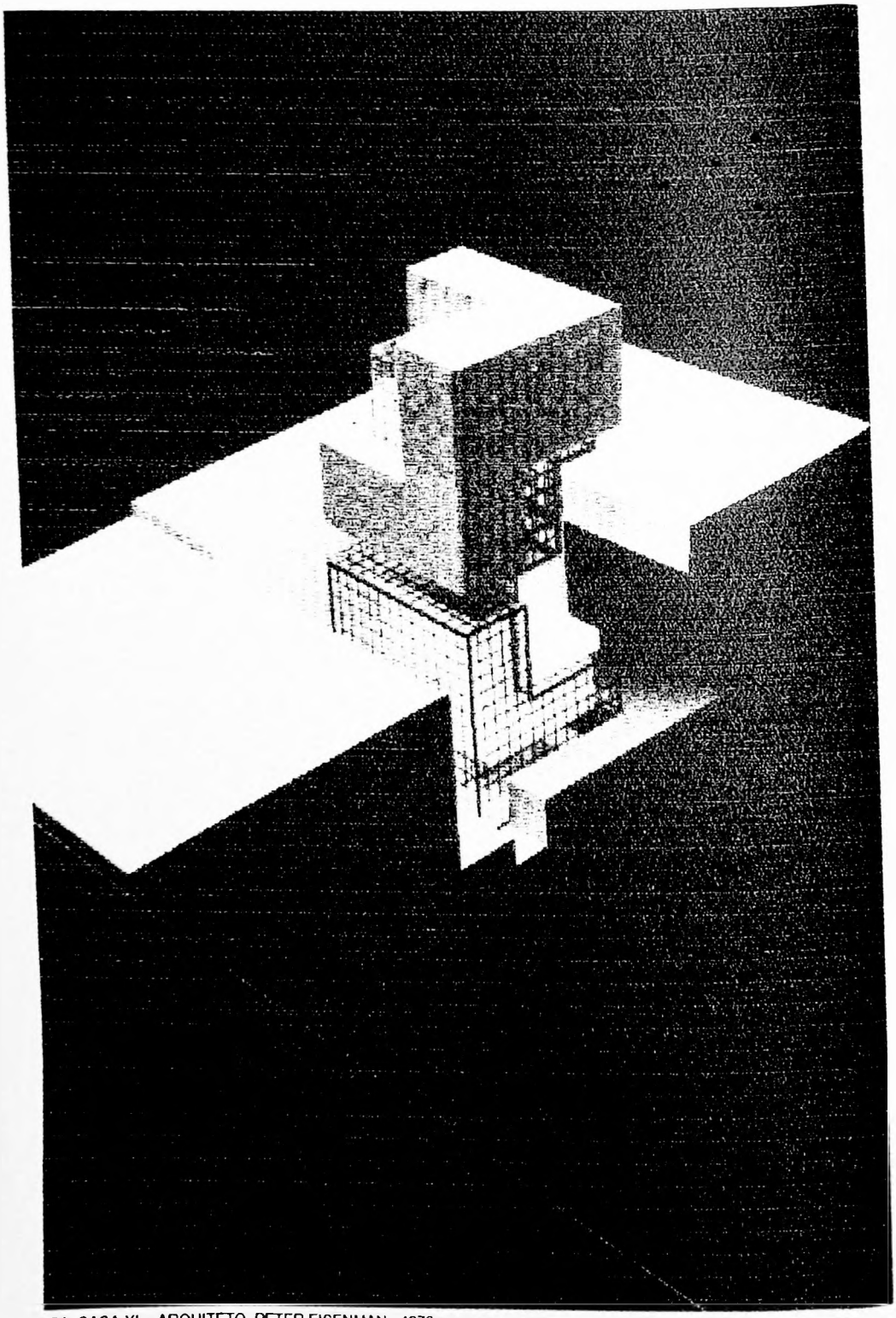
exterior, porque mostra uma arquitetura que busca maior restrição e concreção da forma, opondo-se à universalidade formal do Estilo Internacional. O arquiteto tem necessidade de influências, e para isto recorre à história e a outros campos alheios à arquitetura. Sente mais a carência de referências do que a opressão de um dogma. Só a crítica pode então proporcionar-lhe uma justificação para a sua atividade. A autocrítica do arquiteto se aplica sobre cada obra concreta - que não vive em função de princípios universais, mas que se mantém por si mesma e é sua própria razão de ser. (28) Venturi reivindica o retorno a uma linguagem polivalente e eclética, a uma cultura popular. E, principalmente, a uma leitura da nova realidade visível na cidade.

Alternativa radical ao pós-modernismo de Venturi, aparece, também no cenário norteamericano, a figura de **Peter Eisenman** – considerado por alguns como um representante da terceira geração do modernismo, por outros como um arquiteto que se deve entender através de suas palavras e não só de seus desenhos. Inicia carreira teórica colocando em discussão as questões mais profundas referentes à linguagem e sua sintaxe (por volta de 1970). Não cede à contaminação historicista, sua atenção se centra nas investigações da vanguarda européia, ao mesmo tempo que procura uma reconciliação entre a arquitetura e o seu tempo. Ele próprio tende a caracterizar e definir sua atividade como a de um arquiteto construtor que produz teoria e não como a de um teórico que constrói para o colecionador (como dizia Tafuri no primitivo tempo dos Five Architects). Mark Wigley expressa isto no catálogo da mostra do MoMA, de 1988: "Para a maior parte dos arquitetos cujas obras se expõem, o compromisso até a construção representa uma ruptura recente que mudou completamente o tom de seu trabalho. Abandonaram suas completas abstrações e afrontaram a materialidade do objeto construído. Este giro tem um reverso crítico em sua obra. Hoje só se pode fazer crítica no âmbito da construção e através dela: para enfrentar o panorama da arquitetura os arquitetos têm que enfrentar o problema da construção; o objeto arquitetônico é agora a sede de qualquer questão teórica." (29) Talvez em Eisenman seja

necessário entender a relação entre teoria e prática outorgando maior importância à teoria implícita em seus projetos do que a que explicitamente professa - que lhe serve para identificar-se e manifestar sua sensibilidade ao *Zeitgeist* e ao grupo cultural que está no caminho de suas idéias.

Como ressalta Giorgio Ciucci, seu texto escrito descreve o texto desenhado e este o escrito, e ambos um projeto. Descrever é representar com palavras os detalhes de um fato, de um lugar, de um objeto, mas também traçar e aperfeiçoar uma idéia – cada obra escrita ou desenhada é como um vestígio ou sinal que vai marcando um processo. A partir de um dado geométrico, fundamento da composição arquitetônica, Eisenman executa sua deconstrução por meio da deformação e decomposição, da mesma forma que desestrutura uma frase usando letras maiúsculas e minúsculas em distintas "escalas". O resultado da forma mantém o selo inicial, memória genética, que permite medir o deslocamento realizado – todos os jogos verbais e figurativos constituem a expressão dessa contínua mudança realizada por Eisenman : deslocando-se ou deslocando-nos de um sentido, uma direção, um significado, um plano, um espaço a outro, até um aparente sem sentido, sem direção, sem significado, sem plano, sem espaço.

Na Casa III, de 1969, há uma rotação de 45 graus na planta, quase a ponto de obrigar o observador a uma *rotação arquitetural* (peculiar *promenade architecturale* desestabilizante), e que exige do proprietário uma cumplicidade para manter ativo o processo projetual. O espaço omite a objetividade das exigências funcionais, perde a motivação de uso e se apresenta como pura extensão conceitual. (30) Pode ser possuído por quem o habita? As casas de Eisenman são difíceis de usar e de habitar – é difícil adaptar-se a um espaço topológico (baseado nas propriedades que um objeto mantém apesar de sofrer transformação, deformação). Topologia é a geometria dos cegos – que investiga o dentro e o fora (como a fita de Moebius, como em Escher). Eisenman investiga a ambigüidade, as circunstâncias, as potencialidades. Na Casa X trabalha com elementos em L, o que vai culminar na Casa El Even Odd



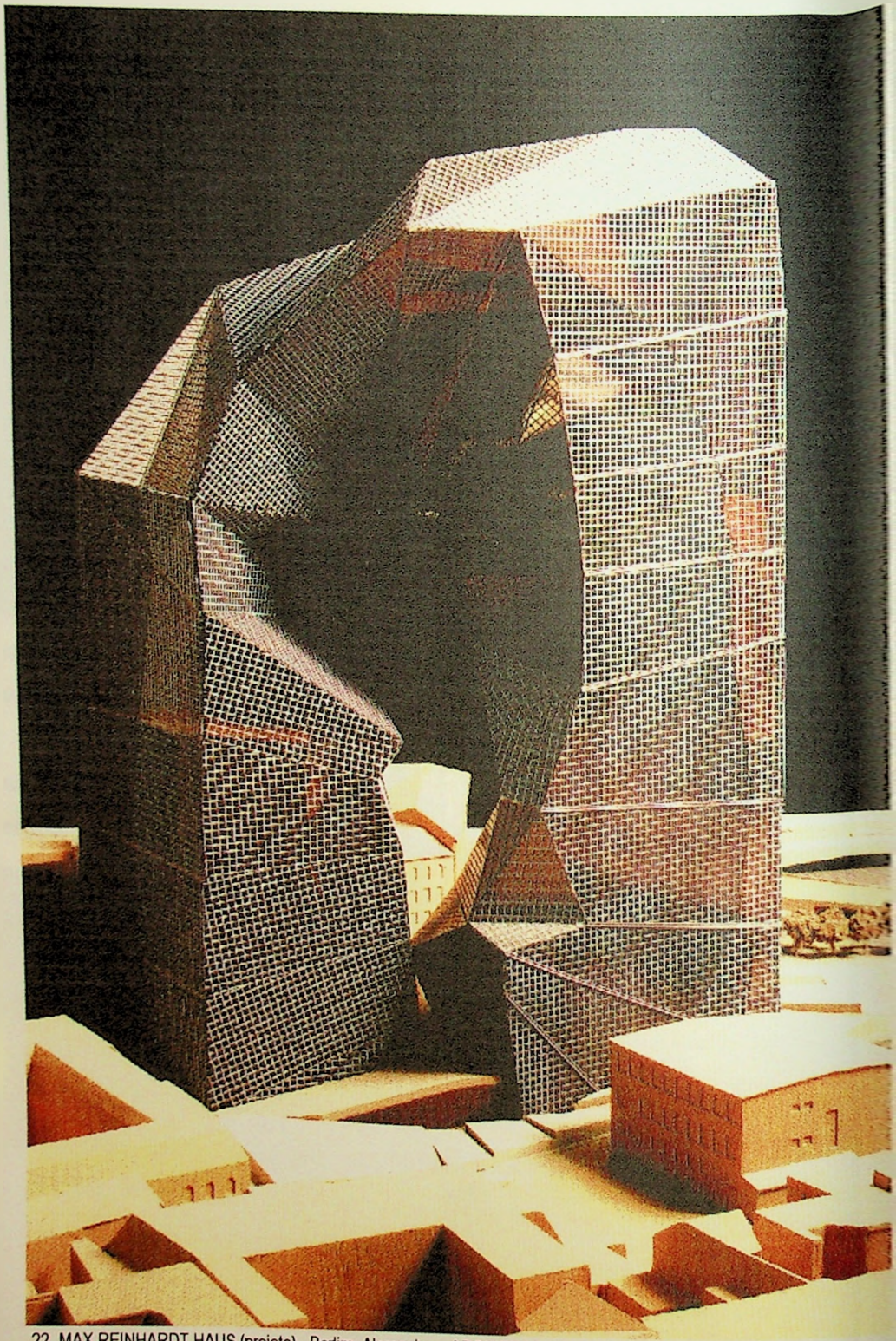
21. CASA XI - ARQUITETO PETER EISENMAN - 1978

(Casa Onze Rara, que é também a letra do alfabeto e é ainda Casa todavia Ímpar) e na Casa denominada Fin d'Ou T Hou S (em francês - *fin de tous,* fim de todos, em inglês – *find out house,* casa a descobrir). Seus jogos lingüísticos e arquitetônicos, analogias, duplos significados, assonâncias, e enfim, suas "diferenças" são conscientemente provocadas. Seguindo a simbologia da cabala hebraica, acredita que o onze é o número de sua sina – e assim que nele interrompe a sua série de casas ("de cartolina"- *cardboard houses*). Pensa em seu nome como um duplo que ele possibilita – parte do mundo mágico dos signos: EISENMANAMNESIE.

Como diz Ciucci, ele tenta alcançar um equilíbrio entre o universo de conceitos e a realidade de construir, pensa mover-se fisicamente e não só teoricamente dentro de uma arquitetura que existe num lugar determinado : da *experimental architecture* (em sentido teórico) passa a uma *experiencing architecture* (em sentido físico). Pensa que a forma arquitetônica é mais uma invenção do que um instrumento prático – ela deve ser concebida como uma escritura e interpretada como um texto, e acredita que quanto mais se explica a si mesmo, mais vê. (31).

Eisenman pode ser o paradigma atual do arquiteto que une em si a tarefa do arquiteto e do crítico – sua palavra como sua obra são parte do mesmo processo: seu processo projetual. Sua aproximação à arquitetura como disciplina se dá através da filosofia, do texto literário e do texto projetual : seus textos importantes explicam os projetos, e falam muito da atmosfera intelectual-filosófica que decorre no tempo destes mesmos projetos. Não propõe diretrizes ou regras claras (como Corbusier), mas parte de uma ambigüidade entre poética e fundamento teórico.

Os últimos projetos da década de 80 são importantes porque estão ligados sempre a concursos e a *campi* universitários – suas funções são a produção, o ensino, a exposição de arte. Interessantes também porque lhe permite expor suas convicções críticas e formais tanto na escala da cidade como na do edifício em um lugar que, por definição, tem que estar aberto à investigação em sua



22. MAX REINHARDT HAUS (projeto) - Berlim, Alemanha - ARQUITETO PETER EISENMAN - 1992

melhor expressão. Ciorra descreve seu abandono da questão semiológica e sua adesão à poética e à narração. (32)

Eisenman se liga a temas aos quais sujeita o estatuto estético dos projetos:

Dobras (*pliegues ou foldings)* – como uma operação geométrica de configuração do objeto : este aparece efetivamente traspassado de temores e dobras, e também como chave ideológica cosmológica (sinal da filiação às indagações de Deleuze em relação ao espaço anticartesiano e anticlássico). No projeto do Centro de Artes da Emory University, o edifício vai sofrer as alterações e deformações oriundas da topografia natural do terreno (topologia) – fazendo metáfora com o tema música. Representam-se ondas harmônicas que comprimem e deformam superfícies contínuas, fazendo-as dobrar-se. As escalas das dobras, grandes ou pequenas, expressam as reações.

Uma continuidade como a dobra permite um deslocamento da visão e não o enquadramento tradicional do olhar perspectivo (deslocar-se, como propõe a escultura, é passar do óptico ao tátil). A dobra aparece como um novo evento - e leva a um passear pela obra, para contorná-la, senti-la, quase tocá-la.

Entre (*"the architecture of between")* – busca trazer à luz formas, relações e figuras da arquitetura geralmente reprimidas e ocultas por ordem da regra clássica (e da modernidade clássica). Eisenman vai se aproximar de Foucault ao dirigir a vista além da ordem aparente das coisas. Sua intenção é buscar informações sobre o tema e o meio (o contexto cultural, geográfico, temporal) em que tem lugar o ato criativo, mais que sobre o funcionalismo interno do edifício (como exigiria a visão funcionalista) ou sobre suas qualidades simbólicas (atitude própria de Venturi). Explora a necessidade do arbitrário, do acaso, espaços interiores e exteriores mais complexos que os simplesmente funcionais. Inclui a paisagem como parte do deslocamento do edifício, faz uso dos espaços intersticiais, fala da falta de lugar no mundo contemporâneo.

Explora o "entre as coisas" – o estar no meio, estar entre algum lugar e nenhum lugar, entre fronteiras. O lugar da arquitetura é onde ela vai além dos seus limites, se dissolve em outros temas que não são ela : arte, ciência,

filosofia, literatura. Tudo o que ocorre além de seu próprio contorno – mas que lhe é muito próximo, lateral.

Outro modo de aproximação à arquitetura o faz rever a noção de **scaling** : tenta se afastar da escala do homem, propor estruturas descontínuas, suprimindo relações costumeiras de hierarquia e medida, de tradição e origem. Acredita que o projeto é sempre superposição sobre as malhas da cidade, e por isso se perdem as marcas e referências : as estruturas existentes e as novas são redefinidas continuamente.

Ainda, em alguns projetos, deixa aflorar as **malhas** anteriormente existentes, como vestígios evocadores. O novo edificio propõe então a transformação cíclica das memórias.

Seu convívio com os temas da ordem e do caos parece nunca chegar a resolver-se ou integrar-se, como também suas questões do informe, que toma de outras disciplinas. É uma arquitetura intelectualizada, capaz de converter-se em linguagem e veículo de um texto crítico sobre a realidade e a cidade. É sua maneira de falar do mundo e do trabalho contemporâneo.

Também em sua arquitetura convivem muitas vezes a fachada fechada – como um palimpsesto autônomo sobre o qual ordena mensagens simbólicas, e outras – quando a qualidade essencial do edificio reside em sua geometria, em um experimento topológico: prevalece então a moderna transparência, a membrana que revela a maquinaria da construção. Uma influência da arquitetura produzida por computador, com certeza, onde malhas, rotações, escalas, são as dominantes.

Rem Koolhaas, arquiteto holandês, pensa que a arquitetura como matéria é muito mais limitada do que a teoria e as idéias. Diz-se adepto do oficio de ensinar – para fugir do trabalho comercial : em seu trabalho como professor na Universidade, as investigações não sofrem as distorções do trabalho comercial. Escrever também, é como inventar outra vida. Seus textos são interpretações : interpretar é detonar novas formas de instrumentalidade e novos conteúdos. Amplia sempre mais seu aparato intelectual. Pessoalmente, não deseja ser

23. TEATRO DE DANÇA - Haia - Holanda - ARQUITETO REM KOOLHAAS - 1987

identificado completamente com a profissão – por isso, sua insistência na utilidade de encarnações anteriores : não quer abandonar seu papel de escritor porque ele representa seus outros mundos. Interessantemente, seus escritos são gráficos, sempre os acompanha um material visual que fala, de maneira mais contundente, a linguagem do arquiteto – ou seja, ele mostra visualmente a sua fala, o seu diálogo.

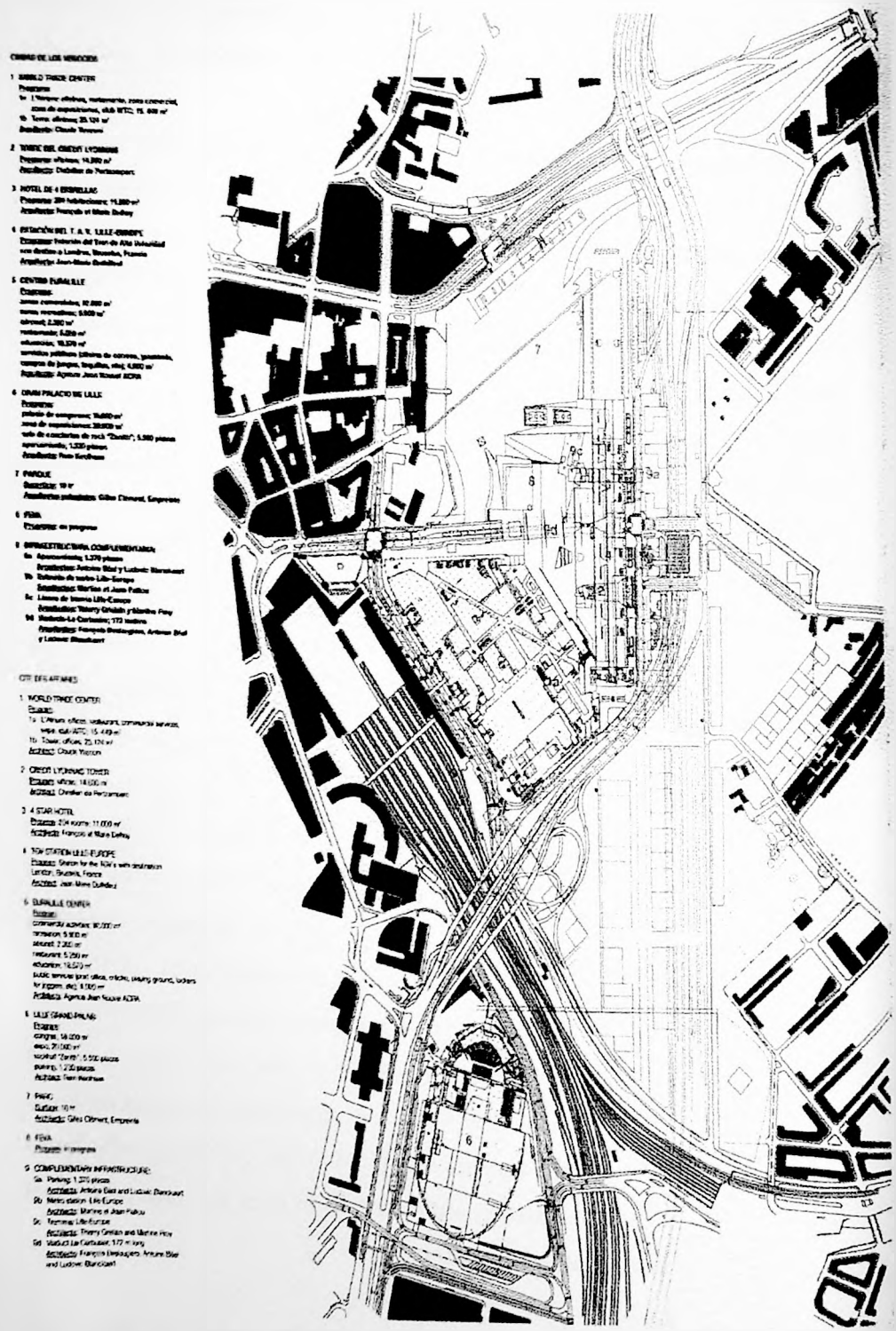
Seu primeiro livro, *Delirius New York*, de 1978, condensava sua paixão por Manhattan – um lugar arquetípico da cultura arquitetônica e urbana, um sonho pictórico. Essa metrópole expressa o contemporâneo e o futuro por sua altíssima densidade, sua grande escala e o composto de ordem e caos que personifica – por exemplo, na liberdade de seu traçado, nas suas estações subterrâneas. "Aceitou o que a metrópole significava na combinação de arquiteturas diversas, simbólicas e massivas, da descontinuidade arquitetônica e a formulação de uma ordem complexa na qual se integram a paisagem geográfica e os grandes elementos de trânsito como pontes, autopistas, nós, tudo isso dotado de grande poder de significado, de densidade cultural e humana". (33) Ali se mesclavam todos os movimentos vanguardistas – e era um vasto laboratório do inconsciente coletivo. Sua leitura da metrópole como planificada e selvagem, com poder formal e de significado, lugar das instabilidades e promessas ocultas, lembrava os desenhos utópicos de Hugh Ferris e os arranha-céus do arquiteto Raymond Hood.

Vê-se constantemente envolvido com a recuperação da disciplina. Primeiro, por seu culto à cidade – como obra-de-arte coletiva e superior, e depois, por sua "atenção à dialética entre ordem e desordem – que, da cidade transpõe para a arquitetura e que toma sua mais operativa e interessante expressão na contraposição entre programa concreto e 'instabilidade programática'" (um programa racional para conseguir uma forma com inevitáveis variações). Koolhaas leva para a cidade-metrópole alguns conceitos originários do grupo florentino *Superestudio* - substituir utopias tecnológicas do grupo inglês Archigram por um entendimento conceitual e surrealista de ações abstratas

sobre o território. (34) Representa isso em desenhos, em ícones, em novos *comics* – pode-se dizer que herda essa cultura pop dos anos 60 do grupo inglês Archigram, que, como ele, vem dos bancos da Architectural Association, famosa escola de Londres.

Para Koolhaas, a *tábula rasa* provocou algumas convulsões sociais no Ocidente. Vê as cidades do Oriente como mais débeis e provisórias : ali há intensas promoções de construções rápidas, que, ao ignorar precedentes culturais, dão cor ao que era neutro, insistem em seu valor. Não vê novidade em uma forma pura – assim que, para ele, o tema não existe na realidade : o novo é sempre contaminado. A semântica explora a vida depois da morte dos signos – Cingapura erradicou toda "autenticidade" para poder manipular melhor os signos. Em Hong Kong, um grande edifício é alegria, é princípio de nova vida – quando em Londres é melancolia.

A eterna obsessão com a história se converte em obstáculo ao reconhecimento de novas realidades. Na verdade, há ansiedades na Ásia e na Europa em encontrar marcas, rastros, que possam significar a presença do contexto e da história, apesar dos novos começos; e em dar pistas sobre que direções deveriam seguir os novos desenvolvimentos. Esta busca de expressões vernáculas explícitas e elementos históricos é tão *kitsch* no Leste como no Oeste – parece forçada, não autêntica. A necessidade de ter motivos tradicionais, no Japão, como a necessidade de ouvir ressoar rastros de uma ocupação passada no Ocidente (mesmo nos círculos neo-modernos) mostram a mesma incapacidade de ler como verdadeira a construção atual. Ambas são certificados de uma autenticidade passada, que parece ser importante. Mas, isto nos leva a ser cegos a um enorme domínio do real, do legítimo, que se desenvolve diante dos nossos olhos – e que simplesmente, por não ter nenhuma referência explícita, se torna algo inacessível. Acredita que devemos fazer uso inteligente da herança do passado, sem reificá-lo ou fazer dele uma coisa atual – isto é, sem deixar de olhar o presente.



24. CIDADE DE LILLE (Implantação), França - ARQUITETO REM KOOLHAAS - 1990/1994

Em seu último livro, ***S,M,L,XL***, mostra como a arquitetura transita pela questão da escala : pequenos projetos são casas unifamiliares, médios são museus e pavilhões, e projetos grandes são edifícios públicos. Fala em ***bigness*** como essas formas extra-grandes e monolíticas que parecem nos ameaçar – mas que são mais autênticas do que as especificamente contextuais ou do que a mais escrupulosa fragmentação. Dadas as densas demografias atuais, há necessidade contínua de estruturas de grande escala, é inevitável. Esses projetos no âmbito metropolitano são tratados como polifuncionais, são dinâmicos e formalmente abstratos.

A operação urbana que propõe em Lille é um dos principais eventos dessa última década. A presença do TGV (trem de alta velocidade) e a configuração de um novo centro informático fazem de Lille uma cidade novamente moderna – e, para essa conformação, Koolhaas desenha o território. Segundo ele, no mundo contemporâneo, os programas não estão ligados a uma cidade concreta – mas gravitam ao redor do lugar que oferece o maior número de conexões. A ligação proposta pelo TGV (Paris-Londres em 2,5 horas), um trem subterrâneo que interligará 80 milhões de pessoas (França, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemanha), vai mudar o próprio conceito tradicional de cidade – ela é hoje um espaço contínuo, de interligação entre mundos. No edifício do Congrexpo, parece obedecer às leis do urbanismo : um espaço gigantesco para 6.000 pessoas em um evento pop, outro que chega a abrigar uma feira de automóveis, por exemplo. Trabalha aqui com membranas translúcidas (como gostam os franceses).

Esta é uma nova condição local e global ao mesmo tempo – que interessa tanto ao coreano quanto ao habitante de Lille.

Sua investigação é se o inevitável pode conter o "sublime" – suas próprias obras, por sua enormidade, contrariam concepções tradicionais de interior e exterior. "Escalas que implicam em incomensurabilidade. Os espaços internos pairam dentro do enorme recipiente como se fossem órgãos flutuantes. Flutuação que implica uma ausência radical de chão, de perspectiva e

25. KUNSTHAL - Roterdă, Holanda - ARQUITETO REM KOOLHAAS - 1992

imbricação. Os vários elementos – viga-mestra, coluna, arco e cúpula – começam a fugir uns dos outros no espaço, destacando-se de seus apoios anteriores, como que em levitação livre, semelhantes aos últimos Cristos de Dali pendurando-se das cruzes a que estão pregados. (...) O tamanho do edifício passa a determinar o programa. (...) a partir de um certo ponto, a escala supera o que pode estar contido nos padrões clássicos de organização, alterando a própria natureza da arquitetura. O resultado são megaestruturas que questionam o status de construções específicas. Sua vastidão exaure a compulsão da arquitetura a decidir e determinar. Zonas são deixadas de fora, livres de arquitetura." (35)

Vê uma dissolução da idéia do "criador original" e do "inspirador" no arquiteto contemporâneo, que é apenas um sujeito que perambula no meio de banalidades, burocracias, políticas e negócios. Sua proposta é descobrir a colaboração real que se pode alcançar entre arquitetura e liberdade – evitando definição universal de liberdade, pensa que a arquitetura gera liberdades provisórias em situações concretas, como experiências, sensações, efeitos de prazer ou ameaça, eliminando sistemas particulares de controle e autoridade. O arquiteto apenas ajuda a definir algumas identidades. A crítica a seus projetos depende, assim, da valoração de sensações particulares, mais do que de juízo de valores estabelecidos.

Afasta-se da tradição vanguardista de descartar o velho e estabelecer sempre o novo, afasta-se do autoritarismo das proposições – fala em reciclagem dessa energia. Nem a busca do novo, nem a consagração do *status quo* – mas a liberdade e diversidade de referências. Não proclama a beleza a qualquer preço, descarta os esteticismos e novos "ismos" contemporâneos.

Em muitos níveis – formal, material, contextual - Koolhaas adota, aperfeiçoa, condiciona padrões da arquitetura tradicional, principalmente do Movimento Moderno. Como diz Capitel, em seu Kunsthal de Rotterdã é evidente a inspiração em Mies van der Rohe : na elevação do museu sobre uma base quadrada (quase o pódio do Pavilhão de Barcelona), isolando a arte da cidade

26. MUSEU KUNSTHAL - Roterdã, Holanda - ARQUITETO REM KOOLHAAS - 1992

corriqueira atual (método também utilizado nos acessos das igrejas renascentistas – isolando o sagrado do profano). Um percurso de entrada se dá pelo parque dos museus : subindo em rampa e cortando todo o edifício, avistam-se lateralmente, através do vidro, as salas e galerias, até chegar ao nível da rua principal do outro lado : também uma base elevada que isola o edifício da rua de tráfego animado desta porção da cidade. (36).

Suas rampas ou percursos (que cortam o edifício nos dois eixos, podendo transformá-lo em 4 blocos autônomos) são topológicos : recriam o solo, o piso original – trazem-no para o interior. O prédio é a manipulação dos pisos superpostos : arquitetura em que se caminha, como no urbano. Deixa também pedaços vazios – lacunas – sem arquitetura, como é mesmo a cidade. Os eixos não controlam ou delimitam territórios, mas fazem a ligação de objetos e vistas.

No teatro de danças em Haia, trabalha a forma como uma membrana (como Kiesler no começo do século) – por vezes reluzente, de reflexos e luzes (como queria Mies com os cristais), por vezes negra como uma caixa fechada, que sugere apenas uma cornija ondulante.

Para ele, as simplificações dão claridade ao projeto e surpreendem : uma sala de leitura, um museu, são somente superfícies nas quais se localizam computadores, livros, obras-de-arte e um caminho para chegar a eles.

Sua idéia é que hoje há partes de cidades genéricas, neutras, iguais em todo o planeta: não podemos mais dizer o que são esses prédios. Arquitetura tem cada vez menos poder de transformação nessas cidades mutantes : esse entorno efêmero é a nova condição do urbano – a vida do edifício é cada vez menor. O arquiteto tenta apenas persuadir – na era da globalização, alguma identidade que invada o genérico pode acontecer como coisa criativa, como um novo frescor. Ou seja, em uma cidade genérica, medíocre, a arquitetura pode vir a ser um acontecimento. Defende que não se deve manter partes ruins de cidades, deve-se descartá-las sem medo (como se faz em algumas partes da Ásia).

A liberdade permite-lhe também, enfim, livrar-se do peso das convenções : institucionais, históricas, morais. Sente-se liberto expressivamente – tanto quanto a estruturas construtivas, como a modelos de inspiração, a genealogias culturais e ideologias.

O diálogo arquiteto / arquitetura

Tentar um entendimento, incorporar idéias e fragmentos de conceitos - saber de algumas maneiras de se olhar a cidade e a arquitetura é a orientação desse capítulo. Quatro visões do mundo arquitetônico que foram discutidas nas últimas décadas internacionalmente e que se configuram como leituras importantes para estudo : o saber do arquiteto que incorpora leituras subjetivas e sensíveis do mundo e do contemporâneo.

Não se propõem como projetos acabados, são parcialidades – sabem que estão imersos nesse complexo sistema que hoje conforma as novas metrópoles comunicadas, e que são interativas.

Duas figuras um pouco anteriores, como Venturi e Rossi – que se situam como primeiros interlocutores que rompem com um ideário hegemônico, e duas personalidades com obras mais contemporâneas – que emergem neste espaço cada vez mais mundializado e informatizado, onde o conceito de cidade é já totalmente outro.

Como essas críticas e teorias vêem as relações entre as obras?

Uma primeira notícia torna-se fundamental nos meados dos anos 60 – um cisma no panorama (quase tranqüilo ainda) da visão arquitetural que nascera com o despertar do século : o Movimento Moderno já não respondia às inúmeras questões em transformação no mundo. Primeiramente, a idéia de que cada época tem uma vontade formal e uma peculiar maneira de ver vinha sendo colocada pelos jovens do Team X, que substituíram os velhos mestres dos CIAMs. Toda forma humana está em estado de mudança contínua, acreditavam eles, e os racionalistas percorriam um caminho único – e por isso, fracassaram. Por outro lado, a aparição de um ambiente informacional que

começa a fazer a conexão das culturas pelas diferentes partes do mundo, permite uma colocação diversa : a possibilidade de dispersão das idéias e um poder relativo de autorias do projeto ou do pensamento – tudo agora poderá estar na mídia, acessar multidões, circular em rede.
Vale lembrar o conceito de "transculturação", de Marina Waisman, que se referia à transposição de critérios arquitetônicos e urbanos, pertencentes a um contexto determinado (como Europa e Estados Unidos), a um outro distante (como os países da América Latina). (37)

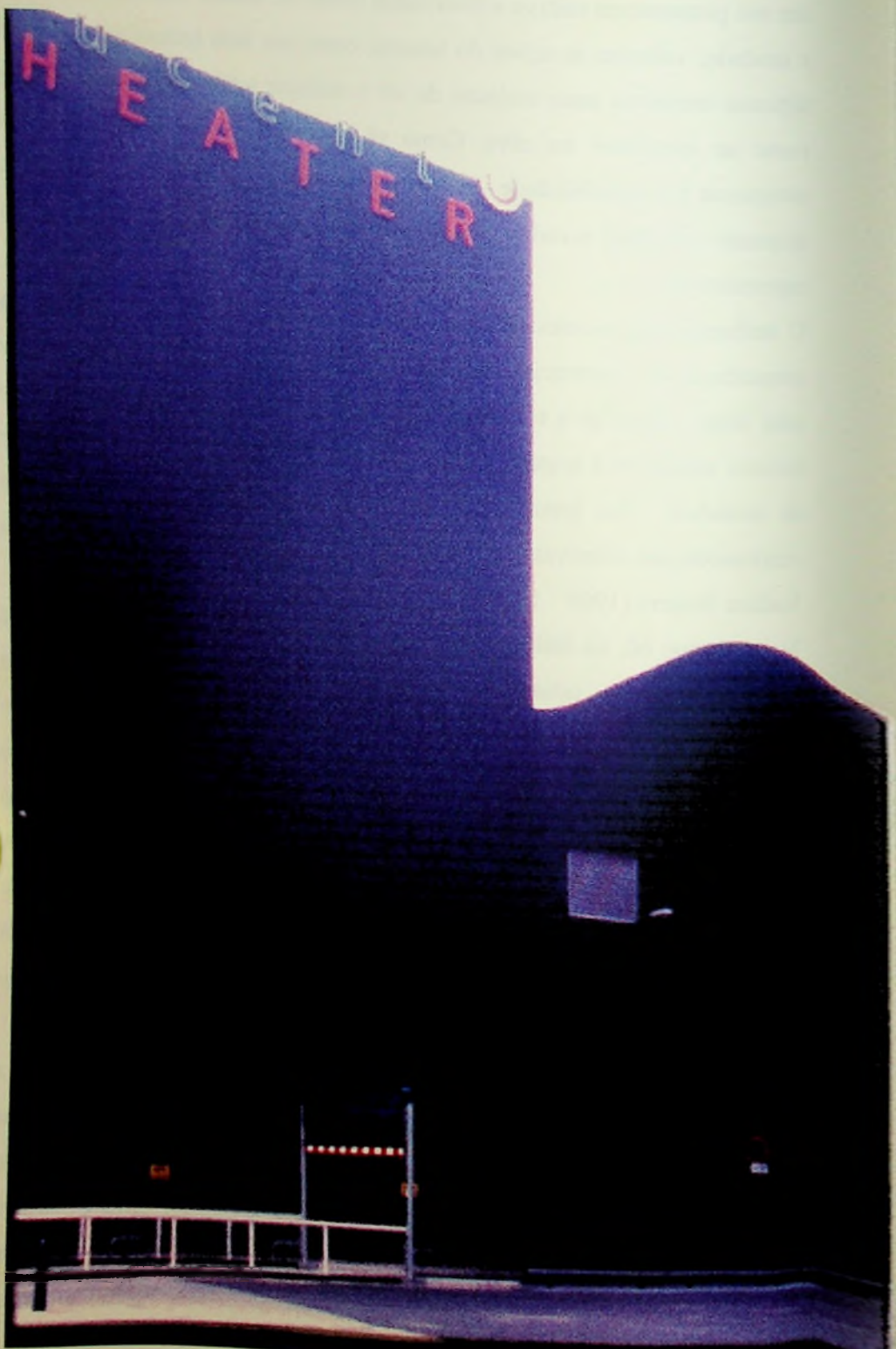
Dentro desse âmbito cultural, Venturi percebe uma nascente lógica comunicacional e propõe a recuperação de uma arquitetura de conteúdo semântico. Constrói sua crítica e sua obra a partir de leituras da história da arquitetura e da própria cidade atual – potanto, passado e presente. Ambientado no cenário americano dos anos 60, cenário pop-art, onde o brilho dos neons e luminosos configura o lugar do passeio, do prazer, das trocas; e também na presença do passado, que descobre nas fachadas e cidades da Itália – ou seja, sua visão do ambiente urbano existente e contraditório – o faz recolher estas imagens (como fazia Corbusier) e propor uma nova maneira de aproximação à arquitetura, diversa do olhar purista implícito no método corbusiano. Não se trata mais de referenciar um mestre, mas explicitar essas imagens em sua própria obra, preparar cenários conhecidos para dialogar com o povo. Arquitetura é imagem, como uma mercadoria – colocada em circulação, para ser vista. O seu livro coloca a força da mudança cultural que significou a orientação pop em todos os campos: artes plásticas, publicidade, mundo da televisão, da música popular e da arquitetura. A grande revolução dos anos 60 é essa : uma integração do que eram substâncias cultas da arquitetura com certas maneiras sem preconceito de aproveitá-las – e isso foi de uma inteligência fantástica para o seu tempo. Uma proposta que está no mesmo patamar das pinturas de Raushemberg, do que significou os grandes grupos de rock, das mudanças introduzidas no cinema.

Em seu pensamento cultiva a diversidade (como no mundo e na natureza) e não a unidade, valoriza as ações do homem, como um bom humanista : introduz algumas maneiras mais realistas de ver e dialogar sobre arquitetura. Ele diz como se introduzir na obra. Como vê-la. Analisa todos os edifícios para enriquecer sua sensibilidade – não extrapola seus limites, se limita à arquitetura enquanto tal, pois acredita que a arte pertence à inteligência prática e não especulativa.

O ambiente pop e consumista americano é bem diverso do europeu, com sua consciência de "pertencimento" ao lugar. Assim que Rossi se envereda por uma lógica tipológica e morfológica (influenciado pelo estruturalismo), e ao mesmo tempo vê a arquitetura como espaço de convergência da experiência e da memória. Sua interpretação psicológica do lugar – feito de analogias e reminiscências coletivas – vai distanciá-lo do realismo do seu mestre, Ernesto Nathan Rogers (1909 - 1969).

Nesses anos 60, na Itália, o conceito de lugar estava ligado à própria cultura arquitetônica e urbana, à evolução dos sistemas de experiência (fenomenologia), do caráter reconhecível em uma cidade, em um âmbito construído. Rossi vai incorporar essas idéias no debate e na experiência do projeto. Insiste no valor artístico do projeto arquitetônico (mesmo que este não se realize), tal como acreditava a tradição da crítica italiana criada por Benedetto Croce, e no conceito da "cidade como obra-de-arte" , que toma de Camillo Sitte. Essas colocações vão aproximá-lo de uma tradição acadêmica da profissão – ou seja, seu pensamento se atualiza, mas carrega o peso da tradição e da história.

Os anos oitenta vão dar abertura a uma multiplicidade cultural, na qual a dúvida pós-moderna leva a novas interpretações científicas baseadas na concepção de um universo do não equilíbrio – que se expressa em geometrias fractais sob a teoria do caos. Cada vez mais o pensamento recusa as pretensões a um conhecimento universal, unificado e objetivo. Em arquitetura, a corrente pós-estruturalista evidencia a condição de crise perpétua e perda de fé nas



27. TEATRO DE DANÇA - Haia - Holanda - ARQUITETO REM KOOLHAAS - 1987

grandes interpretações – e a proposta de aproximar a história da arquitetura e da filosofia à crítica arquitetônica, com o desígnio de tentar novos relatos. (38)

Como podemos perceber, há em Eisenman uma lógica deconstrutiva – procura desestabilizar algumas noções tradicionais, suprimindo o homem como referência : suas estruturas são descontínuas, suas relações sem hierarquias nem medidas, sua procura é dessemantizar a cidade. Busca um discurso independente para a arquitetura – longe dos mitos ou ficções. Segundo Tafuri, essa abstração presente em Eisenman (desde o tempo dos Five Architects) vem do medo de enfrentar a realidade.

Algumas vezes, seu edifício vai tentar domesticar o território : arquitetura horizontalmente construída, leitura e repetição da superfície em um plano flutuante e ambíguo (que não distingue o que é solo ou superfície). Arquitetura topológica, que acentua ou rememora os deslizes urbanos.

Koolhaas aparece no cenário, em 1978, propondo uma crítica ao estruturalismo holandês (precedente em Aldo Van Eyck e Herman Hertzberger) que se desenrolava então. Trabalha a questão da medida, das escalas que escapam à concepção tradicional – pensa em arquitetura como questão formal, que se resolve sempre com mecanismos iguais : seja ela pequena, grande ou extra-grande. Não se trata mais da forma tradicional, mas de topologias que recriam territórios, de vazios e ocos que os representam.

Sua criação emerge como fato da liberdade : de memórias, de referências, de opções. Sua preocupação com o controle da arquitetura diante de um mundo cada vez mais imprevisível o faz afastar-se de tendências apenas formalistas, que encontra em alguns deconstrutivistas – e optar pela liberdade, o que o aproxima dos jovens e dos que não se sentiam adeptos do fechar-se num mundo redutor. Compreende a modernidade como situação de mutações – ele mesmo passa de um interesse pelo conceito delirante de cidade como Nova Iorque, para a calma da "cidade genérica", pura, pacificada.

Em seu Congrexpo, em Lille, incorpora pedaços de edifícios, cita os grandes mestres como Mies - referencia e evidencia. Faz notar a não reverência para

com o passado, ou seja, a sua incorporação como mais uma linguagem dentre muitas, sua re-leitura ou crítica. Usa propositadamente uma tectônica comum e pobre no edifício, opção pessoal. Parece querer congregar a cidade no espaço : tenta fazer ver a adaptação da arquitetura atual a um processo de deslocamentos e à necessidade e importância dos nós de comunicação – constrói o espaço de fluxos em que vivemos hoje : a cidade de Lille como o caminho do TGV.

Sua liberdade e disponibilidade se vêm especialmente sustentadas por um Estado holandês muito bem estruturado – que o legitima e o consagra (o que não diminui, em absoluto, sua criatividade)

As posições de Eisenman e Koolhaas hoje parecem se abrir a uma leitura do presente, ainda que com todas as ambigüidades que este sugere ou apresenta. O futuro antevisto pelos modernos – uma meta a ser atingida com todos os sacrifícios, é agora uma possibilidade mais relaxada, ou mesmo não existe como militância.

Nutre-se um diálogo feito mais de desejos, que de obrigações. Pode-se falar em experiências apenas sedutoras, ou talvez, em falta de perspectivas? Certamente mais relativismo e menos determinismo.

A linguagem de Koolhaas, mais fenomenológica, aceita o eventual, o acaso – o lugar é para ele o encontro de fluxos, eletricidade, informação, é condição dada e não "sagrada", o caos e a periferia são fontes de criação. Sua teoria legitima sua obra.

Eisenman joga com princípios arbitrários para se contrapor às noções clássicas de contemplação da obra, de mimetismo ou idealização do lugar. Há nele uma postura de ceticismo em relação a promessas e utopias de futuro – e um evidente olhar de finalizações de tudo.

NOTAS:

1- Ficher, Silvia. *Mitos e perpectivas,* in Revista Projeto 185, São Paulo, maio 95, p.77

(a) - González de León se arrisca a dizer que o último arquiteto nos moldes da Renascença foi Le Corbusier, pela variedade de sua obra de autor (é escultor, teórico, pintor, arquiteto, construtor). in Theodoro González de León. Retrato de arquitecto com ciudad, *México, Artes de Mexico, 1996.*

2- Cf. Terry Eagleton, *A função da crítica*, São Paulo, Martins Fontes, 1991, 122p. / p.3.
3- Solana, Guillermo. *Charles Baudelaire – Salones y otros escritos sobre arte,* (introdução), Madrid, La balsa de la Medusa, 1996.
4- Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*, Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1999, 109p. / p.9.
5- Katinsky, Julio. *O projeto do edifício como exercício escolar,* São Paulo, revista Caramelo 10, 1999, p.28.
6- Montaner, J.M., op.cit.
7- Para este percurso, conferir Ottoni, Dácio, *Prefácio* ao livro *Cidades-Jardins do Amanhã*, São Paulo, Hucitec, 1996, 211p.
8- Frampton, Kenneth, *História crítica da Arquitetura Moderna,* São Paulo, Martins Fontes, 470p. / p. 118.
9- Idem, ibidem.
10-- Ottoni, Dacio, op.cit.
11- Frampton, Kenneth, op. cit, p.121, 122.

(b) - A teoria do purovisibilismo ou formatividade fala dos problemas da forma entendidos como totalidade orgânica. "As formas podem ser interpretadas visualmente, delimitando seus valores espirituais e sua capacidade figurativa, sem necessidade de recorrer a experiências externas". Montaner, op.cit.

12- Montaner, J. M. op.cit, p.34, 35.

(c) – Cf. artigo de Teixeira Coelho, "Uma questão nada ornamental", na revista AU 43, ag/set 92. O texto foi criado a partir de polêmica levantada por componentes da banca de avaliação, quando da minha dissertação de mestrado na FAU-USP, em 1992, por haver na pesquisa uma frase de Eduardo Longo: 'essa história de pós-modernismo é uma brincadeira... Ficam só falando de decorativismo...'

(d) - Einfühlung é a empatia, simpatia simbólica, naturalismo ou relação mimética e conciliadora com a natureza. Termo utilizado por Wilhelm Worringer em livro de 1908 - que será básico para " explicar e legitimar o esforço das vanguardas artísticas e arquitetônicas para criar um novo repertório formal. A visão de Worringer é crítica ao assinalar que a abstração se produz sempre nas sociedades mais monoteístas e transcendentalistas, as que têm mais medo à natureza e ao cosmos. A empatia, ao contrário, desenvolvida exemplarmente na arte grega, se produz nas culturas panteístas, vitalistas, hedonistas, imanentistas, aquelas que se desenvolvem em conciliação com a natureza e o universo." Montaner, op.cit, p.29. *Cf. também* Worringer,W. *Abastración y Naturaleza,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997, 139p. / p.30.

13- Montaner, J.M., op.cit, p.36.
14- Idem. ibidem, p.37.

15- Capitel, Anton. *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias,* vol. XLI, Madrid, Summa Artis, 1996, 703p. / p.167.
16- Idem. ibidem, p.200.
17- Kamita, João Masao. *Espaço moderno e país novo,* São Paulo, Tese de Doutorado FAU-USP, 1999, 184p.

18- Arantes, Otília. *Urbanismo em fim de linha*, São Paulo, Edusp, 1998, 221p.
19- Kamita, J.M., op.cit.
20- Costa, Lucio. *Pós-moderno*, in *Lucio Costa, registro de uma vivência*, Editora UnB, 1995, 606p.
21- Montaner, J. M., op.cit., p.40.

**(e) - Deleuze e Guattari, Foucault, Derrida, etc.*

**(f) - As geometrias não euclidianas, a física quântica, a relatividade, a quarta dimensão.*

**(g) – Citações explícitas- apropriação do objeto do outro, duplas autorias. Rauschemberg pinta uma nova vênus ao lado da vênus de Rubens, Charles Moore recria em Nova Orleans uma praça italiana, Frank Gehry introduz figurações e imagens conhecidas na sua potente "vontade de formas".*

22- Pedrosa, Mario. *O ponto de vista do crítico*, in Arantes, Otília (org) *Política das Artes*, São Paulo, Edusp, 1981, 363p. / p.161.
23- Berger, John. *Modos de Ver*, Rio de Janeiro, Artemídia, Rocco, 1999, 165p./ p.151.

**(h) – A propaganda também se apropria desse modo de citação de obras antigas – por exemplo, quando reproduz, nas suas imagens, uma tradicional pintura a óleo, que na época era a celebração da propriedade privada : vende o passado ao presente. Ou seja, vende-se o objeto já consagrado, certeiro. Usa-se sempre do princípio : "você é aquilo que possui". Cf. Berger, John, op.cit, p.141.*

24- Arantes, O., op.cit.
25- Cf. a esse respeito, Canevacci, M. *Sincretismos*, ed. Studio Nobel, São Paulo, 1977; e Perniola, M. *Transiti*, ed. Il Mulino.
26- Ferlenga, Alberto. *Los estadios del proyecto*, in *Aldo Rossi*, Madrid, Editora Electa España, 1993, 363p. / p.15
27- Caron, Jorge O. *O território do espelho. A Arquitetura e o Espetáculo Teatral*, São Paulo, Tese de doutorado FAU-USP, 1994, 247p. / p.200.
28- Muñoz, Maria Teresa. *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*, tese doutorado, ETSAM Madrid, 1981.
29- Ciorra, Pippo. *"Arquitectura como pretexto"*, in *Peter Eisenman- Obras y Proyectos*, Madrid, Sociedad Editorial Electa España SA, 1994, 222p. / p.15
30- Ciucci, Giorgio. *"Enésimanamnesias"*, in *Peter Eisenman – Obras y Proyectos*, Madrid, Sociedade Editorial Electa España AS, 1994, 222p. / p.9
31- Idem. ibidem, p.11.
32- Ciorra, Pippo, op.cit., p.11
33- Para esse percurso, cf. Zaera, Alejandro, e Kipnis, Jeffrey . Monográfico sobre *Rem Koolhaas*, revista El Croquis 79, Barcelona, 1996.
34– Capitel, Anton. *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*, Madrid, Summa Artis, 1996, 704p. / p.658.
35- Peixoto, Nelson Brissac, *Paisagens Urbanas*, São Paulo, Editora Senac, 1998, 349p. / p.310, 312.
36- Capitel, A. op.cit.
37- Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1999, 109p. / p.89.
38- Idem. ibidem, p.72.

III - A CRÍTICA COMO CONSUMO

Como é a apreensão pelo receptor – o grande alvo da sociedade contemporânea?

"...depois de quais imensos minutos de languidez são reveladas aos homens as sombras de suas obras futuras, os fantasmas que as precedem".
Paul Valéry, Introdução ao método de Leonardo da Vinci.

Em 1988, a Exposição do MoMA- *Deconstructivist Architecture* -idealizada por Phillip Johnson e H. Hitchcock alcança grande repercussão na imprensa. Todos os mídias de moda e de interiores, jornais, e semanários - falam e mostram fotos de obras e arquitetos. Além do conteúdo, da teoria, do procedimento de concepção, as obras de Gehry, Eisenman, Himmelblau, Tschumi, Koolhaas, Libeskind, Hadid, são vistas principalmente como "rupturas às normas". Para triunfar na cultura do consumo, esta arquitetura se apresentava como estilo, como geradora de tendências e personalidades, o que provocou muito sensacionalismo, e acabou identificando arquitetura com moda. A busca paciente do arquiteto pelos detalhes arquitetônicos como luz, materiais, volumes, espaços, possibilidades urbanas, era quase esquecida, para lançar o arquiteto como criador de novas atmosferas, novos tempos de altos vôos.

Os meios de comunicação de grande público começam uma etapa de interesses pelo que a obra tem de acessível - apresentam fragmentos isolados e fotogênicos para o seu público, em geral acostumado às imagens de televisão que são superficiais, planas e fragmentadas. Muitas vezes, influenciados pelos meios de comunicação, os próprios arquitetos desenham com habilidade de pintores, para que seus trabalhos sejam incluídos nestas publicações. As revistas profissionais são conscientes dos problemas inerentes à tradução visual.

Os arquitetos nunca haviam sido personagens tão atrativos e a arquitetura nunca havia sido tão amplamente tratada pela imprensa como agora. A concepção da arquitetura como arte poderosa, complexa, experimental e transformadora parece estar em decadência. Torna-se poderosa a imagem, a

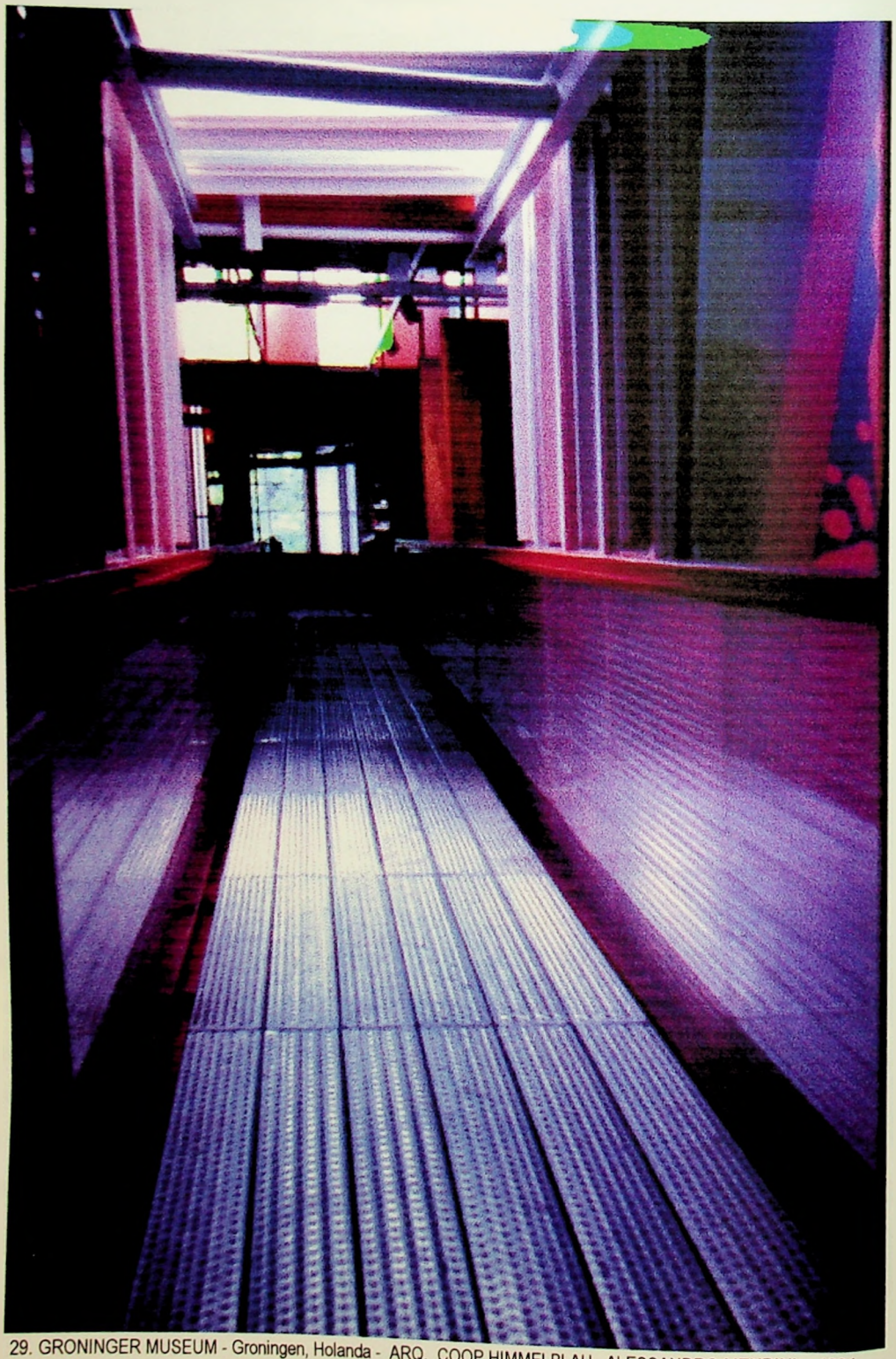
28. CENTRO POMPIDOU - Paris, França - ARQUITETOS RENZO PIANO e RICHARD ROGERS - 1977.

impressão, a sofisticação da linguagem e da própria manipulação da representação da obra. Ou seja, a maneira como ela é vista pelo público.

A publicidade faz do consumo um substitutivo para a democracia – a livre escolha da casa, da roupa, da moda, acaba por tomar o lugar de uma escolha política significativa. "Ela ajuda a mascarar e compensar tudo o que não é democrático no interior da sociedade. E também mascara o que está acontecendo no resto do mundo (...) O mundo todo se torna um cenário para o cumprimento da promessa publicitária da boa vida. O mundo nos sorri. Ele se oferece a nós. E porque *toda parte* é imaginada como oferecendo-se a nós, *toda parte* é mais ou menos igual (...) ser sofisticado é viver além do conflito. A publicidade consegue traduzir até a revolução em seus próprios termos". (1) A publicidade é a própria vida da cultura do capitalismo. Ela interpreta o mundo a seu modo.

A "estética da recepção" aparece na Alemanha, no começo dos anos 70 – no rastro do pensamento hermenêutico e tem em Hans Robert Jauss seu mais brilhante teórico. Para ele, a literatura ou a arte só se convertem em história com caráter de processo quando a sucessão de obras vem sendo exigida e procurada não só pelo sujeito produtor como também pelo consumidor, pela interação autor-público. O público não é mais a parte passiva, mas se constitui como uma energia formadora da história.

Também Umberto Eco, em *Obra Aberta*, insistia no despertar, no descobrimento da "relação interpretativa" que transformava a abertura das obras em algo consubstancial ao desenvolvimento da estética contemporânea. No gozo estético o espectador executa de novo, ou revive com sua própria sensibilidade, o que o artista experimentou no momento da criação – ou seja, o gozo interpreta e executa – revive uma perspectiva, um acontecimento originário.



29. GRONINGER MUSEUM - Groningen, Holanda - ARQ. COOP HIMMELBLAU, ALESSANDRO MENDINI - 1994

Segundo José Jiménez (2), a palavra "participação" em Jauss ou a ênfase de Eco na "execução" para avaliar o processo de recepção da obra – brotam diretamente das tendências mais ativas nas artes a partir dos anos 60. Nelas, ao invés da quietude e passividade que supunha a contemplação tradicional, a ênfase se dirige à ação, à intervenção do público nas propostas artísticas. Este horizonte estético se acentua progressivamente e chega hoje ao processo de **interação** do público com as obras – através da revolução cultural da eletrônica e da cibernética. Esta nova tendência marca uma aproximação ainda mais intensa entre os dois pólos de criatividade – o momento da produção e o momento da recepção, além de uma proximidade mais aguda entre o artista e o público. A revolução cibernética amplia qualitativamente a força criativa - que durante séculos se situou quase exclusivamente no momento da produção – pelo importante processo de emancipação estética do público (apesar de que, por outro lado, acontece também um rebaixamento de qualidade). Hoje, esta própria transformação ocorrida em todos os modos de vida, exige maior abertura e sensibilidade do indivíduo-público que se aproxima das propostas artísticas: uma capacidade de discernimento e juízo estético para tornar mais vivo o núcleo constitutivo de toda experiência estética, ou seja, sua possibilidade de romper a sucessão espaço-temporal cotidiana.

Esta potência criativa, que também está presente no espectador envolvido e ativo, pode trazer de volta momentos de plenitude – e aí sim pode vir a ser mais do que aquela quieta contemplação antiga. Este novo espectador (o crítico é seguramente um deles) saberá interpretar e descobrir – e retirar do mudo isolamento relações internas que figuravam como tema na mente do autor.

Um horizonte próximo a este encontra-se, segundo Jiménez, nas análises do filósofo W. Benjamin – falam do público como um espectador que se dispersa (citado anteriormente, cap.I). Hoje, pode-se dizer que há algumas atitudes do público frente à obra-de-arte. "Por um lado, **dispersão** – como nas visitas turísticas, falta de concentração, não estabelecimento de procedimento de profunda confrontação com a obra. Porém, de outro lado, simultaneamente,

uma atitude de **apropriação** de qualquer proposta artística, uma superficial pretensão de ausência de complexos, expressada nas opiniões mais finalistas (condenando ou aprovando) e banais". (3)

Essa postura leva à total estetização do mundo atual, o embelezamento de qualquer aspecto da vida diária. Isto se impõe pelas vias não artísticas de transmissão estética: a publicidade e os meios de comunicação, acessíveis ao grande público, e que são hoje alternativas à hegemonia da arte.

Assim que, a partir dos anos 70, a posição do público espectador muda muito – há um reconhecimento da universalidade antropológica da criatividade. E uma busca de apropriação desse universo artístico – isso é cada vez mais presente nas visitas incessantes e indiscriminadas a museus do mundo todo. Essa interação entre o criador e o receptor deverá ser melhor utilizada, para que se produza comunicação e verdadeiras aproximações.

A arte incita hoje autor e público às tremendas inseguranças deste final de século - decorrentes dos novos paradigmas científicos, catástrofes ecológicas, mundos descentrados. As certezas que orientavam a modernidade foram postas em cheque, as dúvidas atuais são mais abundantes que as verdades, a desmaterialização do objeto corre paralela a virtualidades e simulações, e isso é transmitido ao usuário.

A perda da materialidade (precedência na arte conceitual e no minimalismo) reverte na importância do ato de concepção e elaboração do objeto : pode ocorrer ou não a construção da obra, os exercícios podem continuar livremente - importa o percurso, o processo. A transformação do objeto varia conforme o ponto de vista em que se coloca o observador-espectador. A importância do público, a sua aproximação à obra-de-arte e a sua recepção como fruidor são, hoje, a balança do consumo.

A arquitetura atual também se faz para esse sujeito que não possui mais o domínio científico da natureza : o usuário é o receptor da estranheza do mundo moderno. Quando a arquitetura se centrava na racionalidade (e "verdade") do

início do século, este era um dado a ser demonstrado ao usuário - ainda que a figuração abstrata levasse a um certo hermetismo.

Eisenman nos fala do fim de um modelo clássico de arte que se pautava, desde o Renascimento até o Movimento Moderno, pelas noções de representação, razão e história (que, respectivamente, remetiam a significado, verdade, eternidade), e propõe a intersecção daquilo que é livre de significado : que contrapõe à verdade o arbitrário e ao eterno o artificial. Não se trata de apagar a distinção clássica entre realidade e representação - mas de fazer a arquitetura apresentar-se como uma dissimulação, uma ficção. Ela é representação de si mesma, de seus próprios valores e de sua experiência interna (e não como no funcionalismo, que era a simulação da eficácia). Perdem vigor os valores clássicos e revelam-se outros : por exemplo, a condição de se ler arquitetura como um texto. O que significa reconhecer nela a força da interpretação.
A forma arquitetônica revela-se como "lugar de invenção" e não como representação submetida a uma outra arquitetura (o Renascimento revivendo o clássico) ou como instrumento estritamente prático (como no Movimento Moderno). Como anuncia o fim do clássico, Eisenman também faz presente o fim do fim: arquitetura não leva a nenhum caminho definido a priori, como também não a um *telos* tranqüilizador. A sua arquitetura não clássica ainda incorpora a existência de um leitor consciente de sua própria identidade enquanto leitor, como também enquanto usuário ou observador. Eisenman quer o novo leitor distanciado de qualquer sistema externo de valores, não portador de uma competência a priori para o ato de leitura, a não ser sua identidade de leitor. Ele não deve ter conhecimento do que a arquitetura deve ser (proporções, texturas, escalas). A competência do leitor de arquitetura é definida como a capacidade de distinguir a condição de conhecimento da condição de crença - distinguir a filosofia da literatura, a ciência da magia, a religião do mito. A capacidade requerida é a de realizar uma leitura por si mesma, é saber como ler, saber ler arquitetura como um texto. Também o

objeto deve se revelar como um texto, como evento da leitura. O novo leitor não é conhecedor da natureza da verdade inerente ao objeto, nem de uma representação de origem racional, nem de uma manifestação de um conjunto de regras universais que regem a proporção, harmonia, ordem. A linguagem não é agora um código sinalizador de significados (isto significa aquilo). A atividade da leitura reside principalmente na identificação de algo enquanto linguagem. A liberdade do usuário o leva a uma experiência única, não determinada.
Eisenman propõe o fim de todos os valores que sustentavam uma visão consagrada da arquitetura. Propõe um outro espaço "eterno" de invenção : "Trata-se de um espaço 'eterno' no presente, estranho a uma relação determinante de um futuro ideal ou de um passado idealizado. A arquitetura no presente é vista como um processo de invenção de um passado artificial e de um presente sem futuro. Ele rememora um futuro que não mais existe." (4)

A obra não é mais um produto final e acabado, não propõe mais crenças em mitos (do progresso, racionalidade, tecnologia, como no Movimento Moderno) : seu discurso deve ser independente – não se faz mais grandes relatos, pois a noção de crise e do fim são presentes.
Se a história está no fim e não pertencemos mais a "lugares" ou culturas localizadas, podemos romper códigos e cânones, e nos libertar das sociedades "historicamente enraizadas".

30. PLACE DES VOGES - Paris, França

Por onde circulam as idéias

"...o homem traz consigo 'visões', cujo poder faz o seu poder. Nelas ele relata a sua história".
Paul Valéry, Introdução ao método de Leonardo da Vinci.

Uma perplexidade parece tomar conta das leituras urbanas quando se considera a evolução por que passou a cidade – desde o enclave fechado medieval que se dissolveu no espaço aberto da modernidade, até os novos espaços regidos por uma rede de fluxos, comunicações, nós, interconexões, que dissolvem a própria noção de centro. Este fenômeno fortemente engrandecido nos últimos anos (especialmente na década de 90) poderia ser enquadrado numa sucessão histórica? O que levou ao olhar da modernidade – como o de Baudelaire, que tudo mescla e unifica? A cidade do século XIX era o campo da experiência, do trajeto, das visões – na escala do indivíduo. Como este olhar se transformou numa visão pós-moderna que converte o antigo e a história em espetáculo, assim como todos os exotismos e todos os particularismos locais?
O diálogo silencioso que hoje o indivíduo mantém com esta paisagem-texto que o circunda e que se dirige a ele como a todos os demais, faz o cenário contemporâneo do espaço público que é, na verdade, a imagem pública (muitas vezes virtual). **(a)*

Como a desterritorialização se tornou, repentinamente, o "lugar" do homem? Que precedentes levaram a considerar o espaço infinitamente mundializado como possibilidade para o indivíduo se dispersar, ou melhor, se totalizar?

Pensemos nas descobertas do Renascimento, que constituíram um espaço infinito e infinitamente aberto, onde o lugar (lugar fechado) medieval se dissolveu. Desde Galileu, em 1600, a extensão tomou o lugar da localização – ele rejeitou a concepção aristotélica de um centro do Universo. Também para Giordano Bruno (1584) há um único espaço universal, uma vasta imensidão que podemos chamar de vazio: nele estão inúmeros globos semelhantes a este no qual vivemos. É então que, ao longo dos séculos XVI e XVII, o espaço se

aproxima de definições como : **infinito, mensurável e geometrizável, sem centro.** A destruição de um modelo cosmológico centrado passa pela infinitização de um terreno em potencial – estreitamente ligado à sua geometrização como ato de objetivação.

Estas noções foram recuperadas pelos cientistas sociais de fins do século passado como meios para fundamentar suas idéias de desurbanização e saída das cidades – elas embasaram a forma moderna da concepção do espaço infinito. A cidade-lugar da acumulação da riqueza, a cidade-lugar da "centralização hierárquica e sufocante do poder" é substituída pela visão de uma nova sociedade, adaptada a uma nova urbanidade – isto já aparece nos primeiros pensadores do século XIX.

Marx, Engels e Henry George em particular, vão criticar as velhas estruturas de poder e de propriedade, para concluir pela necessidade de uma repartição da população e da terra. Os escritos de Marx e Engels (anti-individualistas e pela coletividade) irão constituir a base ideológica para as experiências russas de supressão das cidades, no fim do século, como as de George (pró-individualista) influenciam as idéias utópicas de dispersão – as cidades-jardins de Ebenezer Howard e a Broadacre City de Frank Lloyd Wright. (5)

Estas formas de pensamento de descentralização de cidades se assemelhariam hoje ao pensamento de rede e de fluxos. E mais: elas foram precedentes da atual distribuição de circuitos, nós, circulações, de que dispomos hoje por todo o território urbanizado, globalizado, mundializado. Podemos considerar ainda que este novo espaço possui características de infinito e sem centro – é a cada dia mais evidente que os centros hegemônicos vão desaparecer como lugar físico. A cidade do século XX é especificamente uma rede de transporte e comunicação. A centralidade não é mais o atributo de uma cidade ou um lugar, mas de uma rede – e esta se constitui de nós, que são quaisquer objetos: lugares, memórias, centros de triagem, máquinas de informação.

A noção específica de rede aparece em 1850 quando, por razões econômicas e sociais, as cidades cresceram e demandaram a instalação de redes de

transporte, esgotos, água, gás e eletricidade – muitas vezes ainda, por necessidades higienistas, de progresso tecnológico ou de modificações e extensões de velhas cidades. Ildefonso Cerdà (1858) reurbaniza Barcelona e escreve um tratado, e Arturo Soria y Mata (1886) idealiza a Cidade Linear em Madri – uma rua de 500m de largura e comprimento que se fizer necessário -, introduzindo a primeira rede de telefonia de que se tem notícia.

Quanto a Frank Lloyd Wright, seu pensamento em 1935 era a descentralização geral da cidade – possível com a nova tecnologia, a eletricidade, e com o arquiteto promovendo a reintegração arquitetônica. Em Broadacre City eram indispensáveis o automóvel, a eletricidade, o rádio, telefone, telégrafo – que fazem possível todo tipo de comunicação. Wright parece trabalhar uma cidade que se espalha – um traçado de ruas e autoestradas é destinado a cobrir como uma rede um enorme território, pois em Broadacre não há fronteiras físicas. Seu paradigma de cidade não revela nenhum ponto privilegiado, nenhuma polaridade.

Porém, o grande incentivador do pensamento agrário nos Estados Unidos foi Franklin Roosevelt, principalmente quando governador de Nova Iorque. Preocupa-se pela descentralização industrial e novo equilíbrio entre cidade e campo, levado a cabo com a melhoria dos transportes e comunicação. Eletrificação rural, telefonia, rodovias, reflorestamentos e localização de novas indústrias, são parte do amplo programa de *rural planning*. A eleição de Roosevelt em 1932 alenta aos que vêem nele um realizador da descentralização econômica, um oponente à *Wall Street* a favor da América rural.

Segundo Dácio Ottoni e Maria Irene Szmrecsányi, a pequena cidade modelo de Greenbelt foi a única construída dentro do programa do New Deal de Roosevelt, em 1935. No período de depressão, o Estado assume a propriedade fundiária e os encargos de construção. Planejada para 885 famílias, segundo as idéias de Howard, a cidade tem "eficiente infraestrutura comunitária, sendo um dos primeiros exemplos do uso de *shopping center* em seu núcleo." (6)

31. EDIFICIO HABITACIONAL EM BERLIM - Alemanha - ARQUITETO BRUNO TAUT - 1930

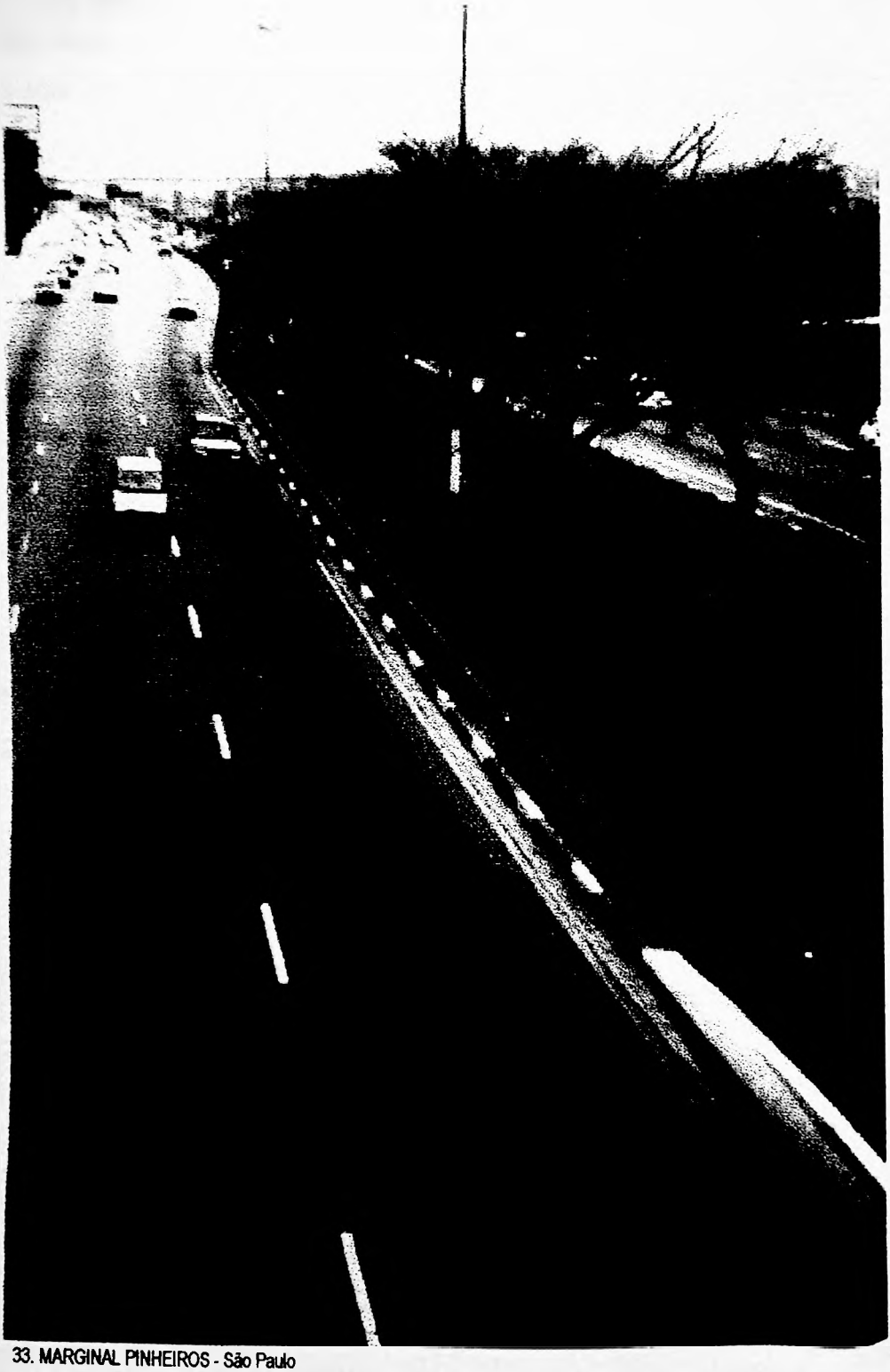
Outra importante contribuição ao pensamento dos desurbanistas está no livro de croquis de Bruno Taut , surgido em 1919 - *Alpine Architektur* e em *Desaparição da Cidade* de 1920. No primeiro, os Alpes são submetidos a transformações titânicas por parte de uma super-humanidade consagrada que, em seu extremado amor à própria liberdade interior, propõe uma fusão entre cultura e natureza. Projeta-se uma transformação expressionista do Universo, como a destruição da cidade em favor da construção de pequenas comunidades anárquicas espalhadas pelo território, segundo doutrina de Kropotkin. Coloca-nos Tafuri que este anti-capitalismo romântico se tinge de cores nietzscheanas. O sonho de Taut, do *Arbeistsrat für Kunst* (associação de artistas em Berlim que propunha arte para as massas, uma aliança das artes sob o predomínio da arquitetura), da *Glaeserne Kette* (Cadeia de Vidro: troca de cartas entre iniciados dispostos a considerar a arquitetura como reino das esperanças messiânicas e esotéricas – com Taut, Gropius, Behne, Luckhardt, etc.) se aclara mais nos livros de Behne: proclama a anulação capitalista de valores, em favor da sacralidade do ato interior, para a qual a arte deve ser livre de intenções. Os valores invocados não são europeus (como o spengleriano *Decadência do Ocidente*), mas orientais: obras coletivas e de contemplação, espécie de fusão orgânica de povo e natureza mais além da História. Utopia que busca a recuperação de valores pré-capitalistas, pré-burgueses. A multidão se contrapõe à mística comunhão artista-artesão, com o povo desalienado pela arte.
Contra a cidade e a tecnologia, volta-se a propor o mito da comunidade orgânica e misticamente cimentada, livre da divisão do trabalho. (7)

No pensamento de cidade de Rudolf Schwarz (Alemanha, anos 30), a rede de fluxos aparece como orgânica : as ramificações se encontram nos nós e articulações, que são distribuídos ao longo de uma linha horizontal. Porém, ele propõe uma Cidade Alta (cujo conceito vai buscar em Bruno Taut) – uma coroa, manifestação física de um centro espiritual e comunal. Não é a

32. PARQUE IBIRAPUERA - São Paulo - 1954

configuração de um "lugar específico", é um dado espiritual que paira sobre a cidade – portanto, pode estar espalhado, pode estar em qualquer lugar. (8)
O centro inteligente, no caso da comunicação, também parece existir hoje apenas em conceito – não mais fisicamente. Talvez, virtualmente, tenha-se ainda presente um "lugar hegemônico" – alguém o detém ainda?

Segundo Ottoni e Szmrecsányi, a cidade de Londres, no final do século passado, encontrava-se em forte expansão demográfica, fruto da Revolução Industrial, apresentando condições degradantes de vida nos bairros populares. Em 1902 Ebenezer Howard propõe unir as vantagens da cidade às do campo, criando as novas cidades jardins, em núcleos urbanos a serem constituídos por cooperativas. Terrenos rurais conectados por ferrovias, canais e estradas de rodagem a outras cidades jardins e às metrópoles são comprados a baixo custo – a fim de se prestarem à urbanização, visando a melhoria da qualidade de vida e do ambiente. Uma iniciativa auto-sustentável, "contando com um financiamento inicial a ser amortizado com o pagamento de cotas por seus participantes". Para a primeira cidade-jardim, Letchworth, desenha uma rede informal de ruas com casas isoladas e zoneamentos de usos (residenciais, industriais, comerciais) com a vegetação permeando todo o conjunto – um cinturão verde rural contorna a cidade, unificando os espaços públicos e privados. Depois do sucesso de Letchworth, Howard propõe, em 1919 (após a Primeira Guerra) a construção integrada de cidades-jardins para resolver as enormes carências habitacionais ainda existentes. A construção da segunda cidade, Welwin, é iniciada em 1920 – e este novo êxito consolidará a viabilidade da política a ser implantada na Inglaterra. Após a Segunda Guerra, "um plano integrando o urbano, o regional e o nacional é implantado sob o controle do Estado inglês". O Partido Trabalhista, vencendo as eleições em 1945, com um programa de "resgate da dívida social quanto à saúde, educação e bem estar social", irá provocar uma reestruturação na sociedade e a reconstrução urbana. As experiências práticas de Howard vão embasar essa política nacional – e em 1968 já eram 30 as cidades novas inglesas. (9)



33. MARGINAL PINHEIROS - São Paulo

A desurbanização tem por princípio o movimento, o deslocamento – organizando os fluxos físicos e provocando hiatos no percurso urbano. Quanto mais a cidade avança e se estende, mais vazios cria no seu caminho. Essas falhas e rupturas no tecido urbano vão provocando rearticulações e novas conexões – muitas vezes espontâneas e desorganizadas. Atualmente, convivemos com imensas áreas abandonadas e zonas de ocupação intensa : espaços fragmentados, não-lugares, quase desaparição da cidade tradicional – ou seja, ocorrem, ao mesmo tempo, processos de concentração e descentralização em todos os continentes. Hoje a megacidade espalhada organiza os fluxos de informação : conhece o ritmo da velocidade, da comunicação e dos transportes, das permanentes reformas, recolocações, e reatribuições de significados. A paisagem muda constantemente a cada instante - o conhecido, o cotidiano e o doméstico parecem quase perdidos.

Os projetos das cidades dispersas são, fundamentalmente, uma crítica à centralidade tradicional, lugar de "investimento capitalista : as áreas de monocultura, de prospecção mineral ou as áreas onde ficavam os complexos industriais, normalmente coligadas às grandes cidades". (10) A representação topológica das utopias de dispersão aponta para uma distribuição do poder – há modelos de dispersão que sugerem nodalidades (em Wright os nós de circulação são de importância mínima), há outros com potencial para condições de hierarquia, mas não são acentuadas. Quase sempre, a disseminação não é orientada para lugares específicos, mas ocorre uma articulação num sistema territorial infinito – a cidade dispersa apresenta uma isotropia total no território, ela é acentrada. O que importa são os seus sistemas de relações. Tal qual a rede de comunicação : ela se espalha como raízes sob a superfície, caminha – mesmo que a cortem - ela se dissemina mais à frente e segue certeira. Qual um rizoma.

Num sentido próximo, Lévy dirá: "A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma

ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido". (11)

Este é o caminho da crítica – ela se dá nos meios de comunicação e é difundida através deles. Hoje, especialmente, ela pode ser discutida via rede, não necessitando muitas vezes de uma matéria física, como as revistas, ou de qualquer suporte. Ela se espalha pela rede, como queriam os desurbanistas com os serviços infraestruturais. Ela se insere no ambiente do usuário, e pode propor interatividade com toda a população globalizada. Reúnem-se então, centro e dispersão : e essa possibilidade nos interessa como proposta.
Uma editora, uma revista, podem representar o ponto de articulação, o nó – talvez uma noção de centralidade da idéia (pois elas têm endereço e equipe), e aqui pode ainda permanecer uma noção de hierarquia. Parece ocorrer atualmente uma difusão (orientada) da informação e um acesso democrático, aberto a todos, embora a informação siga também o rumo da dispersão. Ela bate às telas de cada um, em qualquer lugar, e admite respostas. Não necessita estar instalada em nenhum lugar delimitado, finito. Ela percorre o território global.
Essa nova democracia – que traz a vontade de aceitar o outro como sujeito dialogante, é ainda uma promessa – ela poderá acabar com os reducionismos e intolerâncias presentes no mundo.

Consideramos que a realidade do espaço cibernético já é fato presente na atual situação da comunicação humana. E isto pode ocasionar a origem de uma nova arquitetura e um novo urbanismo – ou uma pós-arquitetura. A maneira tradicional de organizar o espaço poderá conflitar com o caminho dos meios de comunicação. Talvez esteja se gerando e se constituindo uma nova sociedade e nova *polis*, porque se trata de uma nova política nascendo, silenciosamente. *Polis* porque neste novo espaço mundializado e passível de acesso por toda a

população do planeta, poderá ter lugar essa nova "democracia tecnológica virtual".

Democracia no sentido de possibilidade de mudança de relações sociais, de valores, sem que haja um poder vertical e autoritário, mas sim, igualdade, direito e liberdade de expressão de cada cidadão, com seus conflitos e dúvidas. Porém, para atendimento a uma causa comum : a da discussão e do conhecimento. Democracia porque diferentes classes sociais poderão se reunir nesse espaço (ainda considerado "impessoal") interagindo igualmente, no intuito de buscar participação nas mudanças acontecidas no tempo, dialogando com essas experiências, especulando e formulando novas ações transformadoras. Democracia porque não há um lugar ocupado pelo poder que decide e executa, mas porque há um conjunto de idéias dispersas e espalhadas em vias de reunião, na busca de novos direitos – à cidade, ao espaço público, à necessidade de se constituir cidadania e de ser cidadão.*(b)

Na democracia de massa, a mesma mensagem é enviada a todos – que participam e escolhem o que querem. Tudo pode estar disponível na tela de TV, por exemplo : e isso deve ser aproveitado para veicular cultura, além de divertimento – para que as pessoas se sintam cidadãs, além de consumidoras. O interessante é o estabelecimento de laços sociais : o indivíduo se sente membro de uma coletividade nacional.

Um espaço como o da Internet ainda é revolucionário porque é onde poderá se expandir uma "inteligência coletiva" que, como diz Lévy, é a valorização da inteligência individual colocada em ação coletiva. A tela pode vir a tornar-se um "lugar" de significação – as três dimensões do espaço construído se transformando na bidimensionalidade.

E mais : essa nova sociedade da informação nos interessa na medida em que pode nos possibilitar propor associações e transformações. Toda comunicação admitindo uma resposta, uma contestação, leva a nos unirmos em torno de idéias para discuti-las – e isso poderá criar um novo tipo de coletividade.

34. PARQUE IBIRAPUERA - São Paulo - ARQUITETO BURLE MARX (Paisagismo)- 1954

Também o território todo, considerado hoje como espaço do conjunto construído, ultrapassa a idéia do edifício funcional isolado – e traz o nomadismo das paisagens inconstantes, conflitante com o espaço sedentário, parcelado e regido pelas instituições do poder. Configura-se aí uma promessa de "lugar"- ainda que sem arquitetura para tal. Cidade de espaços flexíveis e mutáveis - para o atual sistema flexível de produção, e contínuos - para os habitantes hoje nômades e desterritorializados. Como diz Sawaya, ultrapassar as dimensões locais significa colocar a arquitetura diante de um mundo sem fronteiras – uma onipresença do mundo como um todo. Pode parecer o fim de uma arquitetura local e específica, mas pode ser o nascimento de uma arquitetura que articula a condição local à condição mundial. (12)

A discussão acerca da metrópole como lugar e contexto para o progresso cultural, ou como sinônimo de liberdade, é ainda levantada por Montaner. Enumera arquitetos que hoje defendem a integração arquitetura e natureza, um pensamento anti-urbano, e a vida em pequenas cidades – como Sverre Fehn, Emílio Ambaz ou Jörn Utzon, ou projetos que recuperam a natureza exuberante como os de Burle Marx. A metrópole ou a megacidade hoje pode vir a ser um cenário absoluto de alienação (como a abstração). (13)

O que nos parece é que a discussão dessa nova cidade ou novo espaço para essa sociedade em rede, deveria ser a preocupação de todos os arquitetos (e dos usuários da cidade), numa dimensão semelhante à configurada no final do século passado, quando da revolução tecnológica daquele momento.

Nesse mesmo caminho, Manuel Castells defende que a sociedade da informação é o lugar em que as fontes de riqueza e poder dependem da capacidade de geração de conhecimento e processamento da informação. A capacidade de gerar conhecimento é a sua força produtiva direta. Claro que ainda há defasagens entre a capacidade cultural das pessoas e a riqueza da informação. Mas, propõe que as megacidades, como centros nervosos do sistema mundial, concentram o essencial do dinamismo econômico, tecnológico, social, cultural e estão conectadas entre si nessa escala global.

São territórios que se estendem no espaço, diluindo as referências de campo e cidade, e onde convivem o brilhantismo da criatividade e o acúmulo de problemas sociais. Castells diz que a nossa sociedade está construída em torno de fluxos : fluxos de capital, de informação, de tecnologia, de interação organizacional, fluxos de imagens, sons e símbolos – como processos que dominam nossa vida. A forma espacial dessa nova sociedade em rede será o espaço de fluxos : os lugares não desaparecem, mas sua lógica e seu significado são absorvidos na rede. Os centros de rede ou nós são estrategicamente importantes, pois conectam a localidade com a rede. Porém, vê que esses "lugares" que constituem os nós têm uma arquitetura homogênea em todo o planeta : símbolo de uma cultura internacional, cuja identidade não está ligada a nenhuma sociedade específica (grandes hotéis, *spas*, salas *vips* de aeroportos). A ideologia é a suplantação de lugares nesse espaço de fluxos, nessa cultura do *surfing* : a nova arquitetura tem ainda essa neutralidade característica.(14)

A antiga estrada ou o rio – que suscitavam o assentamento de uma aglomeração humana – são hoje substituídos por nós infraestruturais ou até mesmo pela presença significativa de um aeroporto num determinado lugar : que aglutina em seu entorno milhares de serviços, nós, redes, fluxos, um pólo econômico tão importante que compete com a mesma cidade na qual está implantado.
Há na contemporaneidade um declínio perceptível do conceito de cidade enquanto "coração da vida urbana", como na cidade clássica autosuficiente, além de uma adoção subliminar da onipresença do território urbano para lugar do homem – tal como ocorria nos projetos dos velhos e utópicos desurbanistas.
Por outro lado, também a pretensão de um conhecimento fechado num âmbito particular – qualificando-o como autoridade, por ser centralizado e hegemônico, será substituído por uma distribuição em dispersão : poderá pertencer a todos, estar em todos os lugares, e ser heterodoxo. Como na arquitetura, é impossível agregar elementos que pretendam conformar a cidade como uma totalidade – diante da extensão das grandes metrópoles e do incomensurável território urbano.

NOTAS:

1- Berger, John. *Modos de Ver,* Rio de Janeiro, Artemídia, Rocco, 165p. / p.151 a 153.
2- Jiménez, José. *Más allá de la contemplación estética,* in *El nuevo espectador,* Madrid, Fundacion Argentaria, 1998, 128p. / p.26,27.
3- Idem. ibidem, p. 25.
4- Eisenman, Peter. *O fim do clássico,* catálogo de exposição no MASP, São Paulo,1993, s/paginação.

**(a) – Cf. Renato Ribeiro, revista Rumos. Também José Jiménez fala sobre a inclinação da arte de incorporar dentro de si a tendência geral da dissolução do privado no público, que é indissociável do nosso atual modo de vida.*

5- Para todo este percurso, cf. Panos Mantziaras, *As teorias da cidade dispersa no século XX,* pesquisa apresentada às Écoles d'Architecture Paris-Belleville em junho 1994. (tradução pela autora, Márcia Macul).
6- Ottoni, Dacio e Szmrecsányi, M.Irene. *Cidades Jardins, a busca do equilíbrio social e ambiental 1898 – 1998,* São Paulo, publicação da Fundação Bienal de São Paulo, 1997, s/paginação.
7-Ciucci, Giorgio. *La arquitectura contemporánea,* Aguillar Ediciones, Madrid, 1978.
8- Mantziaras, Panos, *As teorias da cidade dispersa no século XX,* s/paginação.
9- Ottoni, D. e Szmrecsányi, M.I.. op.cit. Conferir também Ottoni, Dacio. *Prefácio* in *Cidades-Jardins do Amanhã,* São Paulo, Hucitec, 1996, 211p. / p.85, 86.
10- Sevcenko, Nicolau, *Entrevista* à revista Caramelo 7, p.49.
11- Lévy, Pierre. *As tecnologias da inteligência,* Editora 34, São Paulo, 1998, 205p. / p.26.

**(b) – Usa-se metaforicamente os termos polis e democracia, embora se saiba que na sociedade de massas tudo acontece diversamente. A polis democrática suportava ações e vozes diferentes - e hoje, o governo da maioria pode vir a ser o pior : governo - dos que nada conhecem. Embora acreditemos que uma experiência como a que nos move poderá instaurar um caminho novo.*
Inspira-se, nessa sequência sobre a "democracia", em artigo de Marilena Chauí para a revista Caramelo 7, "Violência, Autoritarismo e Democracia", p.34

12- Sawaya, Sylvio. *Memorial para o cargo de Titular à FAU-USP,* 1998.
13-Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica,* Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1999, 109p. / p.18.
14- Castells, Manuel. *A sociedade em rede,* São Paulo, Editora Paz e Terra, 1999, 617 p. / p.436 a 445.

35. PRAÇA DO CHIADO - Lisboa, Portugal

IV - UM BREVE PANORAMA DAS LEITURAS SOBRE ARQUITETURA - ITÁLIA, PORTUGAL E ESPANHA

"...cada homem é um Adão incontaminado, ao que não lhe serve o suficiente a experiência alheia."
Ernesto Nathan Rogers, El oficio del arquitecto.

Algumas pessoas que se embatem com a história das idéias são levadas a descobrir as razões que levam o homem à produção - interpretadas através de textos, teorias, análises, ensaios – e a sua promessa de aproximação do objeto material visível : a arte, a arquitetura, ou seja, o objeto referencial.

Arquitetura é um tema importante nos estudos literários no mundo europeu. Uma estadia de um ano e meio na Espanha – e os percursos imprescindíveis aos países vizinhos – abriu um interesse maior pelo tema que já vinha se desenvolvendo. Ou seja, o que é essa arquitetura em prosa e em imagem, divulgada amplamente em diversos idiomas e em inúmeras publicações – arquitetura que se sugere em textos e fotos, e que percorre territórios. Especialmente na Espanha, onde me detive um tempo maior, cada escola de arquitetura tem uma publicação de boa qualidade, além das editoras, que têm também um grande volume de títulos. E um consumo abundante, chegando a se esgotar rapidamente diversas publicações.

Nosso interesse se voltou,primeiramente, a uma entrevista com os personagens da mídia. Algumas conversas rápidas e suscintas com os editores na Itália, Portugal e Espanha nos fizeram perceber a diferença de quantidade (e também de qualidade, notadamente visual) com o Brasil. Embora aqui se tenha um número bem mais elevado de escolas de arquitetura e, portanto, de público interessado em potencial (e essa demanda não parece ser bem aproveitada pelas editoras), nossa produção atual é bastante inferior e pobre, visual e conceitualmente.

A revista italiana **Casabella-Continuitá** é editada há 50 anos, tendo um grande consumo, pois o público de estudantes de arquitetura é bastante amplo na Itália – representa 70% de todo o contingente europeu. Seus editores são, quase sempre, de esquerda : Ernesto Rogers, Manfredo Tafuri, Vittorio Gregotti, Pier Luigi Nicolini, Fancesco dal Co. Até há pouco tempo, com Gregotti no comando, a revista tinha um direcionamento mais teórico e o tema se dirigia ao desenho urbano. Posicionava-se contra o pós-modernismo – adotava uma posição crítica e teórica contrária às facilidades do formalismo, que vinha do grupo *Tendenza*, dos anos 60. Hoje é uma revista mais aberta, que vê a perspectiva histórica. Com a direção de Dal Co, introduziu uma mudança nos últimos dois anos – para se aproximar do público jovem. Seus críticos são professores ou arquitetos teóricos que não trabalham com projeto (pois falta trabalho de projeto para arquitetos, na Itália), editorialistas. Mas, em geral, o arquiteto que escreve e tem uma obra construída, tem maior credibilidade e mais aceitação do público.

As exportações para o Brasil são raras – há um montante de 100 exemplares por mês, que vêm para os assinantes. A tiragem é de 30.000 exemplares e se vende tudo.

Jornal Arquitetos é uma revista editada em Lisboa - é distribuída aos sócios da Associação de Arquitetos, a bibliotecas e sociedades estrangeiras. A tiragem é de 7.000, em média : são 10 números por ano, e somente 500 exemplares à venda por mês.

A tradição é se voltar a uma leitura filosófica da obra, que reflete sobre a arquitetura como paradigma. Em geral, são textos teóricos, críticos, históricos – não há especulação com a imagem.

A revista **Architecti** é outro periódico regular em Lisboa, apresentando 5 números por ano, aproximadamente. A tiragem é de 5.000 exemplares. Trabalha muito mais com a imagem, com exemplos práticos, elementos gráficos. Considera que os estudantes já não lêm textos.

Mesmo em Portugal, há raríssimas exportações ao Brasil.

36. EDIFÍCIO BANKINTER - Madri (Castellana), Espanha - ARQUITETO RAFAEL MONEO - 1972/76

Na Espanha, algumas das revistas mais conhecidas são :

Arquitectura, revista do Colégio de Arquitetos de Madrid, tem tiragem de 12.000 exemplares e o público é basicamente de arquitetos assinantes. É a revista mais antiga do país, e uma das mais antigas da Europa, com 80 anos de vida. Tem uma linha editorial crítico-teórica importante : traz um tema corrente (em geral referenciado à própria Espanha), que está se discutindo no momento, e os projetos apresentados se relacionam a ele. Um periódico mais de leitura – não de apelo imagético.

Não há quase vendas à América.

Arquitectura Viva (tiragem de 11.000) e **A&V** (tiragem de 9.000) – que são da mesma editora. Muitas vezes são reeditados alguns números que alcançam êxito e se esgotam. O editorial de Luiz Fernandez-Galiano se vale de uma leitura abrangente do ambiente urbano das cidades e suas intervenções destacadas. Sua aproximação e interpretação da arquitetura se faz por uma via eclética, fundada em uma brilhante perspicácia em relação ao panorama contemporâneo. Os projetos são representados em fotos, desenhos e análises bem formuladas. A qualidade visual é um fator importantíssimo : as fotos são amplas, muitas vezes ocupando páginas inteiras, e a impressão em papel brilhante e muito branco contribui para destacá-las nas suas cores e detalhes. Arquitectura Viva é um periódico que busca divulgar as notícias correntes, as obras mais novas e importantes, é uma revista que cobre os fatos atuais. A&V dedica muitos números a monografias de arquitetos mundiais.

Na América, há vendas para o México, Chile e Argentina; o Brasil é considerado um mercado bastante difícil de conquistar.

Quaderns é a revista do Colégio de Arquitetos de Barcelona. Uma tiragem de 13.000 exemplares, que quase sempre se esgota. Também trabalham com temas determinados – e procuram cobrir o assunto em artigos teóricos. O

elemento visual é muito importante na diagramação, impressão, fotografias – a satisfação estética e intelectual do leitor parece ser a preocupação preponderante da editora. Todo o cuidado dispensado aos detalhes, como escolha de letras, distribuição de textos, qualidade do papel, merece elogios. A paginação das fotos é muito dinâmica e ousada, favorecendo o interesse e a curiosidade – a proximidade visual dos pormenores construtivos permite mostrá-los nas suas cores, revestimentos, materiais : uma representação que faz "ver". Ainda, a edição é bilíngüe : espanhol e inglês.
Seus críticos são importantes teóricos, como M.Solà Morales, ou os novos arquitetos pensadores – os temas se aliam a leituras de questões muito atuais : territórios vagos, dispersão, não-lugares, fluxos, etc.

El Croquis tem também no visual o seu forte aporte. Muitos números são monográficos de arquitetos do *staff* internacional. Os textos dos críticos Josep Montaner, Alejandro Zaera, William Curtis, Josep Quetglás ou Jeffrey Kipnis tentam acercar-se à figura do arquiteto em entrevistas sugestivas e claras. O âmbito cultural e as discussões são ambiciosamente cultos e distintos – modernos, atuais.
Diversamente da Quaderns, El Croquis exibe um visual mais delicado na ordenação dos textos – letras pequenas, destacando a coluna em espanhol em negrito (é também bilíngüe: espanhol e inglês). Desenhos e fotos são, porém, muito fortes e expressivos e ocupam páginas inteiras – cores sempre bem definidas, o que significa cuidado e apuro na impressão.

A revista **Astragalo** é relativamente recente, é absolutamente de textos, quase um livro, e por isso a tiragem é pequena : 1.100 exemplares. É dirigida por professores, com ajuda da Universidade de Alcalá, em Madri, feita com recursos próprios e poucos anúncios. Cobrem um campo distinto que é o dos conteúdos, do discurso teórico, da reflexão, da consideração mais intimista. Acreditam na legitimação da arquitetura e do arquiteto por meio da prática – a teoria se alimenta da prática, numa relação dialética. Os temas são

relacionados à arquitetura da cidade, à arquitetura como cidade, e à atual crise do urbanismo – discutindo a arquitetura de grande escala, que toma hoje o lugar do urbanismo clássico. A cidade como problema situacional, como problema da coletividade.

WAM – Web Architecture Magazine – é uma revista espanhola feita por Internet. Sua proposta principal é quebrar a relação mutuamente submetida do autor e do leitor frente ao escrito. Ou seja, alterar a passividade inerente a este estado e propor a interatividade dos envolvidos na leitura – não há um papel prévio estabelecido, mas aberturas de ambos os lados. Arquitetos de várias partes do mundo expõem suas idéias ou agregam-nas em outros textos. São todos colaboradores em rede. A cada dois meses, pode ser impresso um número em papel, a ser distribuído.

O jornal **El País**, de Madri, dedica toda semana uma página inteira à arquitetura: são textos analisando importantes intervenções nas cidades ou ambientes públicos que interessam à população, ou mesmo obras de arquitetura. Sente-se que a recepção ao tema é expansiva a todos os usuários – ou seja, não é elitista - ainda que a matéria, muitas vezes, seja assinada pelo arquiteto e professor Luiz Fernandez-Galiano.
A arquitetura se torna importante como tema, é debatida pela população, o espaço público agradável e acolhedor é desejado pelo cidadão que desfruta da cidade.

Os arquitetos e os críticos

O arquiteto, professor e crítico Victor Perez Scolano (da Universidade de Sevilha), vê a arquitetura como uma disciplina profissional muito clara – ela tem que estar vinculada a uma função coletiva e social. Sempre haverá exemplos privilegiados que a fazem evoluir : é o destino da vanguarda como

37. EDIFICIO HABITACIONAL EM BERLIM, Alemanha - ARQUITETO ÁLVARO SIZA

locomotora das mudanças, por exemplo. Mas, se a vanguarda só se recria sobre si mesma, num consumo de pseudo-vanguardistas, ela está fracassando historicamente. Assim ele vê o panorama da arquitetura européia atual – imagens e formas de impacto que se consomem rapidamente; e os estudantes que imitam essa técnica de recortar e sobrepor, à maneira dos deconstrutivistas, no intuito de se aproximarem deles e serem modernos. Trata-se de ver que coisas vão viver as pessoas e de que maneira : saber da duração, permanência, do rendimento social e econômico dessa arquitetura. A vanguarda, hoje, é inventada pelos meios de comunicação – a diferença entre o integrado e o apocalíptico (vanguardista) é que aquele vive mais tranqüilo, mais relaxado, enquanto este tem que alimentar o fogo de sua vida para não envelhecer. Scolano acredita mais nas coisas de valor, mesmo antigas, do que em pseudo-formas – sem descobrimentos importantes.

Pedro Vieira de Almeida, de Lisboa, diz que na pós-modernidade desaparecem as vanguardas universais e surgem forças locais : cada país pode ter sua vanguarda, sua história e justificativa cultural. Há planos de uma uniformização progressiva da cultura mundial, mas também há consistência de núcleos de resistência em cada local – a globalização permitindo que se criem bolsões de afirmação cultural e de enraizamento de aspectos locais culturais. Como um leitor, crítico, professor e profissional da arquitetura, fala em métodos de ensino, não em regras, embora sejam essas o que as pessoas entendem : vê Le Corbusier como um pedagogo com uma metodologia própria, sem ortodoxias ou regras fixas. E Robert Venturi, trazendo depois uma noção importante de complexidade, frescura, irresponsabilidade e liberdade. Toma Alvaro Siza como um paradigma do arquiteto atual : ele não tem uma obra teórica, mas tem uma metodologia de projeto, de olhar o contexto e o lugar : vê as forças culturais ou plásticas que dominam o local – quando ele vai a Amsterdã ou a Berlim, como estrangeiro, faz uma arquitetura mais rica do que os nativos.

Yago Bonet, professor em Madri, tem uma maneira peculiar de aproximação à arquitetura – que, para ele, é tátil, sensitiva, elementar. Sente o espaço e o lugar como sente sua própria pele. Como ato de criação, arquitetura é sentimento, não se pode formulá-la apenas matematicamente. Sua história da arquitetura e suas influências vêm do Mediterrâneo, da arquitetura popular espanhola : trabalha com elementos conceituais, a idéia e a poética. Arquitetura tem que dar morada : espaços vazios com relações entrelaçadas (como no Barroco) – visuais, luminosidades, percursos e ambientes, que são como uma festa vital. Arquitetura é racionalidade, sensualidade, imaginação e seus materiais projetuais são, portanto, os imateriais : poética, luz, percursos.

Para o crítico de arte espanhol Miguel Cereceda, hoje há um esforço teórico muito grande : mais do que acercar-se à obra (que se manifesta diversa e inapreensível), há uma intenção de aproximação da obra com o seu usuário. Isso vai dar lugar à voz das minorias, das mulheres. Uma teoria crítica hermenêutica, que presta atenção ao tema da recepção da obra. O artista experimenta uma gama de recursos expressivos e o faz sistematicamente, de modo que pode articular uma linguagem com os elementos que trabalha – sua obra traz isso plasticamente. A aproximação à obra é do ponto de vista lingüístico : o artista explora os materiais que trabalha como se fossem elementos articuláveis e conjugáveis, como linguagem mesmo, que pode falar aos outros.

Para Cereceda, hoje as atividades artísticas se abrem como exploração de possibilidades alternativas àquelas possibilidades que estavam dominadas pela técnica (que se uniam de certo modo pela racionalização da técnica, que é mera racionalização instrumental). Atender à obra, aos movimentos artísticos e às produções estéticas permite aproximar-se de outros modos de se relacionar com o entorno e o mundo, o que é diferente do modo científico-técnico, e vai permitir buscar uma outra resposta aos problemas da época. Trata-se de buscar nas práticas artísticas os inícios ou senhas, ou caminhos, como modos alternativos de perceber os problemas da época – e a filosofia viria como um

guia a posteriori. A tarefa da nova crítica é então prestar atenção maior ao que a obra oferece e a partir dela entender os problemas da época. A crítica tradicional marxista pretendia, de certo modo, impor à obra seus sentidos e limites desde a teoria.

As entrevistas realizadas nesse pequeno universo profissional permitiram dialogar e discutir algumas maneiras de leituras e aproximações ao objeto arquitetônico.

A postura do crítico Cereceda se aproxima das colocações de Gadamer – que se utiliza da hermenêutica como modelo de compreensão do mundo. É surpreedente, pois tradicionalmente, o conhecimento artístico era entendido como superficial – e hoje, utilizar o imaginário interpretativo como método de análise é uma proposta muito nova. Entende a crítica como posterior à obra – como um esforço de reflexão e entendimento.

Nas revistas, as diversas posições encontradas formam um amplo painel de escolha. Acredito que a cultura da imagem – excessiva, mas muitas vezes, expressiva – nas revistas e suplementos culturais, não exime o nível de análise teórica destes mídias. Principalmente também, há um mercado amplo de edição de livros de arquitetura – que se somam ao dos meios mais rápidos de comunicação. Os textos são comprometidos com o pensamento crítico a que se vinculam, há referências cultas, âmbitos amplos de discussão que respondem a problemas postos no momento.

Como vivemos numa cultura midiática, a imposição e a recepção é pela imagem. Há um rigor e um detalhe preciosista a esse apelo, inevitavelmente – por uma conquista de mercado.

Uma revista como a Astragalo é extremamente interessante como posição, pois se afasta desse consumismo imagético inevitável – porém, sua demanda é pequena, e consegue uma margem de venda bastante inferior à de qualquer outra publicação.

O texto no Contexto

" A poesia deve ser feita por todos, não por um." Lautrémont.

É primordial entender porque as condições para a implantação de um pensamento continuado, ou porque uma tradição de debate ou de crítica se estabelece com vigor em determinados lugares.

Josep Montaner enfrenta esse problema em seu último livro *Arquitectura y Crítica* , destacando ser evidente que o "contexto da crítica de arte é o da geografia da democracia, dos territórios em liberdade (...) Nenhum país sem um vital e consolidado processo democrático pode aspirar a gerar proposta relevante no campo da crítica." Assim é que coloca Alemanha, Suíça, Itália, Inglaterra, Estados Unidos como países de tradição crítica. Na Itália, os novos historiadores se remetem a G.Carlo Argan - que era discípulo de Lionello Venturi e este de Benedetto Croce. O inglês Josep Rykwert e o norueguês Norberg-Schulz têm interpretações diversas do suíço Sigfried Giedion – que tinha referências em Hegel, Riegl e Buckhardt (alemão, austríaco, suíço). Nikolaus Pevsner, na Inglaterra, sintetiza a tradição desde William Morris até Walter Gropius – e teve como discípulo Reyner Banham – um radical defensor da modernidade tecnológica.

Também sem um trabalho metodológico de acumulação de conhecimento será impossível criar um terreno sólido no campo da crítica. Montaner considera a Espanha periférica, geográfica e culturalmente, ficando quase sempre à margem dos grandes acontecimentos culturais : ilustração, empirismo, racionalismo, pensamento crítico europeu do século XX e pós-modernidade. Vê como sugestiva a tradição britânica com Gombrich, Wittkower, Collin Rowe – que usam referências metodológicas criteriosas como as de Wittgenstein (que identifica pensamento e linguagem e defende método que separa o que se pode expressar claramente mediante a lógica, do que é

inexpressável e que, por sua proximidade ao essencial, deve ser guardado em silêncio), e Karl Popper (que traz novas coordenadas das metodologias das ciências, que não aceita o determinismo histórico e a sociedade fechada, o dogmatismo, utopia e cidade ideal).

Por último, Montaner destaca a vocação midiática – é necessária a expressão e a comunicação destes textos. Onde há mercado, onde há canais de penetração, é ali onde se divulgará e se espalhará esse pensamento. (1)

É evidente que a Europa e os Estados Unidos são territórios de expansão da comunicação, da editoração, são contextos onde se enraíza esse pensamento da cultura mundial. Nos últimos anos, uma grande quantidade de arquitetos experimentam o campo da crítica e da teoria para fundamentar suas práticas – ou seja, os próprios criadores escrevem, dialogam, publicam. Em especial, a escola Architectural Association de Londres vem formando os arquitetos que se munem de teorias e as ampliam, no intuito de entender e interpretar o mundo plural e contraditório, a história das mentalidades contemporânea – Joseph Rykwert, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Kenneth Frampton, Alan Colquhoun, etc. Alguns defendem ou legitimam posições, outros somente abrem os olhos às múltiplas posições presentes, ao relativismo da realidade atual.

É também certo que a comunicação leva à emancipação do indivíduo, pela possibilidade de liberdade do pensamento e da palavra. Portanto, pode vir a ser movimento político e cultural importante da sociedade. Mesmo de massas.

NOTAS:

1- Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica,* Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1999, 109p. / p.14,15,16.

38a. MUSEU ARTE CONTEMPORÂNEA - Barcelona, Espanha - ARQUITETO RICHARD MEIER - 1995

38b. ESTAÇÃO TGV - Sevilha, Espanha - ARQUITETOS ANTONIO CRUZ e ANTONIO ORTIZ - 1991

V - O PANORAMA DA EDITORAÇÃO SOBRE ARQUITETURA NO BRASIL, HOJE

"Para alcançar o que nos é próprio, é imprescindível, antes de tudo, passar pelo que nos é estrangeiro".
Olgária Matos, "A triste utopia"

Um esforço para delinear a situação da arquitetura e a existência do seu debate, sua crítica ou discussão em nosso país é de especial interesse em face do novo ambiente em que o mundo globalizado nos coloca - que, a princípio, quer aproximar virtualmente conhecimentos e experiências universais.

Como podem ser utilizados os dados, produtos e realizações antevistos na Europa (na sua zona ibérica, periférica, ou seja, Portugal, Espanha, e mesmo Itália) com os correntes no Brasil? Como podemos chegar a tecer comparações?

Em numerosos países da Europa parece se consolidar hoje a preocupação com a cidade, o investimento no desenho urbano e no modo de entender a arquitetura. O novo urbanismo preocupa tanto a população, os arquitetos e profissionais da área, como as instituições públicas. A discussão dessa arquitetura nos veículos de comunicação – revistas, periódicos ou jornais - passa a incluir questões culturais, políticas e existenciais, novas maneiras de interlocução de seus habitantes, novas razões para se sentirem pertencentes a uma esfera comum. As tendências e orientações são profusas e variadas.

As inovações urbanísticas introduzidas na Espanha mereceram diversas publicações na Europa : a nova Barcelona (devolução de áreas estratégicas ao uso público como a frente do mar e o porto) e a nova Sevilha (a exposição internacional de 92 criou um ambiente urbano e público que qualifica a nova parte da cidade, além de intervir sobre o casco histórico com restauros e novos usos). Portugal hoje procura também a contribuição da arquitetura para o desenvolvimento da cidade de Lisboa e dedicou a última feira mundial do século ao tema e mensagem ecológica dos *Oceanos*. Diferentemente das

39. PANTEÃO em ROMA, Itália - ANO 120 d.C.

tradicionais exposições mundiais, aposta em uma nova centralidade harmônica em relação ao desenvolvimento da área metropolitana e sem prejudicar as centralidades existentes : agindo sobre uma área esgarçada, integra os tecidos adjacentes e recupera os históricos.

Em intervenções mais pontuais, pequenas partes degradadas de cidades voltam a ter vida com a implantação da arquitetura no *sítio* : é o caso de Bilbao com seu novo Guggenheim em um lugar abandonado (uma antiga área de estaleiros), ou o caso do porto de Alcântara em Lisboa. Nestes, espera-se que o impacto da recuperação transcenda seus perímetros e desencadeie no espaço transformações físicas e sociais qualitativas e significativas. O esforço e o alento a esse desenvolvimento e embelezamento das cidades – e a sua projeção internacional – vêm também da política de fortalecer o bloco europeu, a Comunidade Européia, para enfrentar o poderio do Império Americano. Espanha e Portugal despenderam um considerável montante econômico nessa disputa para entrar no *ranking* dos países mais desenvolvidos.

Na Itália, a influência da *Tendenza* tem marcado as estratégias de planejamento e a publicação do livro *Arquitetura da Cidade*, alcançou enorme repercussão nos meios culturais e profissionais. Em Roma, novos projetos e restaurações se disseminam hoje por todo o território urbano. Em especial, os velhos temas romanos do espetáculo, da história e da religião se materializam em projetos com linguagens muito atuais. *(a) A preocupação com o tema do espaço público faz ver ainda sua importância como uma grande força vital da cidade e da comunidade – apesar da vivência em um mundo que parece se configurar, cada vez mais, como virtual.

Atemo-nos a esta parcela do ambiente europeu (proposta como paradigmas de relação possível com o Brasil), sem citar as intervenções em grandes capitais como Berlim, Paris, Londres, ou, nos países baixos, Amsterdã e Roterdã. Nestes, inclusive, existe um "fundo para artes visuais, design e arquitetura" – que são bolsas subsidiadas para recém-formados, de um ano aproximadamente, para estudos no próprio país ou no exterior. Também há concursos de projetos,

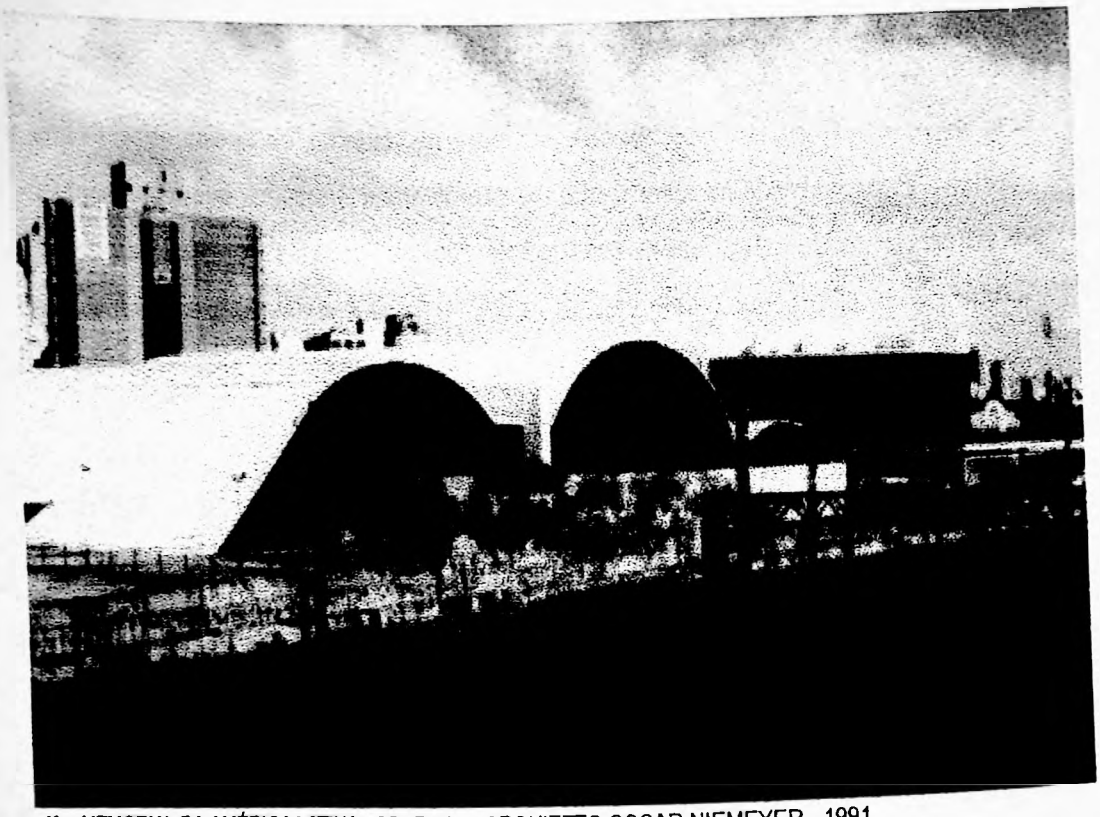
de 2 em 2 anos, para arquitetos com menos de 35 anos, para que se venha a construir a proposta vencedora.

Os investimentos realizados nos centros das cidades européias atingem hoje volume expressivo - na esperança de desencadear situações que recomponham a auto-estima de seus habitantes. Pequenas ou grandes causas, levam-se em conta ações que façam a defesa do ambiente para a vivência do indivíduo. Não se trata de simples estetização. O homem vai, cada vez mais, necessitar de beleza nas cidades para passar os seus períodos de ócio e lazer, neste final de século informatizado, onde ele é uma figura menos solicitada - simplesmente para não suscitar nele violências que o ambiente degradado pode provocar (casos cada vez mais presentes). *(b)

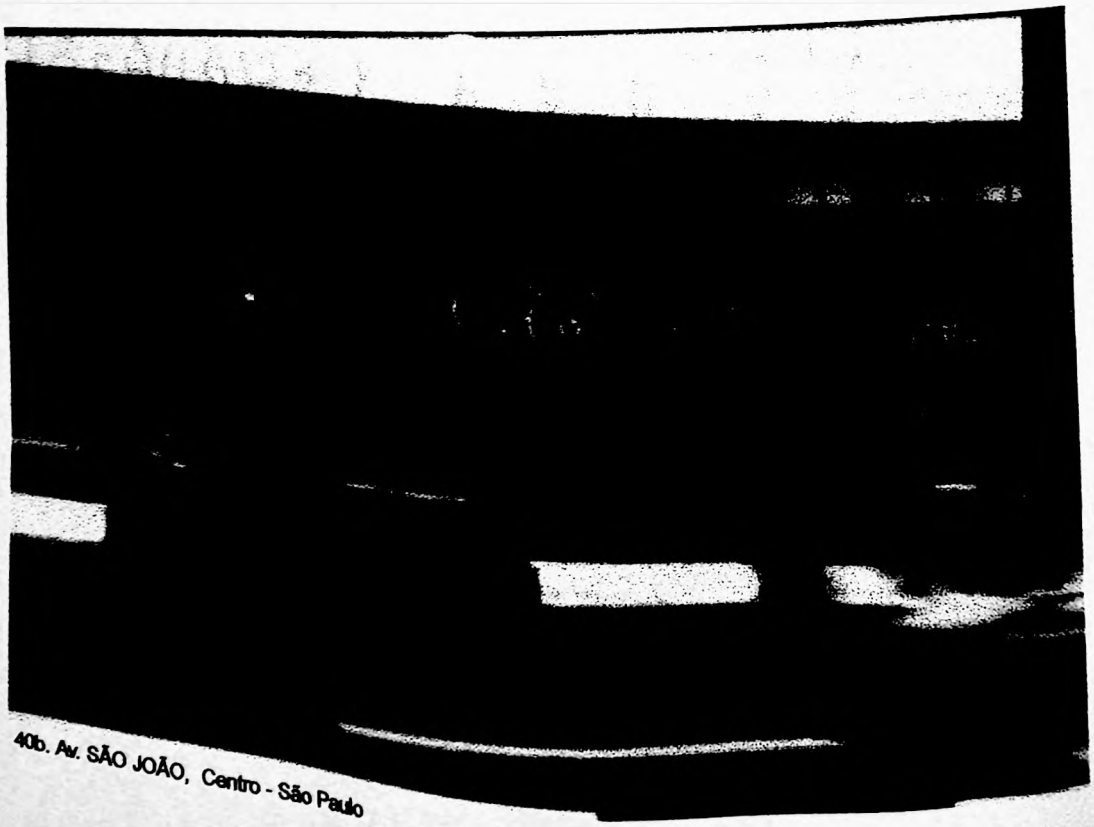
Torna-se urgente criar um modelo de vida que se baseie no tempo livre e este modelo não existe todavia – dos 6 bilhões que habitam a terra, 5 bilhões nunca trabalharam. Há ainda uma diminuição drástica de trabalho hoje, que vem de causas diversas, não nos cabe analisá-las aqui. Porém, contribuem para isso : a maior exigência de instrução superior e o fato de que as pessoas estão freqüentando mais as universidades, o que retarda a entrada delas no mercado de trabalho, e ainda a redução do emprego a pessoas maiores de 55 anos, pelo preconceito de não se adaptarem às inovações tecnológicas atuais. O fato é que teremos de lidar com essa sociedade do tempo livre – que poderá ser, possivelmente, dedicado à socialização – reinovar o artesanato, desfrutar da cidade, debater assuntos comuns, recuperar técnicas e maneiras de construir, talvez. E, para esse ócio inexorável, são necessários lugares certos, quase programados. *(c)

Também o processo de desindustrialização dessas cidades (como aqui, atualmente) e a conseqüente transformação do sistema produtivo, desencadearam um estado de abandono de certas áreas, cuja recuperação se sente hoje como um esforço necessário e importante.

A cidade moderna (em especial na América Latina) não oferece suficientes possibilidades à vida pública - ruas e praças são atualmente traçadas para



40a. MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA - São Paulo - ARQUITETO OSCAR NIEMEYER - 1991



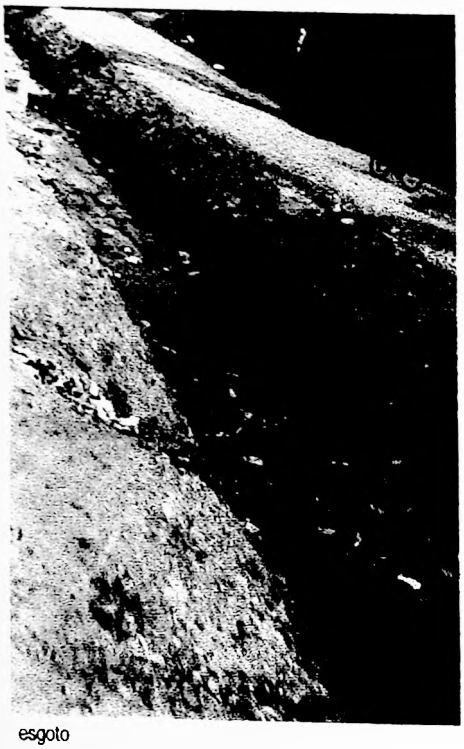
40b. Av. SÃO JOÃO, Centro - São Paulo

abrigar o tráfego somente, os caminhos do homem ficam relegados aos subterrâneos (metrô, passagens para pedestres). Para se reconquistar o lugar urbano, temos que dispor de formas (edifícios, obras-de-arte) que criem "lugares", que suscitem harmonias nas convivências múltiplas - coisas que hoje só encontramos na natureza. *(d) Ainda que essa mesma natureza, muitas vezes desertificada, também esteja sendo repensada – sua destruição, seu abandono. Haja vista todo o esforço despendido na área de ecologia e meio ambiente, despoluição, o cuidado com os agrotóxicos, etc.

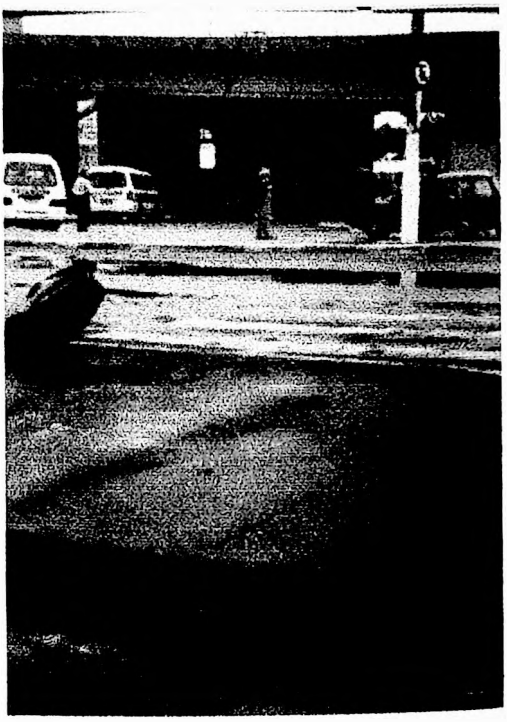
Nosso espaço urbano não tem desenho para a convivência – e é também confundido nas suas atribuições de público e privado. Muitas vezes uma praça é ocupada por uma banca de jornal, por exemplo, que amplia indefinidamente sua superfície até se extravasar – como se o lugar fosse "seu", exclusivo, como se fosse privado. Aí faz o seu comércio, o seu atendimento : na invasão do que é público.

Uma questão a se colocar hoje seria a possibilidade de ressignificação e ressemantização do espaço e da cidade existentes. Por exemplo, onde acontece a cidade vazia, acentrada, esgarçada, dispersa – este poderá ser um lugar para a arte : presença que faz religar fragmentos, ao contrário do que acontece na cidade medieval – onde o monumento tem o seu lugar garantido, carregando a história e o seu peso. Diferentemente do monumento, que concentra em si uma simbologia datada e verificável, uma arte autônoma e livre pode ser experiência e estabelecer um acontecimento : dar morada ao lugar. Principalmente para nós existe essa magia do "lugar criado" : nós aceitamos o novo com emoção e vigor – quase a fazer crer que a tradição não é importante.

Se há qualquer chance para a cidade se vestir de belos ambientes e paisagens agradáveis e valiosas, é pelo desenho (forma, espaço e áreas verdes), pela atenção às suas partes e lugares – talvez não seja esse um jogo inútil, tem uma função social frente ao inóspito da civilização industrial. O espaço público - que oferece oportunidade comum à sociedade - deveria ser sempre o mais

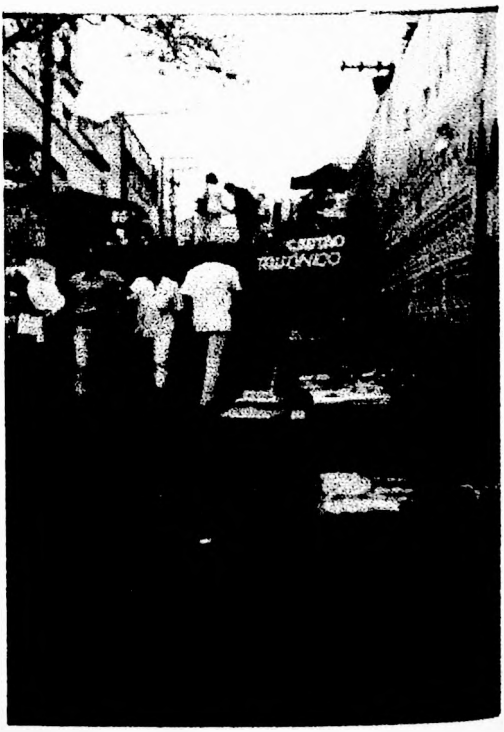


esgoto



lixo

trilhos

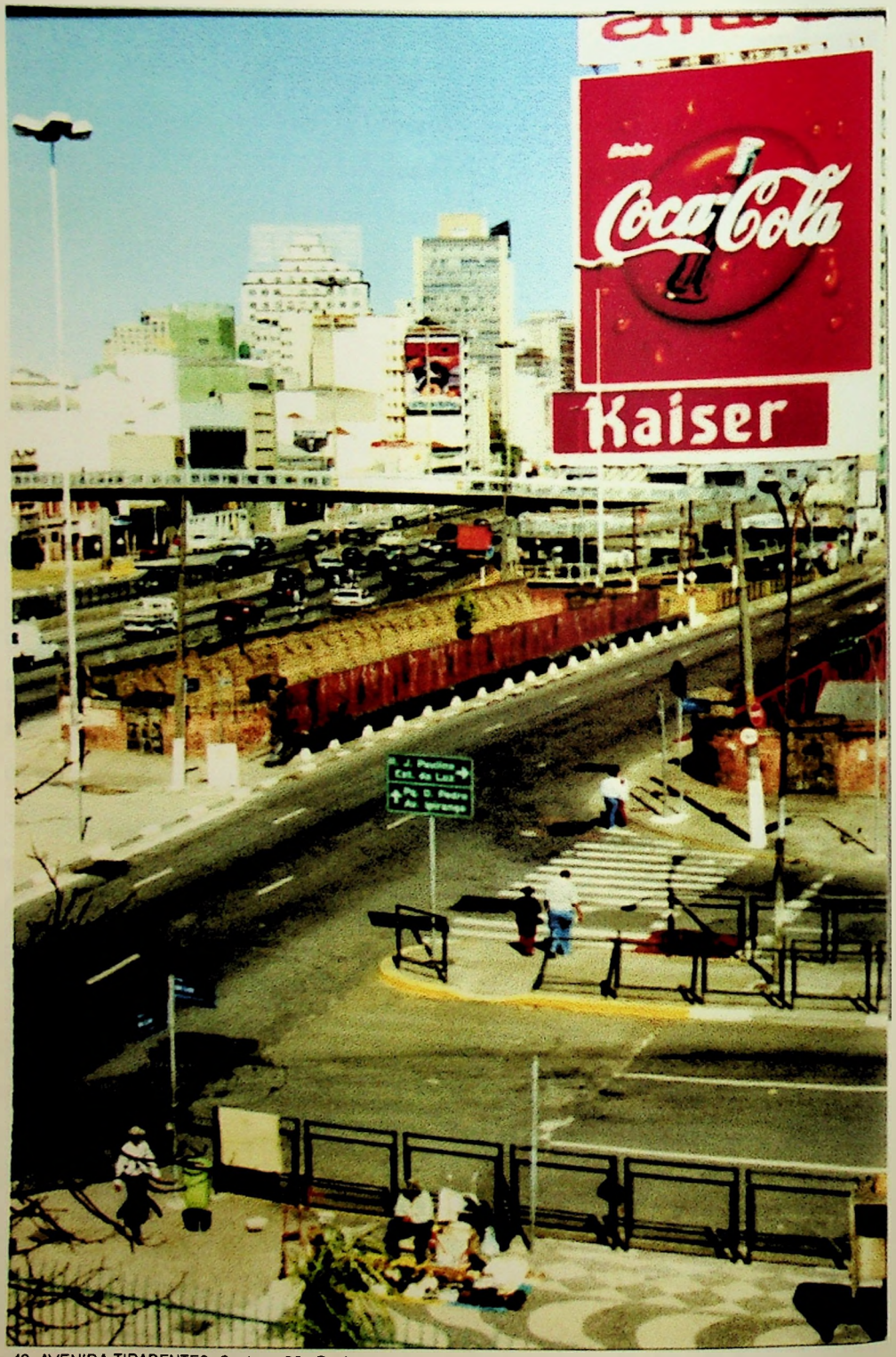


camelôs

41. Vistas São Paulo.

importante, senão a cidade se torna apenas o lugar onde o homem vai para explorar ou saquear. *(e) A cidade retém e abriga diferentes indivíduos, agrega-os, esta é sua referência. O lugar público é uma extensão do limite geográfico da casa – ele tem que ser acessível ao homem, ele deve também dar morada. Claro está que esse desenho deve ser repensado, não será mais a *piazza* européia – que certamente não abrigará a nossa condição contemporânea.

Uma perspectiva nômade do homem (no sentido de movimento, e também de cultura) – cada vez mais acentuada – deve ser compreendida para o novo entendimento da cidade atual : que agrega pluralidades de vozes que transitam em todos os ambientes e em todas as culturas. Sem cair em propostas de novas totalidades, e tampouco em constantes culturais (que geram os ambientes conservadores), mas sim multiplicando pontos de vistas, aceitando múltiplas formas expressivas – como já temos mesmo hoje : arquiteturas híbridas e dissonantes nas paisagens brasileiras. Assim fala Massimo Canevacci : "...há tempos e espaços diversos estamos transitando de uma forma-cidade como coração da modernidade, com contornos espaciais precisos, perspectivas geométricas e divisões em classes bem marcadas, cidades para construir no projeto e por meio do projeto, a uma forma-metrópole que dissolve tudo isso: uma metrópole comunicativa, que desmancha tudo o que é sólido, que se dilata em modelo global e local, do qual emergem novos e incontroláveis conflitos. A metrópole está se tornando sempre mais claramente aquilo que era a fábrica durante a Revolução Industrial. Por isso, grande parte das perspectivas político-metodológicas de formato reducionista ou holístico me parecem retomar o anseio de restaurar uma modernidade exausta e consumada. Mais que ceder diante desses anseios harmonizadores, conciliadores, compatibilizadores, é mais doloroso e feliz arriscar aquelas redes viárias feitas de radicais parcialidades, de conflitualidades igualmente radicais, de experimentações inovadoras nas linguagens. Sobre esse terreno acidentado, novas e descentralizadas alianças são possíveis – e talvez também necessárias -, em



42. AVENIDA TIRADENTES, Centro - São Paulo

particular entre uma antropologia urbana que rompe e tritura e junta os processos comunicativos polifônicos e uma arquitetura que recuse o recurso onipotente ao projeto como totalidade, como holismo decaído entre as formas da cidade, e desça em meio às escórias dos fluxos metropolitanos" .(1)

É inegável que nas cidades brasileiras não comparecem muitos dos elementos das cidades européias - pelas diferenças de tempos históricos. "No caso brasileiro: [há] o desprezo pelo centro histórico, a certeza de obsolescência material da cidade e sua constante substituição, os deslocamentos dos bairros habitacionais, a ampliação exorbitante e descontrolada da mancha urbana, a ausência de valor dos espaços públicos e seu aproveitamento para benefício pessoal, o relaxamento do plano e do desenho da cidade e a conivência com os feitos aleatórios e desconexos, a ausência de equipamentos e serviços coletivos ou sua pequena oferta de má qualidade, a ausência de detalhamento e de acabamento físico na cidade, a falta de manutencão elementar, a preferência por tipos arquitetônicos isolados no centro do lote em contraposição aos edifícios complexos, articulados e justapostos, o abandono e a substituição de tipologias decorrentes de preconceitos." (2) Os eventos realizados dentro do programa Arte/Cidade**(f)* evidenciavam o embaralhamento e a fragmentação da cidade de São Paulo – as sucessivas mudanças na paisagem que criam rasuras, falhas geológicas, onde nenhum marco vai ser possível de ser lido dentro de um campo tão saturado: um deserto onde não se consegue deixar trilhas. As obras, esculturas e instalações propostas faziam a leitura do ambiente, tentavam aproximações e justaposições, sugeriam articulações - detectavam a ruptura das comunicações e o quase insuperável esgarçamento do tecido urbano. A inserção do novo no local fazia ver o conflito – o detectava e evidenciava.

O quadro dessa paisagem que nos rodeia vem talvez da urbanização acelerada que o Brasil sofreu – e daí poderia surgir uma cultura nova e atuante, como nos adverte Sylvio Sawaya, provavelmente com invenções diversas daquelas que os

países hoje estabilizados, há muito tempo urbanizados, apresentam com suas economias emergentes e com sua saciedade social estabelecida, denotando muitas vezes traços de estabilidade e de grande impermeabilidade à participação das pessoas nos seus destinos e na sua realização e transformação. No Brasil, a variedade de culturas e costumes, os grandes aglomerados humanos colocam problemas espaciais únicos – seja em termos de infraestruturas, água, energia, acessos rodoviários, qualidades dos espaços construídos, elaboração das maneiras de ser. Um país que se torna urbano muito rapidamente, e que parece ainda encarar isso como novidade. Talvez aqui a noção de futuro seja uma vontade mais forte que nos países mais estabilizados, e isso pode nos ajudar profundamente. (3)

Uma noção de sincretismo em todos os campos – como justaposição de fragmentos conflitantes e diversificados – poderá estabelecer a costura desse cenário pluralista das nossas culturas contemporâneas. Não procurando sínteses e universalidades, mas convivências reais e pacíficas : músicas nativas que se mesclem com sintetizadores e alta tecnologia, cultura étnica com metropolitana, etc.

O arquiteto falha muitas vezes nas suas respostas às cidades, e isto deve ser colocado em discussão. O arquiteto deveria aproveitar as oportunidades que os congressos, bienais, encontros, podem oferecer como lugares para o debate com os indivíduos - pensar na maneira como o projeto é conceituado, no valor social que ele pode adquirir, na implicação junto às populações. Esta discussão deveria ser ampla e aberta e não confinada às bordas acadêmicas, ou a uma pequena elite. E, no entanto, isto não se dá no Brasil - apesar de nossos inúmeros problemas. Recordemos a Bienal de Arquitetura de São Paulo em 1997. Público raro, mesmo de profissionais, nos diversos debates (considerando que temos atualmente na grande São Paulo 20 escolas de arquitetura).

A falta de conhecimento dos que decidem - o governo- também dificulta desdobramentos importantes. Existe ainda este lugar - a cidade - como

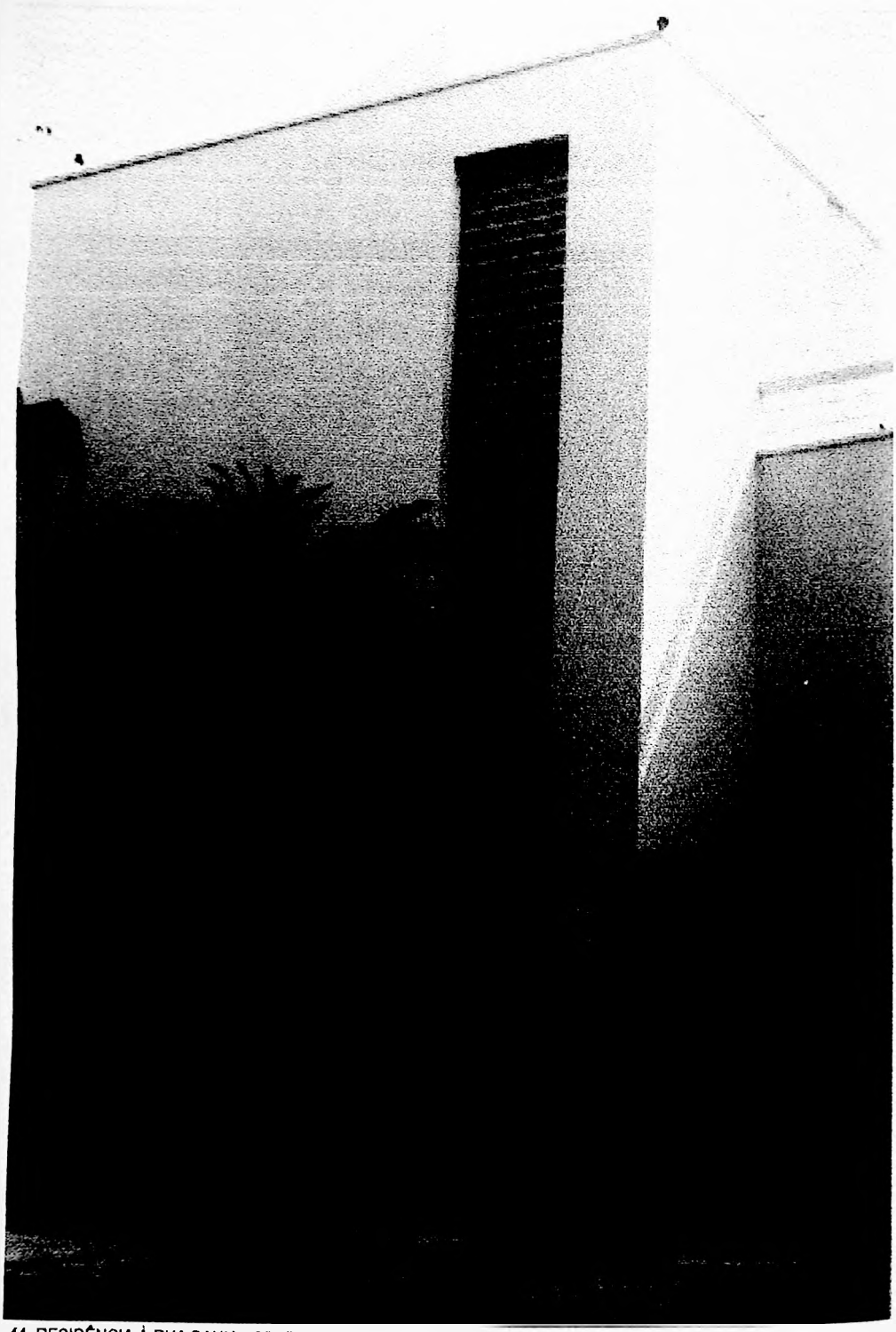
43. EDIFÍCIO SÃO VITO, Centro - São Paulo

horizonte? Periódicos, revistas, jornais, falam muito pouco sobre esta prática, sobre este "espaço interior" onde vive o homem. Os arquitetos não são chamados a intervir, tampouco eles abrem espaço e procuram oferecer soluções.

Hoje, muitos dos espaços públicos são virtuais - os criados pela TV em talk-shows e megashows de cantores, assistidos por milhões. Daí estarem surgindo espaços, ambientes e sociedades completamente novas : a cultura do chip e as complexas redes de infraestruturas que orientam os novos modos de vida.

Por que os problemas não são levantados em nosso país? Fomos impedidos, durante anos, de contar nossas histórias como queríamos, isto é certo. Porém, de repente, não há mais impedimentos, não há mais censuras. Contribuiu para isto, nos últimos anos, o vigor da revolução digital - que mostra como a capacidade criativa influi no desenvolvimento econômico, como também a inteligência colaborando como elemento importante para o capital. O espaço da Internet é onde isto poderia se realizar de maneira ampla : é uma possível comunicação não-midiática por construção, que deve ser comunitária e recíproca.

Seria o espaço ideal para a troca de idéias e experiências. Apesar disto, ela não se realiza no mundo da arquitetura. Há ausência, por parte dos arquitetos brasileiros, de uma tradição de crítica, discussão ou mesmo de concepções arquitetônicas vinculadas a uma visão de mundo. A crítica conduz a um exame dos problemas econômicos, sociais, espaciais, a uma leitura atualizada dos conflitos e diversidades - e este exercício em nosso país é hoje pobre e escasso. E não é melhor a tradição das escolas de arquitetura - atualmente em grande número, e sem perspectivas de serem grandes centros de produção de conhecimento - se não se reverter o quadro que vem se apresentado desde os anos 80. E que faria surgir o dito: a arquitetura se fez, apesar das escolas de arquitetura.



44. RESIDÊNCIA À RUA BAHIA - São Paulo - ARQUITETO GREGORI WARCHAVCHIK - 1930

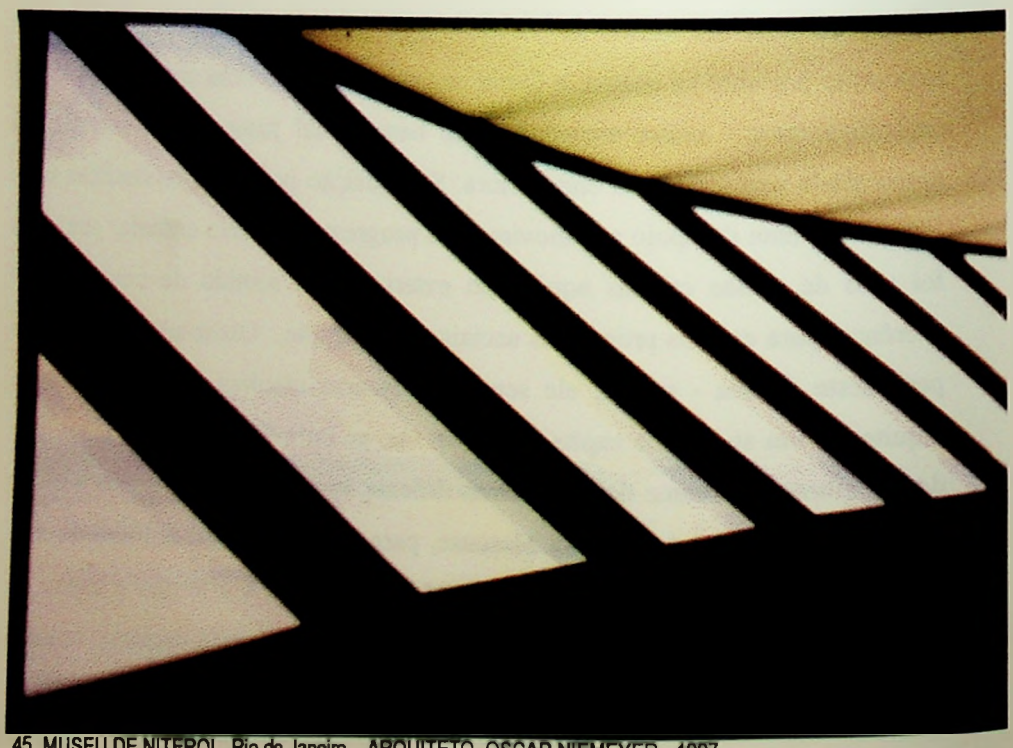
O bom uso da linguagem e a disciplina no olhar

Num retrocesso histórico, diversa seria a situação em 1925, quando o arquiteto russo Gregori Warchavchik, radicado em São Paulo, publica seu manifesto "Acerca da Arquitetura Moderna" no jornal Correio da Manhã com o propósito de chocar, esclarecer e informar o público sobre o movimento arquitetônico europeu, completamente desconhecido em nosso país - onde, àquela altura, não tinha nenhuma escola de arquitetura. Inicia o artigo creditando glória à racionalidade e beleza das máquinas modernas, tal como havia feito Le Corbusier em 1920 no seu livro *Por uma arquitetura* . A primeira casa modernista do Brasil seria construída então, em 1927 em São Paulo, à Rua Santa Cruz – e foi sua própria residência.
Neste mesmo ano, já acontecera uma primeira manifestação modernista, com o projeto de Flavio de Carvalho para o Concurso do Palácio do Governo de São Paulo – que despertou muita discussão pela inovação da linguagem, mas que foi recusado pelo júri (como também o concurso foi anulado).

No entanto, nos anos 1930 - 40, começa a ser importante para o país a atividade do arquiteto. Como salienta Oscar Niemeyer: "...no apoio da parte do governo que nós arquitetos temos sabido habilmente explorar. Devemos esse progresso primeiramente ao apoio oficial do governo e ao interesse que lhe têm dedicado as personalidades como o ministro Capanema, o governador Valadares, o prefeito Kubitschek e João Vidal, que aceitaram nossos pontos de vista profissionais e que os têm assistido e levado a um bom fim". (4) Embora Oscar mesmo admita que a atividade profissional se limitava aos edifícios isolados, públicos ou às casas burguesas (e que isto se devia à falta de um planejamento estruturado), ele se vestia do otimismo da época (fim da segunda Guerra) esperando que as diferenças de classe viriam a diminuir e haveria um consenso entre os homens para tratar dos problemas do bem-estar coletivo. Tal como ressalta Miguel Pereira, em seu livro *Arquitetura, Texto e Contexto - O discurso de Oscar Niemeyer, a* convivência entre o arquiteto e o militante

político em Niemeyer certamente influiu na peculiar maneira de ver o mundo, de equacionar os problemas e sentir a cidade, a arquitetura. Ele afirmaria : "é evidente que a burguesia não está interessada em resolver o problema das favelas. Nosso critério, nesse caso, é aconselhar nossos irmãos a resistirem. E ao governo, que lhes dê a posse da terra, corrigindo acessos, solucionando problemas de higiene, construindo escolas e oficinas, para que nelas o favelado possa estudar e seguir uma profissão. O resto, os conjuntos proletários, grupos habitacionais, casas populares, são coisas demagógicas e paternalistas que visam apenas a deslocar as favelas, quando seus terrenos começam a se valorizar, convocando os homens do lucro imobliário (...), a minha proposta é instituir uma lei obrigando todo conjunto habitacional a ter 30% de suas habitações destinadas a casas proletárias. O objetivo não é, evidentemente, resolver o problema da habitação, mas criar o princípio de que todos devem morar juntos, porque, como disse, a cidade a todos pertence."

Pereira cita Engels que nega que a arte em si possa alterar o rumo da história mas insiste que a arte pode ser elemento ativo nesta alteração. Como tal, arquitetura pode ser agente de transformação, ela repensa e reflete o real. A imposição portanto se desfaz, e Oscar se nega a apelar a uma arquitetura social especificamente - numa sociedade sem base social justa - pois significaria apresentá-la como fantasia enganadora. Sua posição política é reivindicar uma atitude coerente de apoio aos movimentos progressistas. No entanto, sua obra foi alvo de várias críticas aqui e no exterior - no sentido de cobrança de coerência para com os programas sociais que defendia. Oscar sempre sofreu o peso deste dilema - porém, ele separa o discurso ideológico do discurso da arquitetura em sociedade capitalista. Para ele, as formas de surpresa e emoção devem alhear o visitante dos problemas difíceis, invencíveis, que a vida a todos oferece.**(g)* Talvez como para Marcuse, para ele o potencial político da arte esteja em sua dimensão estética. Dizia Marcuse que se a arte não é capaz de transformar o mundo, ela é capaz de transformar a consciência daqueles aptos a transformá-lo.



45. MUSEU DE NITEROI - Rio de Janeiro - ARQUITETO OSCAR NIEMEYER - 1997

O dilema de Niemeyer está sempre na antítese de dois caminhos: assumir inteiramente as tarefas da revolução social ou fazer uma arquitetura possível numa sociedade capitalista. Sua militância política na esquerda mantinha a postura da revista Módulo - uma posição ideológica coerente, engajada, e de protesto quando necessário. Niemeyer repudia a crítica que examina tudo com minúcia, e que contém, nos arquitetos mais tímidos, seus possíveis atos de lirismo e fantasia. Frente a isto, ele coloca a exclamação de Corbusier a dizer na rampa do Congresso em Brasília : "aqui há invenção".

Arquitetura é um ofício eminentemente dependente e condicionado ao ambiente político-social da cidade e do país. Para crescer e se desenvolver, ela necessita de uma abertura incondicional aos novos descobrimentos, experiências, novos contextos e novas leituras. Já vimos mencionando o valor inconteste do texto (literário, histórico, crítico, teórico) como registro da produção, como abertura à discussão e troca de conhecimentos e como forma de aproximação ao objeto artístico. Aqui pouco se conhece da produção literária de Oscar Niemeyer, por exemplo, pela falta de adesão ao exercício do pensamento crítico – e isto pode ter ocasionado a falta um estudo importante das contradições existentes nos seus discursos.

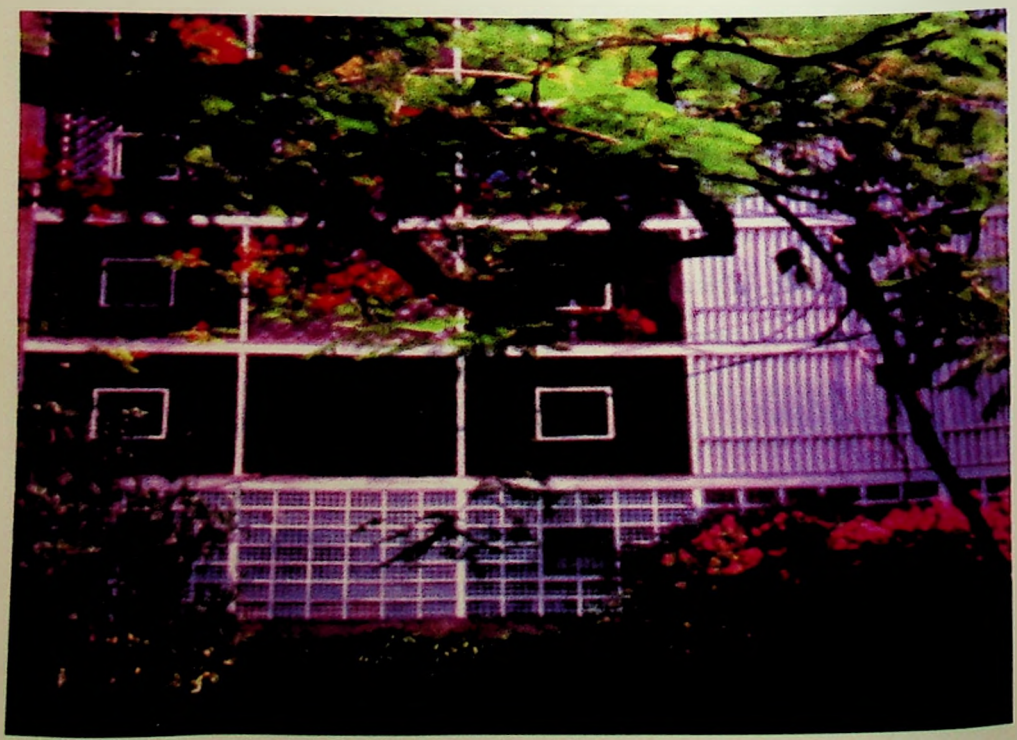
A nossa escassa produção crítica literária vincula-se estritamente aos períodos históricos marcantes deste nosso século, ou seja, desde os fugazes anos 20 de euforia (semana de arte moderna) - mas, em especial, o tempo do Estado Novo (1930-45), seguido de uma época desenvolvimentista (1945-64) e Regime Militar (1964-84). Dois regimes autoritários (Getúlio e ditadura militar) deixaram marcas indeléveis em vários setores da vida brasileira, como o da produção cultural. É natural que o autoritarismo tenha refreado e calado muitas manifestações, discursos e mesmo fantasias e sonhos ideados. A linguagem, que permite a comunicação direta com as outras pessoas, quando censurada se faz rara, esquecida. As idéias não colocadas não podem ser experienciadas, divulgadas, trocadas. O crescimento do conhecimento se dá com a difusão das idéias.

A Semana de 22 foi um momento significativo de trocas e interlocução entre produção nacional e internacional. Antes disso, somente Mario de Andrade propusera uma recuperação da arte e dos valores do passado, para que se formasse uma base para a arte brasileira.

Outros fatos importantes marcaram nosso mundo cultural. Um deles quando, em 1930, Lucio Costa assume a direção da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro) convidando para professores Gregori Warchavchik e Eduardo Reidy – o que vai transformar o seu pensamento neocolonialista, incitando-o a um caminho inexorável de luta por um ensino e uma arquitetura nova. Com um vigor incomparável, logo conhece e incorpora os princípios racionalistas corbusianos discutidos na Europa e os amalgama a uma sensibilidade plástica de seu passado brasileiro colonial e barroco, e já com uma equipe que inclui o jovem Oscar Niemeyer faz surgir uma arquitetura notável - que vai ser discutida aqui e pelo mundo afora.

Já nessa época, Lucio Costa reconhecia a internacionalização da cultura, escrevendo: "as extraordinárias facilidades de informações e comunicações rápidas... aboliram o isolamento em que viviam países e províncias... e a arquitetura não pode deixar de os acusar, 'desnacionalizando-se'". (5) Quando toma conhecimento da obra de Le Corbusier, Costa se apaixona, fazendo um elogio à sua rica abordagem: que englobava uma visão completa da arquitetura como um todo orgânico - do ponto de vista social e tecnológico, das técnicas construtivas, do ponto de vista plástico e das artes. A sua própria capacidade literária o leva a expor suas reflexões dessa época (1934) no texto *Razões da nova arquitetura* , um elogio sobre a modernidade arquitetônica. Com uma linguagem clara e didática, destaca os passos fundamentais de rupturas necessárias que a arquitetura sofre, ao longo dos anos, para se adaptar às novas leituras de épocas diversas.

É natural que exista uma polifonia nos discursos: todo texto incorpora outros (hoje isto é ainda mais sensível – na obra arquitetônica prática ou teórica há



46. PARQUE GUINLE - Rio de Janeiro - ARQUITETO LUCIO COSTA - 1948/54

inúmeras citações). A síntese de uma obra de pensamento (seja ela obra-de-arte ou discurso) ocorre no sujeito: saber como tecer ligações é privilégio do artista. E mais: o próprio indivíduo, "antes de conhecer outras margens, já as trazia dentro de si. Esses seus Outros que encontraria depois fora de si (...) seriam fonte de conhecimento ou auto-conhecimento. Identidade plural, o Outro já estava delineado nesse Eu, em suas brechas". (6)
Também para Corbusier, esse encontro ansiado com a América e sua paisagem foi de um choque e deslumbramento radical – e uma mudança em seu pensamento arquitetônico. Daí que seus projetos-croquis para o novo cenário (São Paulo, Rio de Janeiro) passam a considerar mais de perto essa relação arquitetura e natureza, poética não costumeira em suas premissas. Le Corbusier deseja experimentar o novo, compreende perfeitamente que Moderno e "experiência da modernidade pressupõem o atual método fenomenológico, ou seja, colocar 'entre parêntesis' a realidade, para alcançar o real". (7) Essa fenomenologia da percepção arquitetural – intuitiva e intensa nele – o leva a aderir incondicionalmente e sem preconceitos ao novo ambiente americano encontrado aqui.

Tanto quanto em Le Corbusier, toda obra arquitetônica de Lucio Costa ou Niemeyer vem, invariavelmente, acompanhada de um texto memorável. É conhecida a necessidade que ambos têm de se expressar literariamente. A revista Módulo se faz receptora e divulgadora destes pensamentos.

A procura de uma identidade nacional era a questão de Lucio Costa e Niemeyer: os paradigmas formais de Le Corbusier tomados com tal liberdade que eram transformados e pervertidos. A linguagem corbusiana era vista desde "a exuberância de uma própria sensibilidade barroca e a preocupação com o *genius loci* (...), os elementos da arquitetura moderna se articulam em uma composição aberta, oscilante, expansiva e oblíqua que recorda os traços que H.Wölfflin outorgou ao barroco." A teoria de Lucio Costa lembra o conceito

acadêmico de caráter (explicitado desde Quatrèmere de Quincy até Julien Guadet) – que busca a caracterização do edifício. (8)
Costa também se volta ao tema da personalidade do artista : sua intuição, expressão, liberdade – e nesta questão, parece recordar Benedetto Croce. Os termos como *vontade artística, afirmação do eu, forma de expressão* (em todo sentido, "arte pela arte") em Lucio Costa dão conta ainda de que ele conhecia a obra de W. Worringer.

Otília Arantes equipara o sucesso do Movimento Moderno em nosso país a um "transplante bem sucedido", que vinha do ânimo de cooperação da esquerda que apostava nos efeitos positivos da modernização capitalista em curso no Estado desenvolvimentista (embora país periférico do Capital). Isso provocou a enorme carga simbólica dessa nossa arquitetura, mais institucional e monumental do que social (apesar do seu discurso utópico socializante). Contradição que quase sempre acompanha esse movimento : a defasagem entre aspiração e realização. Acontecia aqui a "aplicação fiel das lições modernas num contexto social diverso do original, mas por isso mesmo onde evidenciava mais claramente, porque sem mediações, a ideologia de uma nova Ordem Internacional, embutida no projeto moderno de quase todos os grandes mestres da Nova Arquitetura, inclusive os nossos". (9)

A busca de uma identidade nacional vinha desde os anos 20 – era o caminho de formação de uma cultura brasileira, principalmente na literatura. O debate sobre o multiculturalismo era muito acirrado neste começo do século – com Oswald de Andrade, por exemplo. Ele lidava com a antropofagia como fundamento importante e anterior à colonização européia (vinda das culturas indígenas). Não propunha a unificação das diferenças, mas encontrava na variedade e diversidade o estímulo ao apetite antropofágico – um essencialismo ingênuo que levava a formações culturais híbridas, heterogêneas e desinibidas em relação às questões de originalidade e procedência, mas por outro lado,

continha uma tentação claramente nacionalista. (Carlos Basualdo, Folha São Paulo, 01/10/98)

Diversas revistas e manifestos são redigidos e publicados, nesta época, discutindo a dependência cultural, o nacionalismo, a importação de valores, a atualização artística brasileira. Incrivelmente, mantinha-se um contato vigoroso com o exterior e as idéias novas - que eram estudadas, selecionadas, transformadas e miscigenadas ao caráter livre e forte do país terceiro-mundista. É então que a arquitetura vai perdendo a robustez da época barroca e colonial, e o jeito de refúgio contra um exterior inóspito – rasgando suas superfícies em busca da luz e da paisagem. O desafio desta vanguarda era conjugar tradição e modernidade (mais tarde, o caso de Brasília é exemplar - uma arquitetura modernista mas com caráter brasileiro, tropicalizada, que o verde de Burle Marx intensifica). **(h)*

Uma arte atualizada e nacional era o mote que norteava o processo. Como diz Miguel Pereira, "começam a surgir e desenvolver-se os elos entre arte, o Estado e o nacionalismo. Esta tendência se acentua a partir da Revolução de 1930, com a instalação de um governo provisório e preparador do ideário que consolidaria, em 1937, o Estado Novo. Sob forte influência dos acontecimentos que se desenrolavam na Europa, o Estado Novo acontece em meio às grandes transformações que o mundo vivia, fazendo crer que a nossa velha democracia liberal republicana estava definitivamente liquidada. Mussolini chegava ao poder na Itália, em 1923; Hitler chega à chancelaria, em 1933, e desintegra a República de Weimar; Salazar assume o poder em Portugal em 1929, e a Espanha [faz] a guerra civil, entre 1936 e 1939. (...) A concepção doutrinária do Estado Novo, por sua vez, propõe todo o poder necessário ao Estado, como única instituição capaz de manter a unidade nacional e promover o bem público. O 'homem excepcional' surge como valor capaz de construir a 'nova ordem'. A proposta do *novo* está associada às condições da realidade nacional, as quais estariam sufocadas pela influência das idéias importadas. O país deveria voltar-se para suas origens, para as razões brasileiras, para o novo (...)

muitas vezes o Estado Novo foi identificado com o fascismo. Na experiência brasileira, aliás, nunca foi fácil distinguir as doutrinas do nacionalismo - componente básico do fascismo- e o fascismo propriamente dito, preocupação esta sempre presente no discurso dos ideólogos do Estado Novo". (10)
Getúlio Vargas tentava manter uma plataforma de governo embasada no tema da moradia popular – financiamento mediante carteiras prediais estabelecidas na estrutura previdenciária dos vários Institutos de Aposentadorias e Pensões criados em seu governo. Conforme testemunho de Nabil Bonduki, o tema da habitação como "condição básica de reprodução da força de trabalho e como fator econômico na estratégia da industrialização do país" condizia com o projeto nacional-desenvolvimentista da era Vargas. Também era um "elemento na formação ideológica, política e moral do trabalhador" – decisiva para a criação deste "homem novo e do trabalhador-padrão que o regime queria forjar como sua principal base de sustentação política". (11) Como um bom positivista, acreditava na industrialização, no progresso do país – apostava e conseguia as seguranças (salariais, por exemplo) para o povo.

Várias iniciativas paralelas ao governo – como debates, publicações, seminários, davam conta da importância da questão : formavam a opinião.
O tema do morar como fundamento da cidade moderna era importante também nas discussões dos vários CIAMs (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) acontecidos na época.

Durante este período, a colaboração de intelectuais progressistas com o poder - seja para prestação de serviços, desempenho de cargos de confiança ou como funcionários em tempo parcial - era patente, sendo que Getúlio Vargas preservou para eles uma ampla liberdade de criação. Por isto talvez não tenham perdido a autonomia, apesar de colaborarem com um regime autoritário. Conscientemente, apesar de ditador, Vargas mantinha sempre este grupo a seu lado.

47. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE - Rio de Janeiro - ARQUITETOS LUCIO COSTA, OSCAR NIEMEYER, AFFONSO E. REIDY, JORGE MOREIRA, CARLOS LEÃO, ERNANI VASCONCELOS - 1936

Gustavo Capanema, ministro de 1934 a 1945, no intuito de forjar uma nova imagem para o país, tornou possível a construção do Ministério da Educação e Saúde (hoje Palácio G.Capanema) no Rio de Janeiro, projeto de equipe, liderado por Lucio Costa, e inspirado nas idéias racionalistas do grande mestre Le Corbusier – considerado o marco inicial de uma arquitetura moderna de feitio brasileiro (obra analisada, comentada e publicada infinitamente, sobretudo no exterior). E, como diz o próprio Lucio Costa, onde consegue o esforço sempre buscado e agora realizado da "reintegração das artes" (formas estéticas e estruturais perfeitamente identificáveis, como também as nossas raízes entrosadas às idéias em curso na Europa). Ou seja, o impossível de realizar na reforma do ensino, fora conseguido nesse edifício. (12)

Soma-se a essa experiência, o sucesso do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de New York logo após, em 1938 – onde Lucio Costa e Niemeyer superam o racionalismo mais ortodoxo "guiados pelo desejo constante de fazer obra-de-arte plástica no sentido mais puro da expressão", como diria Costa. (13)

Essa nossa arquitetura ultrapassa a sintaxe moderna de base corbusiana, e isso foi de rara intuição : a compreensão de que o moderno poderia ser um processo de liberação e não sempre de cerceamentos dogmáticos. Assim diz Kamita : " Sem o peso de uma Tradição a cercear o presente, sem as tensões sociais a conferir uma maior carga de responsabilidade social ao arquiteto, sem um processo descontrolado de crescimento urbano e industrial a redefinir as práticas projetuais, e tendo pela frente um país que era pura disponibilidade (seja pelas carências ou ausências, não importa), os arquitetos brasileiros puderam dar vazão à livre pesquisa da forma, à busca pelo Novo. (...) Um descompromisso iconoclasta, uma flexibilização das regras aceitas, um "amolecimento" das abstrações, em suma, uma afirmação hedonista da liberdade do sujeito-artista ..." (14)

Em meados dos anos 40 sedimentavam-se duas tendências com linguagens próprias, que instauram definitivamente a arquitetura moderna no país: a escola carioca (liderada por Lúcio Costa e Niemeyer) e a posterior escola paulista

(liderada por Artigas), com figuras de grande expressão em ambos os lados. São reconhecidos assim os princípios modernistas, expressos em obras e textos. Ou melhor: utilizamos o discurso e proposições modernos para nos atualizar frente ao mundo, para sermos contemporâneos ao que ocorria em toda parte. Era a oportunidade : o Brasil queria deixar de ser cabloco e cafuso (como diria Darcy Ribeiro), ou mestiço (nas palavras de Mário de Andrade), e viver no meio do novo que era o mundo daquela época.
Em São Paulo, mecenas privados subsidiam grande parte das produções vanguardistas, como o poder estatal o faz no Rio de Janeiro.

Já nesta época é irreversível o domínio arquitetural do jovem Oscar Niemeyer, que se destaca na equipe do Ministério da Educação e Saúde e que inicia um caminho de abertura da arquitetura brasileira para o conhecimento no exterior. Diversas publicações importantes consagram lá fora o Brasil e os seus talentos arquitetônicos. Uma especial exposição teve lugar em 1943 no MoMA de Nova Iorque - *Brazil builds, Architecture new and old - 1932-1942*– seguida do lançamento do livro organizado pelo crítico Phillip Goodwin – discutindo as mais importantes obras do período (que os próprios brasileiros desconheciam, como testemunhava Mário de Andrade). Foi a chave de entrada da arquitetura brasileira no mundo pós Segunda Guerra. Como também foi um primeiro esforço historiográfico da arquitetura brasileira. Antes disso, a produção ainda não atingira um conjunto que levasse a uma avaliação da crítica. Havia tão somente tímidos trabalhos de Gilberto Freire, Sergio B.Holanda e pesquisas sobre a arte neo-colonial. Esse fato dificultava o estabelecimento das relações com o processo histórico internacional e mesmo local.
Conforme Marcos Carrilho, "dadas suas características, (a arquitetura) atuava como setor capaz de estimular e impulsionar os novos projetos de modernização. O reconhecimento internacional permitiu aos arquitetos brasileiros comparecerem como interlocutores no campo dos desenvolvimentos da arquitetura. Essas conquistas, porém, se deram num ambiente pouco propício, dadas as condições de uma economia fortemente dependente do setor

primário, que apenas iniciava a transição para a industrialização. As conquistas no campo da arquitetura atuavam, assim, mais como antevisão das potencialidades do que como resultado de uma trajetória solidamente enraizada no dinamismo do desenvolvimento da economia e da sociedade."(15)

No cenário das artes, o mundo reconhecia o talento de Portinari como pintor e a música de Villa-Lobos. Também nessa época, a criação dos Museus de Arte Moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro (ambos de 1948) contribuíram para a formação de uma cultura cosmopolita – culminando com a realização da primeira Bienal de Artes Plásticas de São Paulo em 1951 (que dá espaço a exposições de arquitetura). A estes eventos acorriam críticos, historiadores, arquitetos e artistas do mundo todo – permitindo um intercâmbio cultural do Brasil com as outras nações (embora Mario Pedrosa defendesse abertamente as bienais de São Paulo, reconhecia o caráter especulativo-capitalista dos eventos). Em 1950, Stamo Papadaki escreve a primeira monografia com tema brasileiro : *The work of Oscar Niemeyer* e, em 1956, Henrique Mindlin publica *Modern Architecture in Brazil,* sobre o conjunto da produção brasileira da época: primeiro livro nacional sobre a história do nosso Movimento Moderno – ainda em pleno andamento do processo.

Sobre Reidy houve também uma monografia estrangeira : *Affonso Eduardo Reidy: works and projects* , de Klaus Franck, de 1960. A revista *Architecture d'aujourdhui* dedica dois números à arquitetura brasileira.

Já eram mais numerosos os críticos estrangeiros a elogiar a nossa produção – como Siegfried Giedion, Henry-Russel Hitchcock, Leonardo Benevolo, Kenneth Frampton, Reyner Banham, Gillo Dorfles – muitas vezes dedicando capítulos à nossa arquitetura em seus compêndios de história da arquitetura mundial. Exceção feita à crítica acirrada do designer suíço Max Bill, quando de sua visita à primeira bienal em São Paulo, em relação às obras de Niemeyer no Ibirapuera, na Pampulha e no Rio de Janeiro. Colocações essas replicadas justa e delicadamente por Lucio Costa.

48. UNIDADE RESIDENCIAL DA GÁVEA (Pedregulho) - Rio de Janeiro - ARQ. AFFONSO EDUARDO REIDY - 1952

Havia um crescimento qualitativo no campo cultural – embora não se fechasse numa unidade: ainda era forte o embate entre o internacional e o regional no campo da cultura. Interessante que a arquitetura moderna brasileira se disseminava nesse momento da reconstrução européia pós Segunda Guerra – quando também o *International Style* se introduzia nos projetos americanos de sedes de bancos, escritórios e empresas comerciais (os Estados Unidos se beneficiaram sobremaneira com a imigração de arquitetos europeus depois do fechamento da Bauhaus, em 1933, por Hitler).

Neste cenário de euforia, no entanto, afluíram críticas à arquitetura brasileira por sua pequena expressão no âmbito da habitação popular. Além dos setores da esquerda e de homens ao centro como H. Mindlin, também os estrangeiros, como o suíço Max Bill, denunciavam a falta de um programa social de relevância. Lucio Costa concordaria com Bill quanto à ausência deste programa social, porém, discorda dele quando ao mesmo tempo critica Pampulha. Sobre Pedregulho, de Affonso Reidy, reconhecido como uma das poucas iniciativas voltadas à habitação social, escreve Costa: " Construído em espaço restrito, de topografia ingrata e em uma vizinhança arquitetônica desvalida, ele surge de repente à vista como uma revelação. Dominados pela linha sinuosa do corpo principal que se estende à feição da encosta, vazado à meia altura (tal como sugeriu Le Corbusier, em 1931, para Alger), os demais elementos do conjunto foram sabiamente dispostos no espaço arborizado, entabulando-se assim entre as várias formas desiguais que o constituem, o diálogo plástico necessário ao convívio harmonioso – que a isso se reduz a arquitetura, por cuja graça um programa estritamente utilitário e funcional, como o da habitação popular, se transmuda em beleza, adquirindo sentido urbanístico e monumental. Monumentalidade prenunciadora de uma nova era, de maior equilíbrio, mais senso comum e lucidez. O Pedregulho é pois simbólico – o seu próprio nome agreste atesta a vitória do amor e do engenho

num meio hostil, e a sua existência mesma é uma interpelação e um desafio". (16)

Os valores públicos têm importância fundamental, pois nos permitem ir além dos nossos limites individuais : os significados são transmitidos pela comunicação dos homens na esfera pública e o objetivo e intenção devem incorporar indivíduo e cultura. Talvez tenha sido esta a missão dos arquitetos progressistas, como Lucio Costa ou Oscar Niemeyer - suas obras são palácios públicos, e seu desejo é que todos possam usufruí-las (embora sempre o ideal utópico tenha se confrontado com a sociedade capitalista que os contrata). Porém, num sistema de produção industrial e cultural impregnados pela idéia do lucro e da lei de mercado, não é possível acreditar neste ideal realizado.

O produto cultural é determinado por um peculiar modo de olhar o mundo - ele é criado por uma solidão em interação com os assuntos da sociedade. Incorpora, portanto, ideologia e pensamento crítico; tem muito de subjetivo, não podendo ser uma tendência à representação "objetiva" e imparcial do real. Podemos estudar cientificamente a arte, mas esta investigação não substitui o que o sistema simbólico consegue por si - a arquitetura dá expressão visual a idéias que significam algo para o homem porque 'ordenam a realidade', nos ensina Norberg-Schulz. O primeiro funcionalismo sobrepassa o puramente funcional, desenvolvendo concepção espacial que simbolizava uma visão lógico-científica do mundo (hoje se forma uma nova concepção do mundo, que os arquitetos ajudam a configurar). No Brasil, este funcional-racional ia muito além, e incorporava uma emoção e vivacidade desconhecidas nos países que os conceberam. Todo produto traz incorporadas as marcas do sistema de produção, ou da cultura que o gerou. E a expressividade é que vai tentar comunicar esse dado a mais.

Conforme ressalta Segawa : "A arquitetura moderna brasileira, mesmo informada de um conteúdo internacionalista, corresponde a um esforço de transfiguração de concepções, adquirindo cores próprias sem se apoiar numa tradição local imediata (eclética nas três primeiras décadas do século 20) mas

buscando no passado referências de identidade – um desafio próprio daqueles que buscam a criação e a originalidade inerentes à contemporaneidade, mesmo enfrentando e carregando as marcas das incoerências políticas e sociais, bem como o peso das divergências ideológicas de um país à margem." (17)

Apesar da intelectualidade brasileira progressista e da vanguarda artística serem abertamente de esquerda, elas eram apoiadas por um presidente-ditador que tendia ao fascismo – Getúlio Vargas, que volta ao poder de 1950 a 1954 (eleito pelo povo, agora) enfrentando dificuldades para equilibrar as contas do país.

O cenário e o debate internacional

Periódicos e revistas se tornam, nestes anos, meios privilegiados para veicular assuntos e discursos em voga – muitas vezes dirigindo os novos movimentos e orientando processos históricos, principalmente no exterior. Até os anos 30, a arquitetura moderna se difunde como um método internacional: uma arquitetura que surge como nova imagem nos países avançados.
Do mesmo modo como a vanguarda tomava o termo "espírito do tempo" para justificar seus discursos e sua necessidade de revisão radical, também o mundo posterior procurava readequações e reordenamentos para ajustar a arquitetura às reais condições do momento. É conhecida a crise vivida pela Alemanha e pela social-democracia (que propiciara todas as primeiras experimentações da vanguarda européia) já antes da Segunda Guerra. Conforme se expande o Movimento Moderno, vão se transformando também certas condições mundiais. O acordo arquitetônico internacional que existia e que dava forças a este movimento (sedimentado pelos afamados CIAMs – que discutiam as novas ideologias e metodologias do pensar e projetar, a vontade de inovação contínua, os critérios urbanos de cidade racional com a arquitetura como fator social essencial), este pacto é praticamente desintegrado com a importação e denominação de um Estilo Internacional exposto no MoMA em 1932 – que

49. EDIFÍCIO DE USO MISTO - Madri, Espanha - ARQUITETO JOSÉ ANTONIO CODERCH - 1966

apresentava o novo moderno aos Estados Unidos. Na verdade, apresentaram-no como um "estilo" (falsamente unitário), como "forma" (como se fora um sistema de composição do tipo neoclássico) e se esquecia toda uma série de experimentos nos mais diversos países, por uma razão imperiosa : uma política cultural gestada pelos Estados Unidos com o objetivo de controlar o mundo da produção artística (fato realmente conseguido mais tarde). A intenção era importar os novos paradigmas desenvolvidos na Europa – enfatizando seus aspectos formais e diluindo as idéias revolucionárias. No primeiro pós-guerra era conhecida a dependência da vanguarda americana da hegemonia européia. Agora, seria a investida para deter a primazia no cenário artístico mundial.

Este momento colocou em curso dois caminhos: o surgimento de uma atitude maneirista, de imitação dos grandes mestres - institucionalizando um método, e, por outro lado, recriações e contextualizações – regiões que vão adotar linguagens e filiações diversas (Barragan, Coderch, etc.), muitos deles ainda fiéis ao espírito dos mestres.

Nesses anos, o próprio Corbusier irá arrefecer o purismo vanguardista das primeiras décadas. Niemeyer aparece no cenário como um recriador imaginativo do repertório moderno. Ernesto Rogers coloca a questão dual: continuidade ou crise do Movimento Moderno?

Antes da Segunda-Guerra também, os regimes totalitários (Alemanha, URSS) trazem de volta o academicismo e a antiga monumentalidade– repudiando a arte moderna. Acresce-se a isto a fuga e emigração dos grandes mestres (Mies, Gropius, e tantos outros) e importantes intelectuais da Europa, que se vão para a América, principalmente, para os Estados Unidos (como também os arquivos dos CIAMs). Na Inglaterra, o Instituto Warburg recebe alguns intelectuais e historiadores da Europa Oriental e Alemanha, que fazem experiências de trocas entre projeto e teoria (tradição e modernidade).

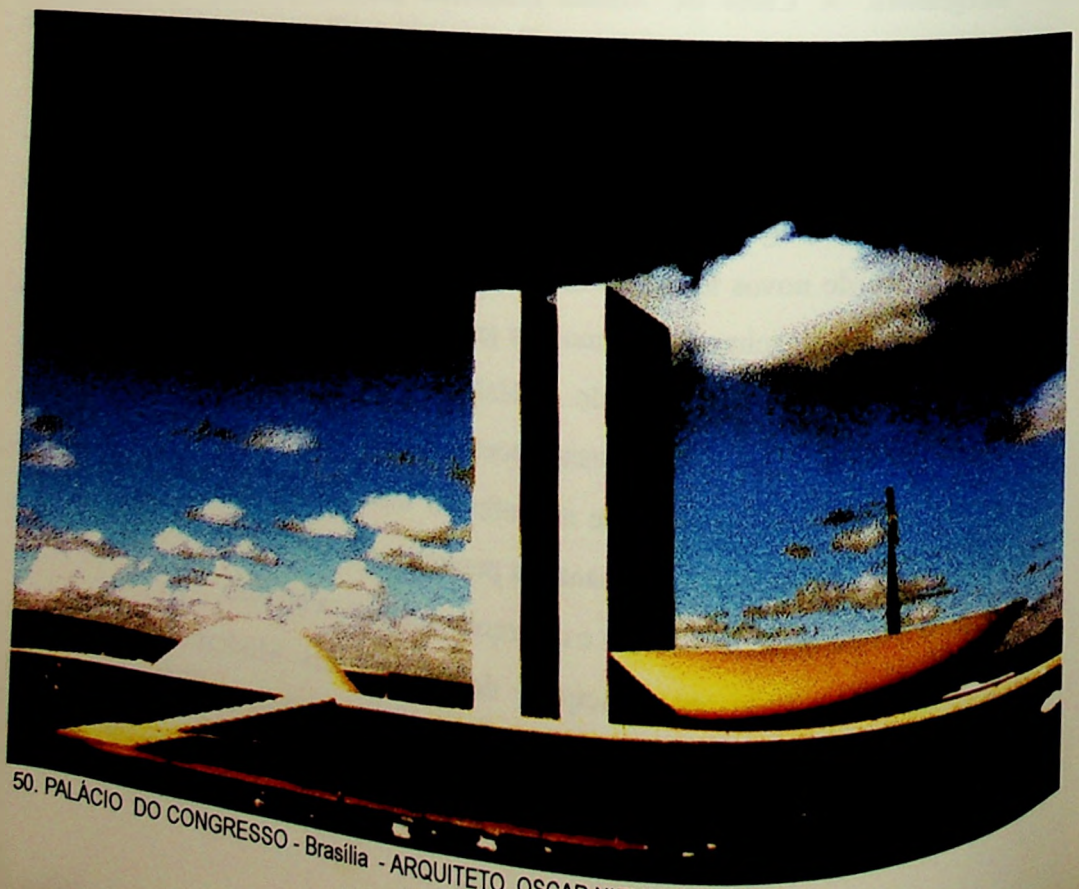
Nos tempos de Stalin, a arquitetura soviética condenou a arte e a arquitetura de vanguarda (que haviam sido importantes para a revolução moderna no princípio da revolução soviética, em 1917) – consideradas como produtos da

degeneração burguesa, e não arte para o proletariado. Nasce o realismo socialista : a arte emerge no sistema produtivo e na prática de um historicismo clássico. A divisão do mundo em dois blocos : capitalista e socialista e a conseqüente crise da arte como expressão européia, dão lugar ainda a novas configurações culturais e mesmo de dominação da arte (muitas vezes como arma ideológica). Por exemplo, o imperialismo americano – ajudando na reconstrução européia e no desenvolvimentismo brasileiro. Países novos, tanto os Estados Unidos como o Brasil, defendem uma sensibilidade artística voltada à livre expressão, ao individualismo, à intenção do artista como criador.

Somente depois de 1955, após a morte de Stalin, a URSS retomará sua linha evolutiva do Movimento Moderno (embora abandonando suas próprias tradições vanguardistas, como o construtivismo, o suprematismo, o futurismo) - – o planejamento centralizado e a pré-fabricação para a construção em massa.

Os Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM) tinham como missão produzir literaturas, teorias e discursos veiculados pelos seus próprios integrantes. A Carta de Atenas (esquema para a planificação da cidade funcional) foi redigida por Le Corbusier no IV CIAM,em 1933. A síntese das artes foi discutida em 1947 no VI CIAM. Nos últimos encontros – de 1953 e 1956 – porém, a presença de jovens arquitetos (que irão formar o Team X, posteriormente) dá lugar a críticas ao esquematismo da Carta de Atenas e à proposição de novos temas, como o de identidade e lugar, à investigação dos princípios do crescimento urbano. Os grandes e velhos mestres propõem que o próximo encontro seja dedicado ao Habitat – e este será o último. Decide-se acabar com a experiência – esta época iniciará, então, um caminho rumo à figura do arquiteto liberal, que irá defender uma arquitetura do possível : que olha a nova complexidade urbana, as pessoas e o mundo real. A luta por uma pretendida unidade do homem e da arquitetura estava no fim. **(i)*

Justamente quando os princípios do Movimento Moderno estão sendo contestados no mundo europeu, aqui se realizava Brasília – seguindo os cânones da arquitetura racionalista, da *Ville Radieuse*, da Carta de Atenas.



50. PALÁCIO DO CONGRESSO - Brasília - ARQUITETO OSCAR NIEMEYER - 1960

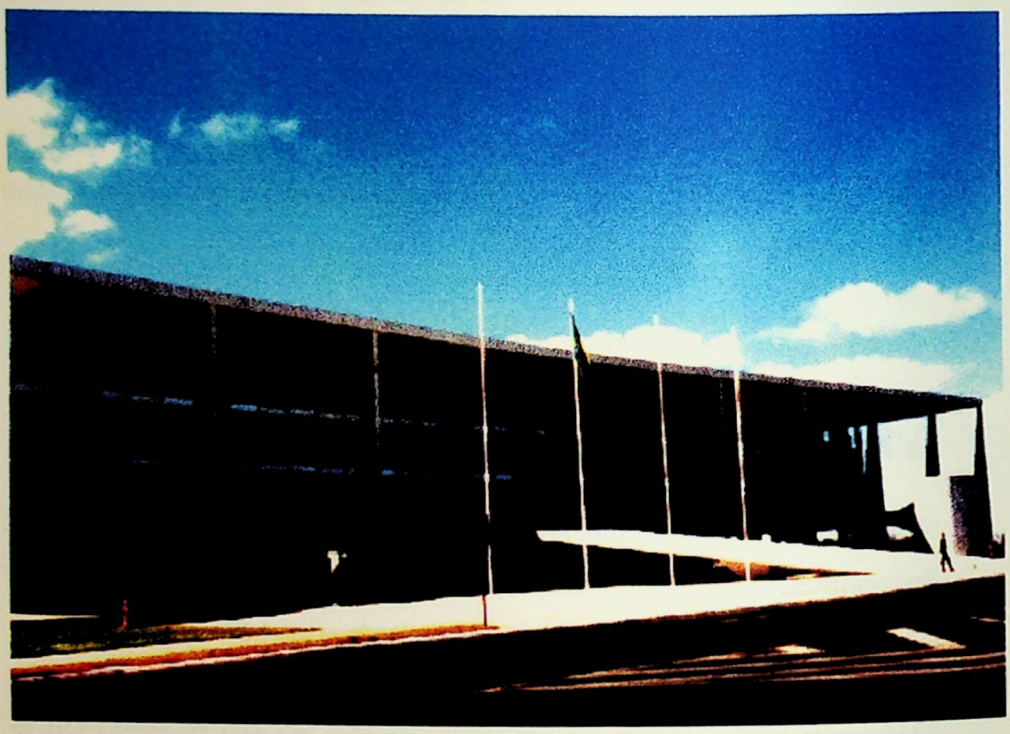
Curioso, no entanto, que aqui irá se produzir algo diverso do ambiente "monótono e sem vida" das cidades lá planejadas, com prioridades idênticas ao *zoning* urbano e ao tráfego de automóvel. Vale ressaltar a importância e a atualidade que essa realização teve para nós (e para o mundo, apesar de todas as críticas) – ao criar, mesmo que com referências estrangeiras, nossos próprios desígnios.

As revistas

Nesta época especial, o mundo exterior publicava nossa arquitetura e nossos descobrimentos. A revista **L'Architecture d'aujourd'hui** (criada em 1930) coloca o mal-estar que atinge a arquitetura desde os anos 50 - quando a Europa, em guerra, abandona as pesquisas criativas. O Brasil torna-se um tema interessante nestes tempos – a arquitetura peculiar que aqui desponta, cheia de graça e vigor, sem precursores (ao contrário dos Estados Unidos) : somente tendo Le Corbusier como referência. Uma temática era equiparar os valores da natureza e da paisagem no Brasil ao valor formal na obra do mestre francês. Como mentor da revista, Le Corbusier discute a livre expressão e a síntese das artes – questões que lhe interessam sempre.

Na **Architectural Review** de Londres, Nicolau Pevsner taxa a arquitetura de Niemeyer de irracional – com seus edifícios originais, distantes do International Style (assim coloca também Ronchamp). A revista menciona importantes fatos aqui ocorridos, como os temas da livre expressão, síntese das artes e simplicidade, como ainda aspectos que envolvem a produção e a crítica da nossa arquitetura na época.

A revista inglesa foi fundada no fim do século passado, tendo hoje 103 anos. Seus críticos ficaram conhecidos mundialmente pelas questões colocadas: Reyner Banham, por sua interpretação tecnocrática do funcionalismo, e sua



51. PALACIO DA ALVORADA - Brasilia - ARQUITETO OSCAR NIEMEYER - 1957/58

definição da poética do "novo brutalismo", Collin Rowe pela série de ensaios não dogmáticos e sugestões interpretativas das cidades tradicional e moderna – uma comunicação entre estética abstrata contemporânea, tradição histórica e formalismo. Discutiram problemas-chaves da história da arquitetura em seus tempos.

A revista **Casabella** nasce em 1928 como uma grande incentivadora do Movimento Moderno. Publica textos de G.C.Argan, Pietro M.Bardi, etc.
Em 1953, sob a direção de Ernesto Rogers, acrescentará o termo **Continuitá** ao seu nome – referindo-se a uma posição de continuidade em relação à arquitetura moderna e à tradição italiana. Juntamente com Giancarlo de Carlo e Vittorio Gregotti, dirige o pensamento da revista a uma atitude anti-formalista de projeto e crítica, atenção à história (tradição e modernidade), às preexistências ambientais no urbano, ao papel intelectual do arquiteto na transformação da realidade. Considera que arquitetura é sempre um fenômeno e uma experiência e que a crítica deve analisar a obra atualizando-a e contextualizando-a - à luz do processo histórico e das condições ambientais.
O trabalho de Niemeyer é avaliado como integrado ao meio, porém, sem atendimento aos problemas sociais brasileiros. Brasília é vista como composição mecânica e abstrata, que nega relação pragmática humana e orgânica. Consideram que a sociedade hierárquica e burguesa brasileira não pode adotar a arquitetura orgânica de Wright – que pressupunha uma cidade democrática.
Para Rogers, a utilização da teoria e história como material estrutural de projeto fundamenta a estratégia de construir a "identidade".

Assim que, nos anos 50 / 60 convivem várias direções na linguagem arquitetônica (obra ou reflexão crítica) : historicismo e regionalismo que se confrontam com o racionalismo (padronização, tipologia), organicismo e experimentalismo estrutural (com aspectos simbólicos e expressivos).

52. SUPERQUADRA ASA SUL - EDIFICIO HABITACIONAL - Brasília - ARQUITETO OSCAR NIEMEYER

Brasília – arquitetura clara e visível

O governo Juscelino Kubitschek consolida a democracia (que estava cambaleante), o otimismo do desenvolvimento, da industrialização e também da construção civil. Acata as regras do jogo do mundo capitalista de abertura ao exterior (endividamento, inflação), além de concretizar o mais ambicioso projeto: a construção da nova capital em solo virgem e interior do país. Uma arquitetura total, racional, visionária de um novo tempo e um novo homem - utopia social construída em menos de 4 anos (fruto de concurso nacional vencido por Lucio Costa, cujo memorial de definição do projeto constitui um dos melhores exemplares de teorização da cidade moderna). Brasília significava uma maneira de ver a cidade que agora se concretizava. Não mimetizada (!), não "importada", mas amadurecida. Seu desenho se inspirava na amplidão dos *Champs Elysées*, nas ordenações visuais do barroco, nos terraplenos de técnica milenar, nas vias desimpedidas das *free-ways* americanas – incorporados aos paradigmas modernistas. Foram estas as conquistas do pensamento brasileiro, estas as indagações de Costa – não é a Chandigarh corbusiana, mas uma capital viva, capaz de se transformar em foco de cultura. O que se expressa nas palavras de Artigas: "A Arquitetura Brasileira (...) mostrou ao mundo admirado que o Brasil pode erguer-se para o concerto universal de nações, com linguagem própria, na qual o brasileiro e o universal se casam harmoniosamente. Ontem, construíamos timidamente alguns edifícios; hoje, fazemos Brasília – uma cidade inteira – com argumentos nossos. De Casa em Casa, de Cidade em Cidade, ficai certos, ajudaremos a reconquistar o Brasil para os brasileiros." (18)

O mote da cidade construída em lugar isolado, desbravado especificamente para tal fim, era de uma simbologia ímpar – era inovador sob todos os aspectos, e esse sentimento se ampliava em todos os campos ; desde o político até o cultural.

53. SUPERQUADRAS BRASÍLIA - paisagismo BURLE MARX

Este era um mundo que se queria novo, e aqui ele surgia na sua melhor forma. Brasília é construída integralmente – como diria Costa - como a última cidade barroca, e ela vai marcar o nosso futuro arquitetônico. (19)

Apesar da conquista do urbano e da possibilidade de ordenação total do território serem metas conhecidas e implícitas do Movimento Moderno, Lucio Costa via a questão da natureza como uma consideração prévia no nosso imenso continente, um valor a ser preservado – principalmente, havia um certo receio diante da escala desmedida desse espaço natural. A arquitetura não poderia sobrepor-se agressivamente à paisagem, mas havia de se pensar em uma transição suave e serena. Conforme salienta Kamita, Costa também via a arquitetura como o campo da privacidade e do recolhimento, onde o indivíduo se liberta da excitação e complexidade da grande cidade. Acreditava, além disso, que os nossos amplos espaços pressionam a que desapareça qualquer arquitetura – tanto quanto conservar a natureza implica a impossibilidade da arquitetura. O desconforto que Costa sente vem da relação problemática entre a paisagem cativante mas constrangedora, e o mundo potente mas imprevisível. O que será visível no plano piloto de Brasília - "dois eixos formam um cruzamento, mas não se confundem : o eixo monumental espaçoso, aberto, público e o eixo residencial homogêneo, denso e recolhido – exterioridade e interioridade". Entende Kamita que o paisagismo das super-quadras é propositadamente espesso para resguardar ou até anular a presença dos edifícios, amortecendo um possível caráter urbano muito forte. Como também no eixo monumental, os edifícios distribuídos de maneira esparsa, atenuam sua própria força prepotente. No plano horizontal, o que predomina é a superfície chapada do planalto e as auto-pistas. Os edifícios quase perdem a materialidade, hesitando a uma afirmação taxativa da figuralidade do objeto – distanciando-se, assim, da idéia corbusiana que sustentava "dramaticamente a autonomia do objeto arquitetônico (...) O sentido lírico que confere à paisagem parece impedi-lo de construir o urbano como dimensão que se sobrepõe à natureza". (20)

54. SUPERQUADRA ASA SUL - EDIFÍCIO HABITACIONAL - Brasília

Esse aspecto sensível e emocional, firmemente ancorado no espírito de Lucio Costa, torna-se muito evidente no paisagismo implantado por Burle Marx – que densamente se entremeia ao desenho urbano, aos edifícios, tornando-os. o menos possível objetos visuais e técnicos pousados no vazio, como queriam os racionalistas. Apesar de manter todas as prerrogativas e procedimentos do Moderno, Lucio Costa fala sempre em "amolecer" essas formas, flexibilizar a linguagem, ter uma ação mais participativa e mais afetiva no território.

O projeto de Brasília – experimentado como realidade - vai afirmar as personalidades de Niemeyer e Costa como intérpretes únicos desse momento histórico e sua compreensão, e da transposição de todo o ímpeto político para a arquitetura : e ela acontecia em todas as escalas do espaço, com uma dimensão ímpar. Como diz Sawaya, este trabalho com a linguagem que fala através do edifício é de uma novidade enorme, é muito corajosa a procura de uma comunicação poética, direta, ultrapassando a afirmação racionalista ou funcional – não as desprezando, mas indo além. (21) O espetáculo das formas novas e inusitadas da arquitetura niemeyeriana promovia o governo Juscelino e colocava para nós um rumo de país progressista. Acresce-se o fato de que Kubitschek era um governante culto e brilhante, que se fazia a si mesmo, que construía sua própria imagem – na linhagem dos grandes estadistas da História, que conhecia bem.

Por isso tudo, este é um momento certo, e Niemeyer compreende o que a arquitetura podia realizar como significado, como símbolo do que se queria. Brasília acontece então, porque havia um Estado que funcionava adequadamente, que tinha projetos e formulações certas.

Juscelino inaugura Brasília em 1960. Um congresso internacional de críticos de arte fora organizado por Mario Pedrosa na Brasília recém-inaugurada (1959) - *Brasília Cidade Nova, Síntese das Artes :* 8 dias de discussões em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, com a participação de inúmeros arquitetos e personalidades estrangeiras.

55. SUPERQUADRA ASA SUL - EDIFICIO HABITACIONAL - Brasilia

Conforme registra Otília Arantes, pareciam convergir no Movimento Moderno brasileiro, pela primeira vez, "a utopia estética (a síntese da vanguarda das artes personificada pela nova capital em construção) e projeto político de superação do desenvolvimento (algo diverso da mera 'modernização')". (22) Isto quando o Movimento já caminhava para a sua fase internacional e se despojava de ideologias – aqui, a utopia do plano acontecia "ao pé da letra".

É nesse momento especial que a nossa arquitetura vai interessar como questão à própria população, às massas – ela consegue falar ao povo com intensidade (as colunas do Palácio da Alvorada serão repetidas infinitamente na habitação popular e também erudita – muitas vezes foi apropriada por engenheiros e construtoras).

Lucio Costa afirmaria, anos depois: "Isso tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa mais requintada, mais cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente (...) Eles estão com a razão, e eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Foi uma bastilha. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor que a realidade. A realidade foi maior, mais bela. Eu fiquei satisfeito, me senti orgulhoso de ter contribuído." (23)

No plano educacional, um ambicioso projeto de reforma da universidade brasileira vai ser elaborado por Darcy Ribeiro – a Universidade de Brasília, inaugurada em 1962, já no governo Goulart. Este mobiliza o país em movimentos de massa com metas a exigirem do Congresso Nacional medidas necessárias às renovações das instituições universitárias, educacionais e urbanas. Goulart é considerado extremista pelas forças da oposição – que obtêm o poder por um golpe e instauram o Regime Militar.

As publicações do período

Antes de 1950 era ainda reduzidíssimo o conhecimento da profissão de arquiteto no Brasil, como também era mínimo o número de profissionais. As redações das revistas de arquitetura recebiam matérias por colaboração – quase não havia remuneração ao trabalho dos colaboradores na época, fato que prejudicava o estabelecimento de um cronograma da produção. Os periódicos eram incipientes também, o que impedia as vendas e colocações no mercado externo.

As revistas tiveram um período mais propício entre os anos 50 e 60, devido possivelmente ao prestígio da arquitetura brasileira e ao grande acontecimento da construção de Brasília. Cria-se assim um campo político e cultural mais forte – propiciado pelos investimentos nacionais e privados (relacionados aos projetos governamentais), e o moderno como linguagem nossa já está assegurado. Há o fato também do aparecimento das escolas de arquitetura (em São Paulo, FAU-USP e Mackenzie) no final dos anos 40 – com a sua separação dos cursos de engenharia e belas-artes, e a conseqüente disseminação do trabalho do arquiteto. Após os anos 50 as revistas mostram a arquitetura presente e passada – e iniciam uma reflexão crítica sobre o trabalho.

A época da ditadura, depois de 64, assinala o fim de algumas publicações : a produção cultural foi obrigada a marginalizar-se ou acontecer por outros caminhos (à margem do aparato industrial que cercava qualquer produto ou obra). Já desde os anos áureos, os arquitetos brasileiros eram avessos às opiniões contrárias e às críticas, um costume que reprimiu um debate importante – e isto se sente até os dias de hoje.

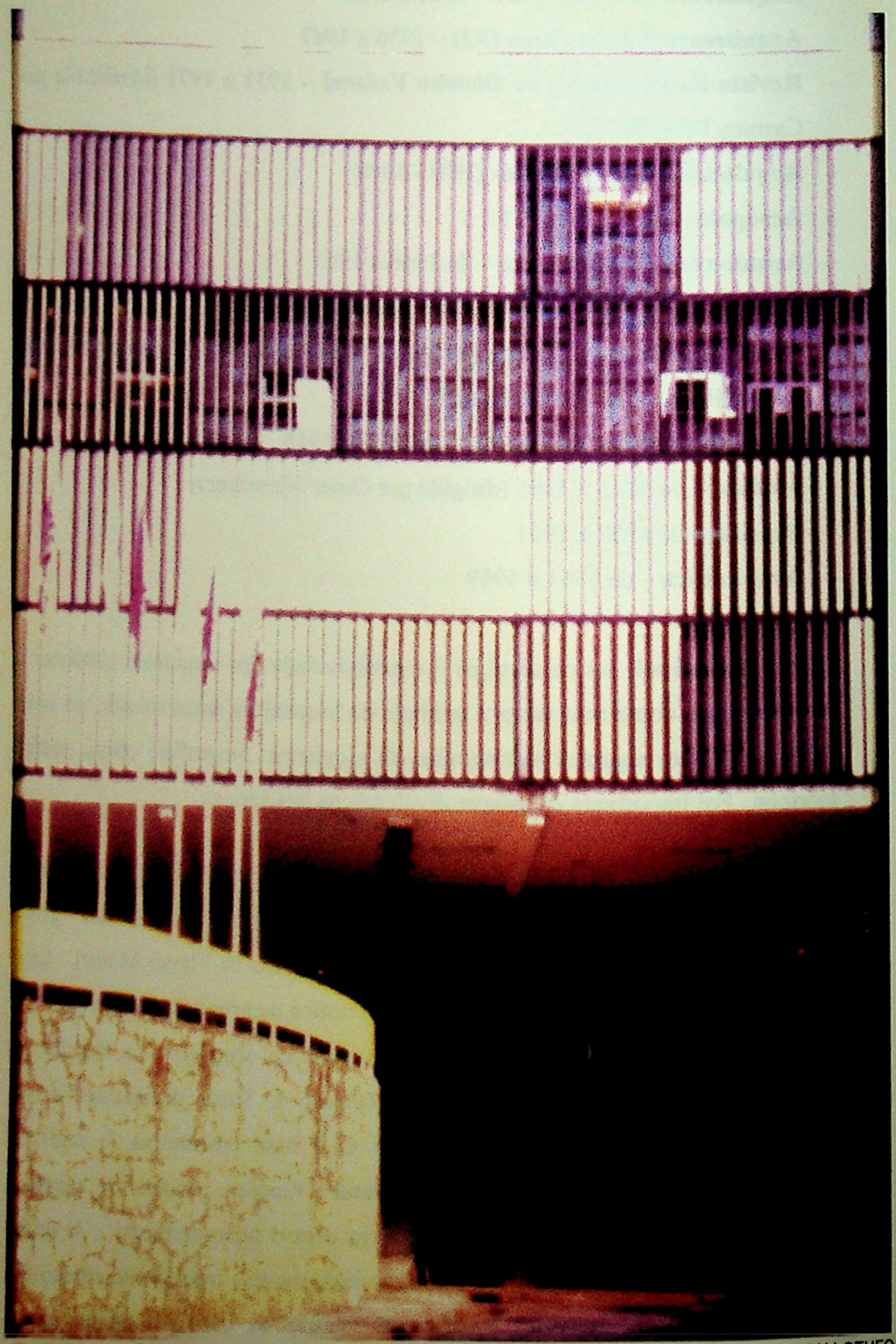
Revistas:

- **Revista do Brasil / Polithecnica** (SP) - não especializadas, falam sobre arquitetura desde o princípio do século.

- **Arquitetura no Brasil** (RJ) – 1921 a 1926
- **Arquitetura e Urbanismo** (RJ) – 1936 a 1941
- **Revista da Prefeitura do Distrito Federal** – 1931 a 1971 (idealizada por Carmen Portinho)
- **Arquitetura e Engenharia**- (BH) - 1948
- **Acrópole** – de 1941 a 1971
- **Arquitetura e Engenharia** – de 1946 a 1965
- **Habitat** – de 1950 a 1965 (dirigida por Lina Bo Bardi)
- **Brasil Arquitetura Contemporânea** – de 1953 a 1957 (dirigida por Vital Brasil, H.Mindlin, Mario Barata)
- **AD Arquitetura e Decoração** – de 1953 a 1958
- **Módulo** – de 1955 a 1965 (dirigida por Oscar Niemeyer)
- **Brasília** – de 1957 a 1961
- **Arquitetura** – de 1961 a 1969

A revista **Acrópole** busca divulgar a expressividade dos arquitetos paulistas – constituindo-a como uma mostra múltipla da arquitetura desenvolvida no país. Publica também algumas monografias de arquitetos: biografias, obras, textos teóricos. Foi importante e bastante divulgada na sua época.

Conforme pesquisa de Clara Luiza Miranda, a **revista Habitat** abre espaço para discussões acerca do passado – o barroco, o art-nouveau (como "estilo sem estilo" e de "liberdade imaginativa" nas palavras de Flavio Motta). Lina Bo Bardi argumenta sobre a necessidade de crítica na arquitetura brasileira. A Habitat se coloca contra a criatividade pessoal do arquiteto – a função da arquitetura é ser artisticamente social. Abelardo de Souza declara na revista que a realidade da criação do arquiteto é: a base construtiva, o racional emprego do material, o manejo do programa e funções, a noção de escala e relações humanas e a integração do edifício com o meio ambiente. A seção voltada à arquitetura nos anos 50 foi muito importante – tratando do ensino, de congressos, concursos, ética profissional. Trazia os antigos manifestos de



56. BIENAL DE SÃO PAULO - Parque Ibirapuera - São Paulo - ARQUITETOS OSCAR NIEMEYER, ZENON LOTUFO, HÉLIO UCHÔA, EDUARDO KNEESE DE MELLO - 1951

Warchavchik, Rino Levi, Walter Gropius, *L'esprit nouveau* de Le Corbusier. Apresenta Burle Marx como renovador do paisagismo e Reidy como técnico dedicado às necessidades urbanas e sociais. Geraldo Ferraz cria uma seção "Novos Valores" da arquitetura brasileira (que omite Niemeyer, pois é contra a supervalorização plástica) e abre espaço também aos mestres do Movimento Moderno (Wright, Mies) – concentrado nos seus próprios juízos e princípios. Discute-se ainda os problemas das cidades : o urbanismo é colocado como problema coletivo e apresenta o tema da moradia para as classes menos favorecidas. Discute a necessidade de formar uma cultura profissional média e recomenda que os jornais façam críticas de arquitetura para o progresso da cidade e sua imagem – os cidadãos podem participar na avaliação dos planos.

A revista BAC – com Mario Barata e Lucio Costa, traça estratégias para levar a termo a Síntese das Artes (pintura, escultura e arquitetura - concebidas com consciência plástica - reunidas para constituir o modelo nacional de "arte total"). Era um esforço para intensificar a inteligência do fato artístico no público: a obra artística seria uma criação coletiva que elaboraria o estilo da época – sentia-se necessidade de civilizar urgentemente o país e todas as classes sociais. As artes todas seriam reunidas sob a égide da arquitetura.
Lucio Costa faz a defesa do curso de desenho nas escolas secundárias: integrar a educação artística no quadro da educação secundária.
O realismo socialista lança críticas à livre-expressão e ao elitismo da arquitetura brasileira – propõe uma democratização, uma aproximação da arquitetura às tradições e necessidades do meio. Mario Barata colocaria que a arquitetura não resolveria os problemas sociais e sim que ela decorreria da solução daqueles. Bruno Zevi, quando da inauguração de Brasília, afirmaria que a crise da arquitetura e do urbanismo pode e deve ser superada no terreno da cultura (não sempre é reflexo de desequilíbrios políticos e sociais).
Várias tendências da arte corrente são debatidas: realismo, expressionismo, cubismo, abstracionismo, o concreto e o figurativo, a pintura muralista. A

57. CATEDRAL DE BRASÍLIA - ARQUITETO OSCAR NIEMEYER - 1959

revista apóia as Bienais – definindo-as como ousadia num país tão distante dos centros tradicionais.

A revista Módulo pactua com as idéias de Niemeyer e seu grupo – defendendo a liberdade de expressão, a poética pessoal. Expõe respostas às críticas estrangeiras (em especial às de Ernesto Rogers e de Max Bill) que taxam a arquitetura brasileira como exuberante. Oscar defende a nossa adesão a Le Corbusier – fala sobre a intenção plástica de verdadeira obra-de-arte na Capela de Ronchamp. Seus textos na revista revelam atenção para com a produção arquitetônica e a crítica da época. Dialoga com o Brasil e com o mundo, assumindo uma campanha didática em favor das qualidades da arquitetura brasileira – que concilia função e emoção; denunciando a falta de base social efetiva para um planejamento adequado no país – comparado à situação européia. Comunga com Lucio Costa na defesa da espontaneidade arquitetural brasileira, da liberdade da contribuição pessoal do arquiteto, da persistência do valor nas pesquisas plásticas, da manutenção da honestidade construtiva (que caracterizou a nossa arquitetura colonial). Sua própria revisão crítica explicitada em "Depoimentos" (1958), lançada em diversas revistas, aproxima as simpatias de Mario Pedrosa e dos arquitetos paulistas. Responde posteriormente (1959) às críticas de Pier Luigi Nervi sobre a incoerência entre estrutura e forma em suas obras. Para Niemeyer, o Movimento Moderno representou sempre uma perspectiva de liberdade – não há "estilo" : arquitetura enquanto arte ultrapassa os problemas do seu tempo.

Num dos depoimentos na revista, Joaquim Cardozo vai lembrar que a força de invenção de Niemeyer, dirigida ao problema da estrutura, satisfaz a intenção de leveza, de desligamento do solo e das condições materiais e a uma sugestão de efeito dinâmico. Insinua que as soluções brasileiras se afastam das fórmulas exaustas da arquitetura moderna nascida no primeiro pós-guerra. Antecipa-se às críticas de Nervi, analisando a adaptação imperfeita entre a estática dos engenheiros e a estética dos arquitetos, conferindo autonomia à estética no recurso à estática : "há mais harmonia onde há mais sentido de escolha, de

58. EDIFÍCIO PRUDÊNCIA - Higienópolis - São Paulo - ARQUITETO RINO LEVI - 1944

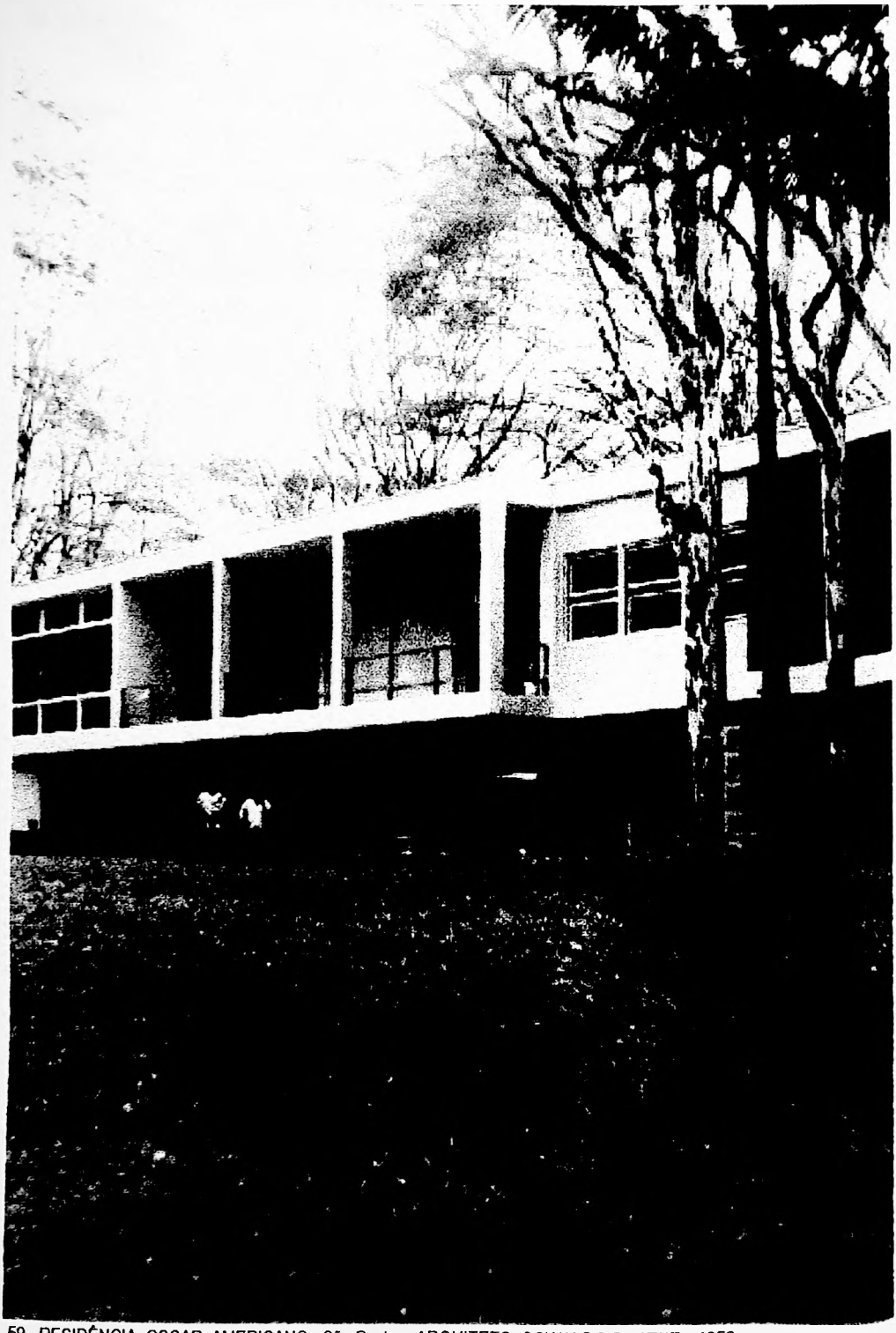
refinamento de proporção". (24) Para ele, a geometria intuitiva é a alternativa do relaxamento da força criadora do Movimento Moderno - que se reduz ao conformismo, às fórmulas instituídas a priori.

Lucio Costa vai defender a intenção plástica como o que distingue a arquitetura da simples construção. Os temas de unidade de vizinhança, de monumentalidade e síntese das artes são gestados como idéias em Costa, já antes do projeto de Brasília.

Na Módulo, os críticos trabalham em cima de juízos estéticos que não se afastam dos juízos históricos, políticos e culturais – mas também abordam os problemas sociais do Brasil. Vozes diziam que a revista era sustentada pelo Itamaraty - que a usou por algum tempo para promover o governo brasileiro e a sua arquitetura no exterior.

Linguagens paralelas freqüentavam as páginas dos periódicos - Rino Levi é o arquiteto que mais se aproxima da questão da arte como ciência, da racionalização do tipo e da abstração. Os irmãos MMM Roberto se ligam mais ao tema da empatia : arquitetura como percepção, subjetividade, dinamismo. Rino Levi e MMM Roberto são figuras que ficaram à margem das escolas (paulista e carioca), como também Oswaldo Bratke – embora seus escritórios tenham sido centros de cultura e de estudos, divulgando e criando soluções arquitetônicas de grande repercussão. São arquitetos mais chegados ao ofício propriamente, com pesquisas e realizações diversas, para diferentes regiões – ao contrário da arquitetura do gênio inventivo de Niemeyer.

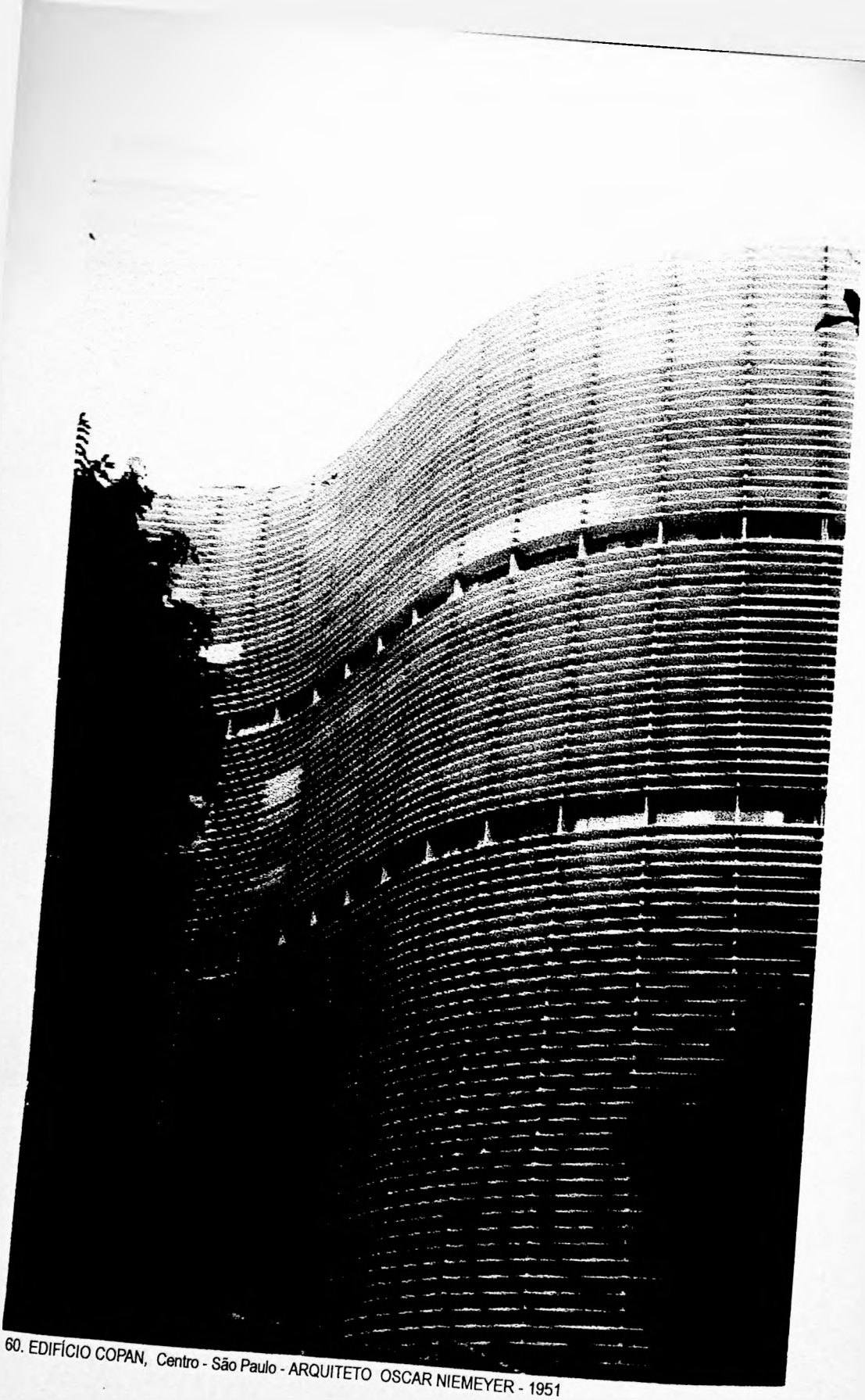
As obras de Reidy, Artigas e Niemeyer carregam um conteúdo expressivo – recorrem ao termo desenho como "desígnio", intenção (termo defendido por Artigas, preponderantemente). Para Mario Pedrosa, o artista é apenas a pessoa estética, que recebe a revelação – a expressão ocorre, porém, fora da projeção sentimental individual, na intersubjetividade.



59. RESIDÊNCIA OSCAR AMERICANO - São Paulo - ARQUITETO OSWALDO BRATKE - 1952

Pietro e Lina Bardi lutam contra o individualismo, a livre expressão e a monumentalidade. Para Lucio Costa, o individualismo é algo genérico e produtivo : o arquiteto enriquece o vocabulário plástico dado. E mais: o artista cria uma espécie de espaço interno capaz de assimilar e transformar os modelos importados. Falamos aqui em recriação, como pode ser : obra ou discurso. A escolha e a intenção são importantes. Para Lucio Costa, como para Le Corbusier, arte e técnica andam juntas. Porém, na escolha arquitetônica, o lado técnico é submetido : é escolhida a melhor técnica, a que se ajusta à intenção visada – e nisso o artista é autônomo. A técnica condiciona o processo, mas é valor provisório – enquanto a arte é permanente. O conhecimento, como matéria-prima da criação, se mescla às sensações e emoções pessoais do artista, que vai recriá-lo segundo novas técnicas. Para Costa, o artista é legítimo criador desse fato que não existia antes: o conhecimento é a experiência, e o sentimento guia o processo. Pode ser confundido com Corbusier quando este definia a criação e o processo projetual como "individual – intuitivo e universal – leitura e retificação, e o lirismo participa de todo o processo". Os arquitetos brasileiros deslocam o interesse do mundo da técnica em direção a uma essencialidade da paisagem. (25)

O livro de Yves Bruand vê o conjunto Pedregulho como um verdadeiro manifesto, que segue a mesma linha de pensamento de Corbusier – na linguagem de Reidy se amalgamam a plástica e a eficácia técnica. (26)
Na questão da invenção e também da técnica, é importante o trabalho de Sérgio Bernardes, arquiteto carioca – um homem que pensa o universo sempre com um rigor e dinamismo ímpares. Suas idéias harmonizadoras entre homem e Cosmos o levam a pesquisar soluções para todo o Brasil – ora propondo bairros verticais para liberação do solo vegetal, ora grandes coberturas na selva Amazônica para criar microclimas agradáveis. Formula um estudo importante para a divisão do Brasil baseada nos rios - seriam 17 regiões onde se concentrariam as cidades junto às zonas de produção, criando ali uma faixa de 200km nas duas margens, como área de preservação das florestas. Ou seja, se



60. EDIFÍCIO COPAN, Centro - São Paulo - ARQUITETO OSCAR NIEMEYER - 1951

aproveitaria os mananciais naturais, convivendo e zelando por eles. Sua aproximação à arquitetura ocorre assim de maneira muito sensível e criativa, chegando a confundir obra e natureza. Ao tocar o natural, faz quase desaparecer o artificial. Segundo monografia de J.P.Backheuser, o arquiteto Bernardes sempre busca entender a razão das coisas, experimentando-as, até chegar a uma interpretação pessoal e produzir algo novo – sem se prender a dogmas e preconceitos. Investigar, sonhar, sentir – assim conduz seus passos. (27)

A construção de Brasília foi tema debatido insistentemente em todos os periódicos – desde os primeiros pensamentos sobre a nova capital no começo dos anos 50, as bases e os termos do concurso, os prós e os contras do projeto vencedor.

O ISEB (órgão estatal de pesquisa na área de Ciências Sociais) surge na imprensa com um discurso de modernização do "país em desenvolvimento" (que substituía o termo "país novo"). Vê a criação de Brasília como meta síntese do processo de interiorização da urbanização, da integração do país – rompia-se com o complexo rural e dependente do Brasil.

Jorge Wilheim faz uma análise arquitetônica detida sobre o projeto de Brasília na Acrópole, Mario Pedrosa busca um fundamento culturalista (definindo a cidade como obra-de-arte coletiva), os irmãos Roberto criticam a monumentalidade da nova capital.

No II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte, em 1961, apontam-se as dificuldades de uma produção crítica e estável sobre arquitetura no Brasil : a falta de conhecimento técnico específico, as altas despesas necessárias a bibliografias e viagens, a insegurança em emitir opiniões e juízos em terreno tão complexo. Para Ferreira Goulart, o apuro plástico da arquitetura brasileira leva ao prejuízo de uma consciência crítica dos problemas concretos da arquitetura na sociedade.

Os anos pós-Brasília

Já em 1958 Oscar Niemeyer publica uma série de depoimentos pessoais – um importante documento que é uma auto-crítica à sua obra e ao seu posicionamento pessoal – na revista Módulo.
Muitas vezes, ele se coloca : "...eu me interesso menos pela arquitetura do que pela vida. Arquitetura não pode ser mais do que o reflexo do ambiente e do meio social no qual vivemos. Não há revolução em arquitetura que possa ser feita sem revolução social.(...) Somente no dia em que a sociedade mudar, em que os problemas de todos prevalecerão sobre os problemas individuais, que a arquitetura mudará. Ser arquiteto é um trabalho como outro qualquer, o que se deve fazer é ser na vida, não se calar, mas falar e fazer." (28)
No pensamento de Niemeyer transparece uma intensa vontade de expressão da obra-de-arte (como teorizava Riegl), que se enriquece com a importância das interpretações da infraestrutura econômica e produtiva. Talvez em sua obra se revele mais profundamente o sensível da primeira manifestação – pois não encontra metáfora formal para exprimir as perturbações e as misérias do nosso país.

Outra interlocução veemente no plano das idéias vinha de São Paulo, com João Batista Vilanova Artigas, professor da FAU-USP: Conforme diz Segawa, Artigas defendia as escolas de arquitetura nacionais, o conhecimento do próprio país. Para ele valia a tomada de posição por parte do arquiteto brasileiro – descolonizar não era proibir a importação de modelos, mas conscientizar-se da própria cultura. Ele mesmo havia descoberto novas linguagens estrangeiras e as adotava com espírito crítico : o racionalismo não era uma visão pessoal de Corbusier, mas uma concepção de mundo que vinha desde o começo do século, com as contribuições da União Soviética e interpretações pessoais em vários países por onde se haviam disseminado: Alemanha, França. Em seu projeto de independência, todo o continente americano é marcado pela dualidade de negação e afirmação da cultura colonizadora.

61. RESIDÊNCIA MENDES ANDRÉ - São Paulo - ARQUITETO VILANOVA ARTIGAS - 1968

Pensava na habitação popular como uma das manifestações da arte moderna e a defendia. Relacionava o sentido de internacionalidade (contido na idéia do Estilo Internacional) com a origem proletária, universal; encontrava na proposta do Movimento Moderno dos anos 20 o embasamento que buscava para a luta por uma sociedade justa e uma cidade democrática. Como militante de esquerda, buscava adequar os conceitos de habitação de massa com o nosso processo de industrialização e desenvolvimentismo da época. Foi ele também um grande reformulador do ensino em São Paulo (na FAU-USP), com a proposição do arquiteto como um profissional completo (conforme os preceitos da Bauhaus). O curso de arquitetura era originário da engenharia, o que lhe dava um direcionamento às questões tecnológicas modernas. Artigas ressaltava que as ciências do meio ambiente mostravam que o homem era cada vez mais o senhor da natureza. (29)

Tanto como em Niemeyer ou em Costa, o importante em Artigas foi seu desempenho como arquiteto de prancheta e como teórico da profissão – suas teses eram material e fortemente expressas em edifícios e espaços urbanos. Se, para Niemeyer havia ambigüidades irresolutas (não poder conciliar sua arquitetura com a satisfação de ver uma sociedade igualitária) e, portanto, a busca de inspiração para seu desenho se encontrava na beleza da natureza, na suavidade de um corpo feminino – para Artigas essas contradições da vida ficavam evidentes no concreto, na pedra dura, no intimismo mais profundo que cerca a carcaça, a empena cega (embora as aberturas externas e a desejada fluidez com o espaço urbano). Essa maneira de apresentar o concreto como matéria bruta vinha, seguramente, de Corbusier.

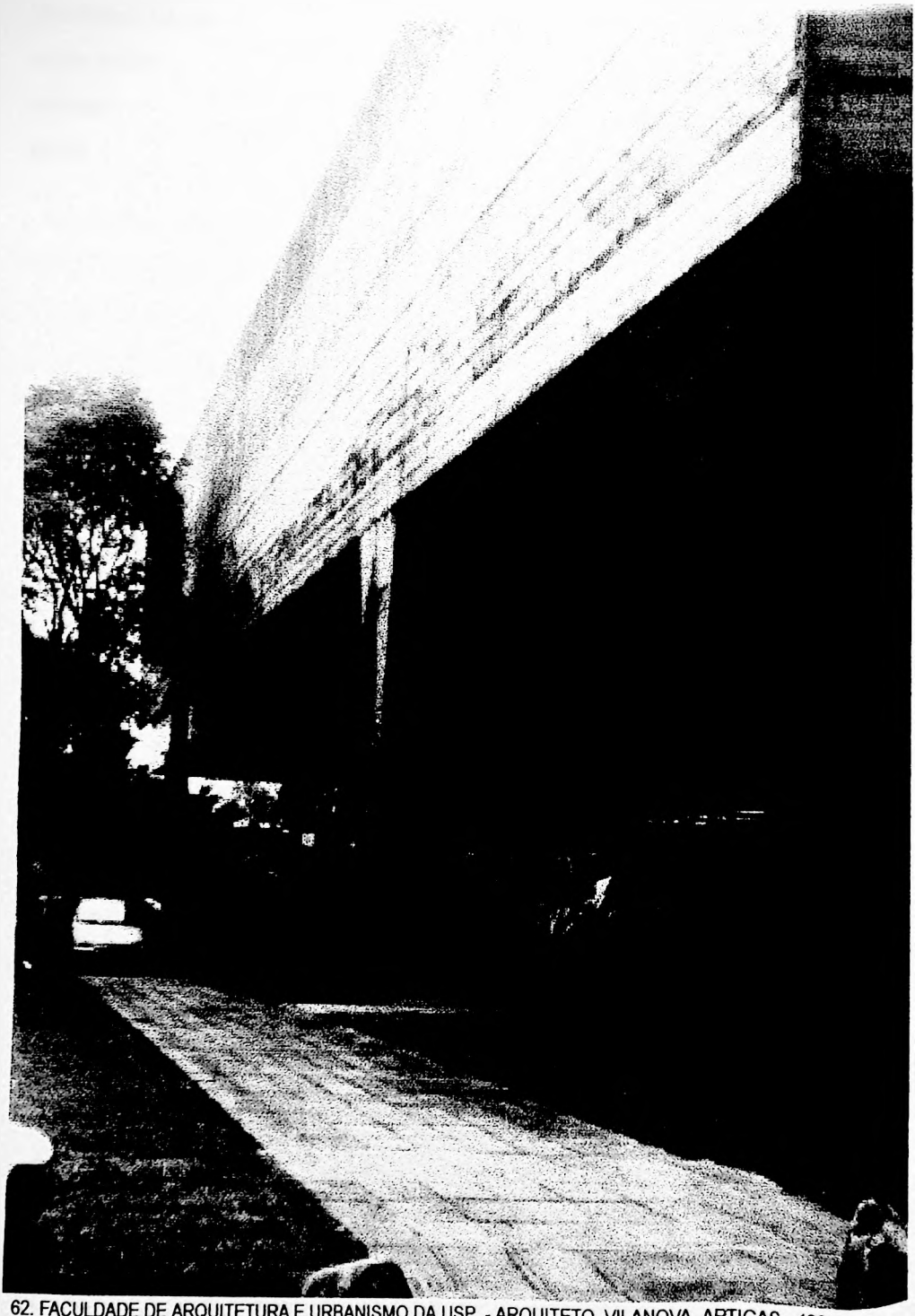
Também demonstrava que a "responsabilidade social do arquiteto se sustentava no conceito do 'projeto' como um instrumento de emancipação política e ideológica" (30). Sua poética se manifestava na profunda percepção e sensibilidade em relação à realidade brasileira e ao país que queria ser grande. Ou seja, ele parte dessa esquerda progressista que entendia e incorporava a

cultura popular, e se preocupava com a formação da população e o seu destino. Como moderno, via a vida com grande simplicidade, confiança e esperança. Muitos o consideraram reacionário (como a Niemeyer) por não ter contribuído para a revolução social no Brasil – e ele contesta dizendo que salvou vários jovens da luta armada, e que todo o sofrimento vivido nos anos de repressão está contido nas formas que projetou, na sua poética. Diz ele que o artista assume sua linguagem pela maneira como se relaciona com a forma – e sempre há muito por se assimilar. Considerava o termo "desenho" como equivalente a "desígnio" : uma capacidade de influir nos rumos da vida, um lançar-se para a frente, intencionando um "devir" - um sentido fenomenológico de construção do novo. E a arquitetura como símbolo disso. Desenho não no sentido do traço, do risco, mas do que conforma uma promessa de lugar habitável do homem. Onde o desejo possa habitar.

Relativo a essa intenção de aproximação do povo e do desenho como idéia, propunha aos arquitetos novos que alugassem "kombis" e saíssem vendendo projetos de cozinhas ou reformas de banheiros, de casa em casa.

O uso do concreto, nos dois casos (em Niemeyer como suporte ideal para suas elaborações plásticas, em Artigas como potente meio de expressão) serviu como modelo de solução e de técnica construtiva para mais de uma geração de discípulos alinhados nas duas escolas (paulista e carioca). Para nós, o concreto era uma técnica excelente frente à carência de recursos tecnológicos e à limitação da indústria da construção civil. Mas, preponderantemente, era uma atitude ética de uso do material sem retoques, sem revestimentos (como também as instalações hidráulicas e elétricas aparentes) denotando a "verdade", austeridade, respeito e essencialidade que se buscava em todos os rumos da vida. Uma nova concepção do "brutalismo" – nesta questão, inspirada na linguagem dos ingleses reunidos em torno a Reyner Banham (como os Smithsons).

Interessam-nos ainda as relações imaginadas por Marlene Yurgel acerca do edifício da FAU, metaforizando-o com figuras singulares : como se fora um



62. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP - ARQUITETO VILANOVA ARTIGAS - 1961

foguete, prestes a subir aos céus; ou, como se fora a caixa de Pandora em que, a cada patamar de rampa, desnudam-se as transformações do espaço. "Não existem portas nem paredes, não há maneiras de fechá-lo, mas ao adentrar, o espaço é fechado. (...) ...aberto por quase todos os lados, estamos dentro. E o mundo que está lá fora é outro". Por fim, sua alusão à idéia de templo. Diz Yurgel que Artigas, tendo trazido do Paraná, da família e da origem italiana os ensinamentos católicos, não abdicou desse conhecimento depois de estar formado pela Escola Politécnica em 1938 e tomado o rumo da militância no Partido Comunista. É assim que ele se aproxima da emoção, explicando sobre o edifício da FAU : "No momento em que entrasse no *templo,* poderia o jovem erguer sua postura, tornar-se mais sábio". (31)

É na questão ética - ideológica (alinhada à estética platônica) que a nossa linguagem seguia os cânones modernos – não tanto na maneira formal.
Mesmo após 64 resistia, entre os arquitetos, a utopia ilusória de transformação do Brasil em um país novo, progressista e socialmente resolvido. Espírito que caminhava paralelo ao otimismo nacional-desenvolvimentista.

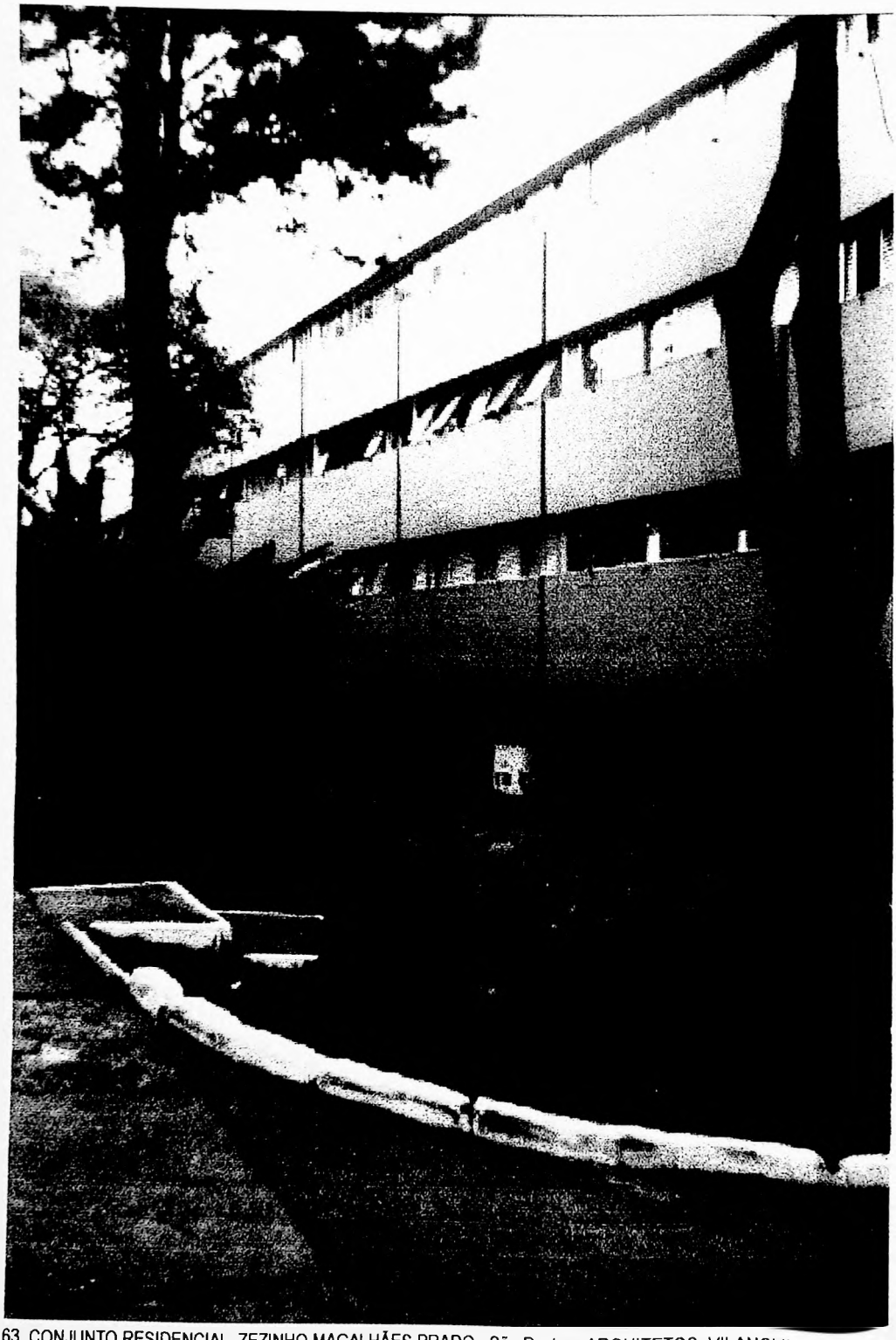
Uma contundente crítica a esse caminho positivista do Movimento Moderno surge dos textos de Sergio Ferro em 1968 (também professor na FAU-USP) – já como crítica também ao momento histórico protagonizado pela ditadura implantada no país e suas sensíveis conseqüências. Era evidente em suas palavras a constatação de uma arquitetura maneirista e continuísta, uma exacerbação projetual que não condizia com a utopia esperançosa que movia a atitude dos pioneiros paulistas. Torna-se uma arquitetura estilizada e formalista em degradação conceitual e ideológica. Ferro faz a crítica à vinculação da esquerda progressista com a elite cultural brasileira. Também se volta contra o poder de autoria do arquiteto expresso no "desenho" ou no "projeto" (referência alusiva a Artigas, uma crítica ao mestre) e a exploração capitalista do trabalho do operário no canteiro de obras. Tomava posição pelo não-desenho e pelo não poder : fazer projeto de arquitetura era autoritário – como

se se endossasse o sistema vigente, colaborando com a repressão instaurada. Assim, que se formaram algumas gerações na FAU-USP que recusavam o desenho – que sempre havia sido a expressão do arquiteto. Parecia finda uma era que se iniciara com Brunelleschi na Renascença (do desenho de autor, de autoridade). Ou do arquiteto como um artista que lê os desejos sociais e age como um demiurgo conhecedor, independente da história.

Os anos 70 viram surgir então, uma promessa nova de desenvolvimento – e, para acompanhá-la, um contingente de obras "mimetizadas" , como previra Sergio Ferro – era o "modelo" repetido e multiplicado (por razões ideológicas, ou por razões econômicas e especulativas) para as mais variadas funções, o que banalizou e diluiu o ideário emancipador contido nas proposições iniciais. Esvaía-se um significado, restavam formas que não falavam mais: por pobres, tristes, repetitivas. Era um tempo conhecido como "milagre econômico" : muita obra e construção, não muita arquitetura. Pouca crítica, nenhum tempo para a reflexão profissional – vozes abafadas. Um excesso de construção de uma arquitetura que se torna burocratizada : grandes estruturas testadas que não levam a novas buscas, se encastelam num mundo fechado. A leitura de uma época banal, sem expressão, carente de beleza. E ainda, a censura na discussão cultural.

Há um afluxo de projetos nas áreas de transporte e energia: hidrelétricas, terminais rodoviários e metroviários, aeroportos – para atender às populações que habitam as cidades. Também escolas, universidades, sedes de bancos, edifícios da administração pública e investimentos na produção de moradias (para venda, como estímulo à construção civil, absorvendo mão-de-obra não qualificada, amenizando o desemprego) de baixo padrão. Crescem as críticas aos planos de governo, a uma política habitacional com financiamentos nem sempre favoráveis a essa população de baixa renda.

Em contraposição, grandes empreendedores criam novos "condomínios fechados", projetos privados de cidades seguras e exclusivas, que selecionam



63. CONJUNTO RESIDENCIAL ZEZINHO MAGALHÃES PRADO - São Paulo - ARQUITETOS VILANOVA ARTIGAS, FÁBIO PENTEADO e PAULO MENDES DA ROCHA - 1967

compradores, e mantêm pessoas indesejáveis à distância. Como os grandes *shopping centers*, são guetos espaciais para tipos de pessoas escolhidas. São ilhas de segregação governadas autonomamente, sem intercâmbio com outras classes sociais. Uma tendência que pode ter origem na experiência norte-americana : abandono dos centros das cidades, provocando deteriorações conhecidas. A infraestrutura se amplia, provocando desenvolvimentos rápidos, porém, intensificando os congestionamentos e produzindo estresses desgastantes (nas idas e vindas à cidade).

Uma atitude de isolamento do profissional arquiteto parece ter se instalado nesse país – ele que anteriormente estava tão a par do que ocorria no mundo, como engajado nos assuntos do país. As grandes cidades com suas metas e problemas – industrialização, participação econômica no mercado, são a realidade nesses anos 60 / 80, carentes de arquitetura.

Alguns exemplares projetos para a classe popular merecem elogios, como o conjunto Zezinho Magalhães, de 1967, construído pela Cecap segundo projeto de V.Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Fabio Penteado. Também houve propostas e iniciativas particulares de assessorar essa população marginalizada - informações técnicas, criando conceitos e teorias sobre urbanismo e habitação: tentativas de juntar conhecimentos da arquitetura erudita aos da arquitetura espontânea, comum nas cidades brasileiras.

A unidade das artes é cada vez mais afastada na sociedade de massas – como também a arte e arquitetura modernas com suas prerrogativas de essencialidade e qualidade. Os artistas vão tentar experiências mais intimistas ao não poderem disputar com os poderosos meios de comunicação, já então nascentes.

As publicações do período

Em 1971, o fechamento da revista **Acrópole** é sentido pela classe profissional – há um novo silêncio interno, um não-diálogo programado. Somente em 1973 aparece a revista **CJ Arquitetura** (na qual participo como colaboradora) que

64. TEATRO OFICINA - São Paulo - ARQUITETOS LINA BO BARDI e EDSON ELITO - 1984/94

segue até 1978, e em 1975 o relançamento da **Módulo** – porém, a reflexão se dá sobre o nosso cotidiano, não há quase trocas com o exterior. A **Módulo** tomaria agora a arte como eixo principal da revista – há uma visão pessimista de Portinari e Ceschiatti quanto à arte frente à reprodutibilidade gráfica e imagética. Ferreira Gullar diferencia os trabalhos intuitivos dos cariocas daqueles dos paulistas dogmáticos (sugere que para Waldemar Cordeiro arte é um produto que encontra sua expressão sem a participação subjetiva).
Os transtornos políticos abafam as manifestações internas e externas, de alguma maneira.

As cidades incham, a população urbana cresce muito, as escolas de arquitetura proliferam. Fora, todo o novo debate (uma mudança fundamental de paradigma nesses anos 60/ 70) sobre a arquitetura que não faz eco aqui, não chega aos nossos ouvidos. A Europa - que acabara sua reconstrução do pós-guerra e que empregara massivamente a arquitetura racionalista moderna, iniciara uma crítica acirrada a esse modelo – como proposta determinista, redutora e fechada como linguagem. Os apelos são pela abertura e liberação dos cânones. As concepções ideadas pela geração dos pioneiros (Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright) são contestadas pela austeridade, impessoalidade e homogeneidade. A procura de novas linguagens, proposta pelo pós-modernismo, pedia inclusões e não as exclusões categóricas determinadas pelos modernos. Discutiam o olhar sobre a cidade e o lugar real existente e não o ideal utópico.
A esta discussão não tivemos acesso pelo cerceamento às nossas universidades e fechamento ao mundo europeu. Toda a discussão sobre a pós-modernidade, iniciada em meados dos anos 60, vai eclodir aqui com 20 anos de atraso.
Em 1977, o antigo jornal do Sindicato dos Arquitetos no Estado de São Paulo se transforma em nova revista, a **Projeto** – que surge como um veículo de diálogo interno. Em 1983, a editora lança uma exposição em Buenos Aires (em parceria com o CAYC), cujo fruto vai dar lugar, posteriormente, à idéia da Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, acontecendo a primeira em 1985 – com

grande sucesso. Sente-se um novo alento no ar : prenúncio de uma nova possibilidade de trocas.

Ainda em 1977, colaboradores de diversas tendências se agrupam em torno de uma revista mineira, a **Pampulha.** Também de Minas Gerais, a revista **AP Cultural** era editada por Sylvio de Podestá – ambas já desaparecidas.

Em 1985 é lançada a revista **AU – Arquitetura e Urbanismo**, em São Paulo. De circulação esporádica é a **Caramelo,** editada pelos alunos da FAU-USP, até hoje com dez números aparecidos. Em 1992, surge a **Oculum**, da Faculdade Puc-Campinas, também esporádica, com onze números.

Vivêramos muitos anos de afastamento em relação ao panorama internacional no plano da teoria e da crítica, não sendo reconhecido, nestes tempos, o trabalho do arquiteto brasileiro como tema significativo na imprensa estrangeira. Tampouco aqui tivemos retomadas, discussões ou revisões sobre o que havia sido importante. O descobrimento de nós mesmos, que tivemos por ocasião da nossa participação nos assuntos do mundo (quando dos valores que comportava a arte modernista) foi esquecido e diluído nos problemas mais candentes que se apresentaram. Certas posturas mais abertas de raciocínio e percepção de projeto (distantes daquela prevista homogeneidade decorrente da reprodução do "modelo") e a conscientização e conhecimento de novas linguagens no âmbito internacional começam a ser percebidos, assim, nessa metade dos anos 80, por parte dos arquitetos mais jovens e de alguns fora do eixo Rio-São Paulo.

1985 vai marcar a política do país com o "Movimento pelas Diretas" – parecia querer se consolidar o retorno a uma posição democrática, que, infelizmente, não se concretizou até hoje em definitivo. A população brasileira, o trabalhador ou o intelectual, está hoje muito mais afastada da oficialidade, da esfera política no Brasil – que parece não ver a fome, a miséria e o sofrimento do povo. Os políticos se reúnem em seus "clubes" fechados – onde falam sua própria linguagem, entendem seus próprios desígnios e visam apenas suas próprias finalidades.

65. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO - ARQUITETA LINA BO BARDI - 1957

Na arquitetura, as primeiras adesões ao movimento pós-moderno são marcadas por uma atitude de desprezo dos "modernistas". Da nova margem, chegam críticas aos projetos modernos como produtos autoritários e velhos, e suas utopias regeneradoras. Alguns novos caminhos foram laureados em empreendimentos pertinentes. Porém, pouco se produziu ainda como levantamento da época atual de uma arquitetura heterogênea – marcada por uma abundância de escolas de arquitetura (por volta de 100 no país) e muitas linguagens sincrônicas e paralelas. Um mapeamento que se insinua nas poucas revistas e livros que circulam por nossa superfície.

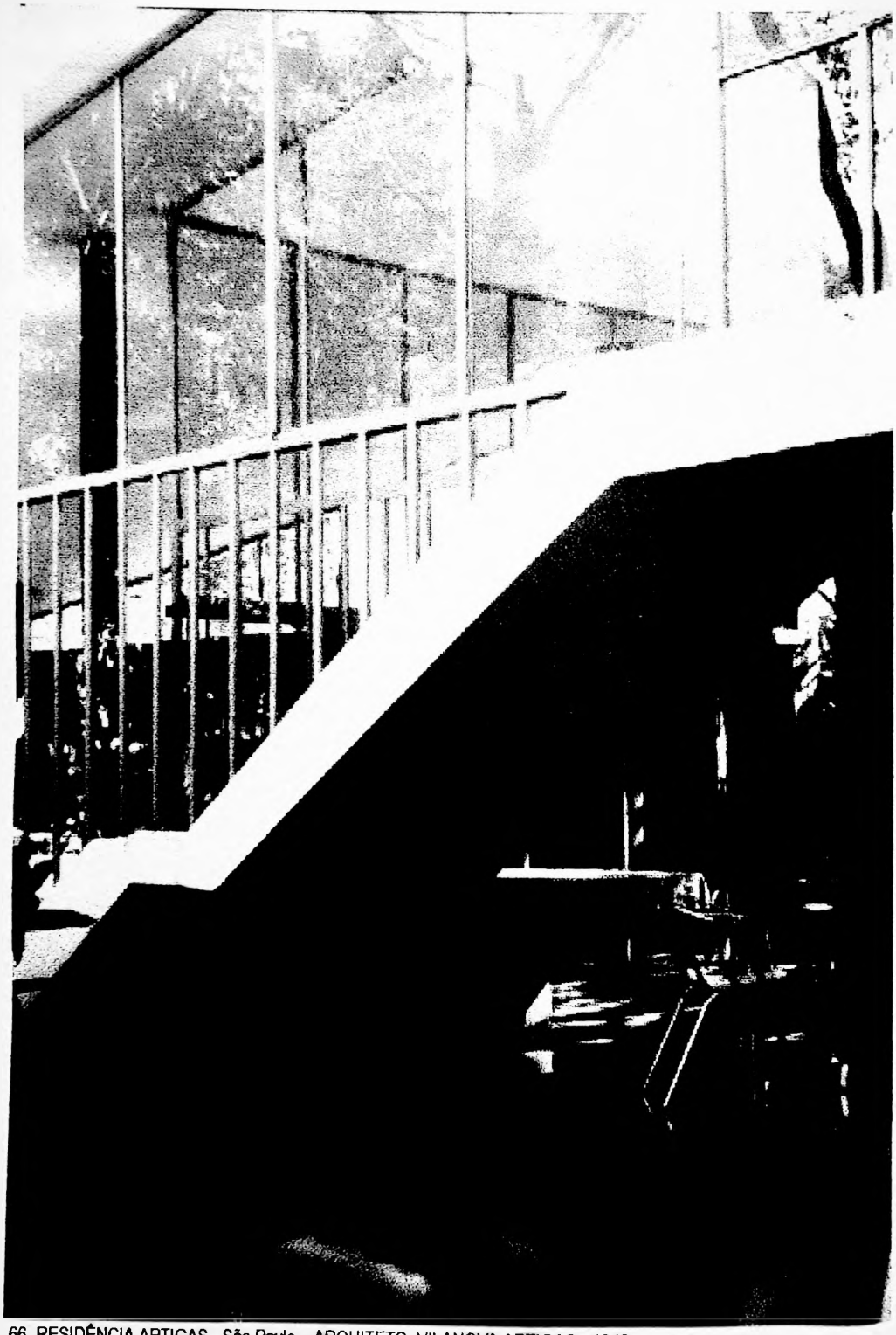
Do silêncio rigoroso do tempo repressor, passamos aos poucos, a passos lentos, ao restabelecimento de um diálogo significativo com a babel de idiomas artísticos-arquitetônicos que se escuta por toda parte.

Hoje as transformações do mundo vêm sendo percebidas mais claramente – a informatização abriu um novo campo de amplitude das idéias. Notamos aqui claras atitudes de reação a uma modernidade estanque, ainda não alternativas concretas ou novos achados conceituais. Alguns pactos silenciosos ainda, adesões ambíguas – mas, fundamentalmente, maior liberdade.

Pode-se falar em algumas experiências arquitetônicas regionais – como no trabalho de Severiano Porto e Mario Emilio Ribeiro, no Amazonas : "arquitetos modernos que certa sensibilidade pós-moderna soube reconhecer e valorizar" (32), uma percepção mais da crítica da arquitetura do que da própria postura dos arquitetos.

Lina Bardi inicia uma exploração da cultura popular brasileira, sua pesquisa e conhecimento. Seu projeto do edifício do MASP, realizara, nos anos 60, a leitura de integração com a cidade – ao conservar parque e belvedere abertos a uma paisagem existente. Em Lina se dá o apego a uma estética nua e rude, o conhecido brutalismo e o compromisso crítico da arquitetura com a cultura.

Nestes tempos, João Filgueiras Lima (Lelé) traz novos ventos para a arquitetura – como um arquiteto que inventa, que busca, que pesquisa novas linguagens



66. RESIDÊNCIA ARTIGAS - São Paulo - ARQUITETO VILANOVA ARTIGAS - 1949

(embora com projetos muito racionais e programas muito complexos). Uma reação mais visível vem dos arquitetos mineiros, que lançam propostas e idéias (muitas vezes sem especulação construtiva, tal como acontecia no exterior), seguindo uma atitude declaradamente pós-modernista: uso de cores fortes, ornamentos, e a discussão sobre um novo olhar da arquitetura.

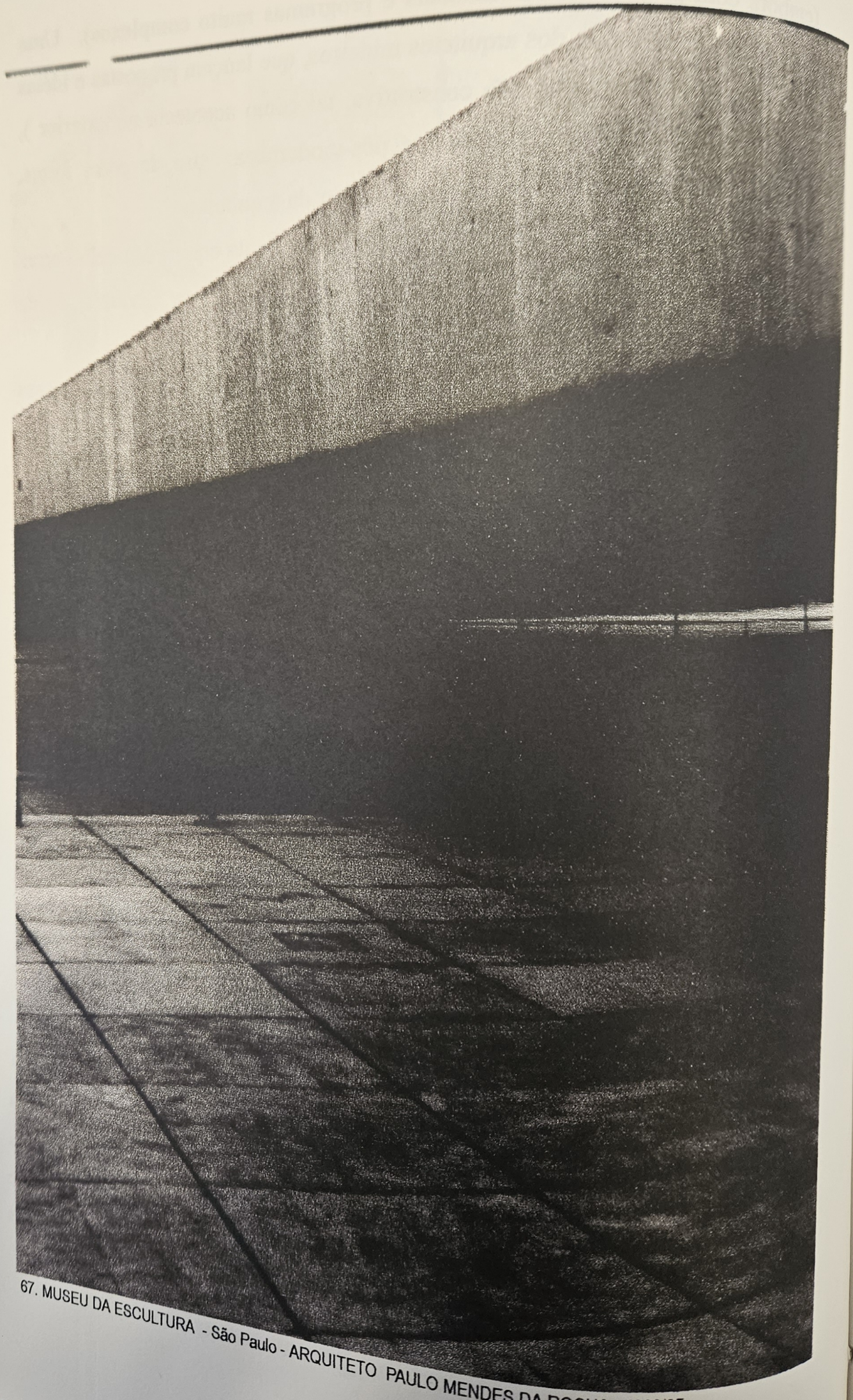
Exemplos mais recentes podem ser citados, como os da equipe Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (com uma intervenção agora na nova Berlim), os de Gustavo Penna, de Marcos Acayaba.

Ainda, porém, o período fértil dos mestres não é esquecido – a pequena casa do Prof. Artigas, de 1949, continua importante neste novo momento.

No plano da crítica, voltamos hoje a ser citados em compêndios de história e teoria da arquitetura mundial. A obra de **Paulo Mendes da Rocha** mereceu em 1996 duas publicações monográficas no exterior: uma pela Editora Gustavo Gili espanhola, outra pela portuguesa Blau.

No Prefácio, Josep Montaner interpreta a obra de Paulo Mendes como uma arquitetura possível de regenerar o contexto urbano caótico de São Paulo, numa linguagem onde convergem influências da escola paulista, do minimalismo e do panorama internacional do século XX : com acentos em Mies e Tadao Ando. Considera sua arquitetura uma fragrância comparável à nossa produção dos anos 40 – embora seu caminho não seja a exuberância e expressão (como em Niemeyer), mas a redução e a essencialidade. Massa e peso em difícil equilíbrio, como em Artigas.

E Isabel Villac define o MUBE como um gesto incisivo que organiza a praça : é porta e transição entre o espaço da cidade e do museu. Revê na obra do arquiteto a experiência de Brasília : a horizontalidade, os espaços abertos à sociabilidade, a vocação inventiva, a importância da arquitetura no traçado da cidade. Sua arquitetura é exemplar "pela autonomia e singularidade com que se inscreve na paisagem do universal – dimensões que, reveladas



67. MUSEU DA ESCULTURA - São Paulo - ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA - 1986/95

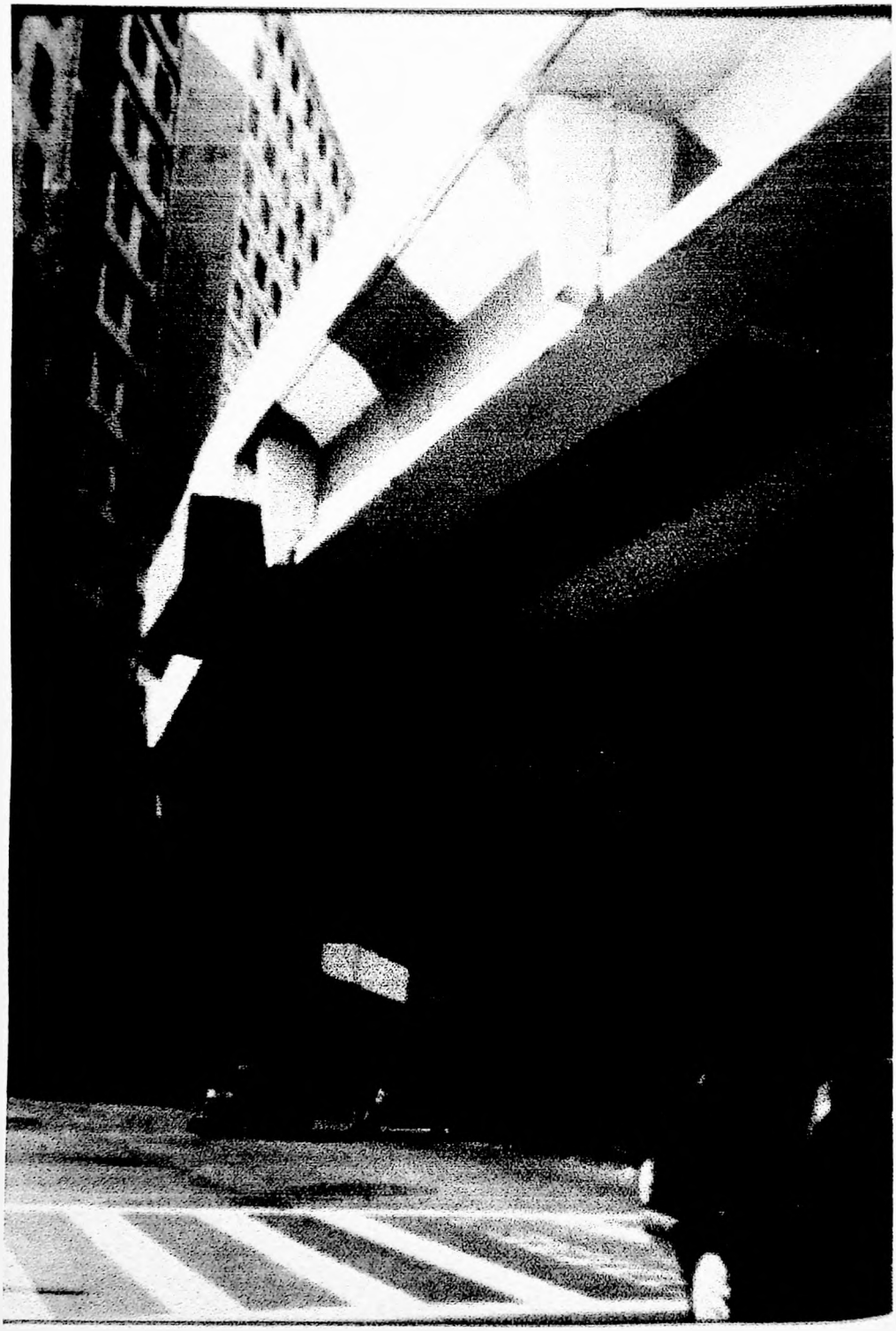
simultaneamente, constituem a novidade e a antiguidade de cada obra" : é projeto e é memória.

Na produção como no ensino, o discurso ético e estético de Paulo Mendes encaminha-se para uma relação intensa entre arquitetura, cidade e natureza. Sua aproximação à arquitetura se dá com certa autonomia de linguagem, pois tem referências sutis na escola paulista. O interesse pelo material e pela técnica é fato cultural nele.

É, porém, cada vez mais evidente que os tempos atuais não são benéficos como os passados. A falta de trabalho geral parece encaminhar o profissional a um individualismo intrigante.

Principalmente, no momento, a falta de oportunidade ou a impotência dos arquitetos brasileiros, de maneira geral, de se aproximar de uma política de governo parece deixar as cidades, cada vez mais, nas mãos do especulador (que, muitas vezes, burla leis no afã de ganhos melhores) ou mesmo da própria administração pública – que, via de regra, não escolhe projetos e também procura usufruir de ganhos ilícitos. Dão conta disso, as várias denúncias na imprensa, ultimamente.

Seria utópico sonhar que toda cidade poderia ser gerenciada por um arquiteto – ou uma equipe competente, que pudesse assessorar projetos e formular idéias, visto a deriva em que se encontram muitos dos nossos ambientes urbanos? Uma proposta deveria partir de uma coletividade profissional –talvez reunida numa entidade que tenha presença e que pudesse abrir esse diálogo para uma recuperação do "lugar" perdido e abandonado. As nossas várias entidades de classe : IAB, sindicato, CREA, não conseguem sugerir investimentos, abrir perspectivas, reunir pessoas para debates. O Colégio de Arquitetos, na Espanha, embora obra da ditadura, consegue esse feito, como também ocorre em outros países europeus. Hoje estamos no limiar da instalação de um Colégio de Arquitetos – será mais uma entidade entre tantas, ou poderemos reunir todas as questões em torno dela?



68. ELEVADO COSTA E SILVA (Minhocão) - São Paulo

Seria oportuno que um gesto desses pudesse partir de uma pessoa influente, de peso, e de acessibilidade às transações palacianas : uma figura como Oscar Niemeyer poderia denunciar esse descaso para com as nossas cidades (principalmente São Paulo, onde a vida urbana já não existe mais como aspiração no cotidiano de ninguém), a atual escassez de recursos (e a impropriedade de grandes obras desnecessárias, como uma rampa que liga o Congresso com o Alvorada!), a invasão e destruição dos nossos manaciais (que o poder finge desconhecer), a explosão de violência nas cidades (decorrência da briga de foice entre os que são vítimas da insuportável má distribuição de renda) e a corrupção (instalada em inúmeros órgãos oficiais, que funcionam para eles próprios e não para o povo). Infelizmente parece que a época neo-liberal não traz propriamente esse projeto político esperado – há somente uma hegemonia do economicismo e uma ausência de posição humanista na estrutura ideológica. O comprometimento do Estado no projeto político-educacional desapareceu, não está mais presente também.

Ou seja, se o governo não tem olhos para ver ou não tem programa político conseqüente, não seria o papel do arquiteto, devoto à cidade e ao destino de sua população, evidenciar tais fatos, e contribuir para uma proposta conseqüente?

A revista Módulo (e outras) colocava, em seu tempo, o urbano como um tema coletivo, e a necessidade de se formar uma cultura média – ou seja, incitava a um debate conjunto entre profissional e população a respeito da cidade. Isso era questão importante nos anos 50 – e mesmo a discussão da arquitetura brasileira que elevava conceitualmente a mentalidade comum do próprio povo. Como a revista BAC - que buscava aprofundar a percepção do fato artístico no povo. Esta seria uma busca mais profunda hoje – de se refazer cidadanias, mentalidades, esperanças. Essa questão alimenta nosso tema hoje : recuperar esse debate.

Arquitetura é a profissão de maior compromisso com a cidade – seu ambiente, o homem e as suas coisas. É também uma arte sempre otimista – pois se dá às pessoas, agrega-as. O projeto deveria, assim, ser para a maioria, para o

69. SANTA MARIA DEL FIORE (Cúpula de Brunelleschi) - Florença, Itália - 1296 a 1436

território : é a questão de se pensar o urbanismo a partir do urbano – das grandes dimensões e extensões.

A idéia de Milton Santos de que a felicidade do Brasil é ter seus pobres morando nas grandes cidades – fala dessa estrutura de ligações funcionais que organiza o mundo hoje em todo o seu espaço, e também da população na cidade, que propõe o futuro como possibilidade a ser realizada. (33) Santos considera que São Paulo será a cidade dos pobres, e então, seu desenho será fácil de ser resolvido, pois o pobre pouco exige. Essa é uma promessa de projeto, de futuro. Não temos, na realidade, o pobre habitando – temos um amontoado de "sem tetos" na cidade.

A cidade própria de Brunelleschi (com a cúpula que deveria abrigar todo o povo) ou de Haussmann (inspirador da urbanização do século XIX e da "cidade radiosa" moderna) não é mais a realidade – hoje ela é mais otimizada, assumindo as transformações do mundo, da técnica, das possibilidades de indagação, trabalhando e juntando as disparidades e sincretismos, no imenso território disperso e espalhado. Essas leituras realistas inspirarão o projeto que deverá surgir, de alguma maneira.

Atualmente, os nossos grupos profissionais, reunidos em suas individualidades, entidades – ou em suas crenças ideológicas – não se unem em benefício de uma conquista maior de ação no espaço. Um impasse criado em algumas regiões problemáticas – caso de São Paulo. Os poderes municipal e estadual parecem desconhecer, cada vez mais, a necessidade do arquiteto como profissional do urbano. Exemplos raros são registrados em alguns poucos pontos – em Curitiba, ou Rio de Janeiro agora, se propõem e se executam : os arquitetos dirigem a cidade.

Também as escolas de arquitetura poderiam ter esse papel de reunir e discutir os fatos, de se tornarem grandes laboratórios – prestando serviços à comunidade, antevendo, propondo. Repensando as práticas imutáveis e ultrapassadas, tentando se aproximar das pessoas, ao invés de serem soberanas.

Ou seria a opção formar cooperativas, ONGs de arquitetos – em parcerias com a iniciativa privada – para realizar esses projetos para as comunidades?

O projeto, trabalhado como idéia (como queria Artigas) poderia contagiar e envolver novamente as pessoas. O que não acontece. Ou seja, a crítica rara e uma ausência de propostas efetivas para o urbano, fazem desaparecer o lugar e o interesse público – e, aos poucos, também as nossas cidades.

As revistas em circulação em São Paulo nos anos 90
Projeto / AU / Oculum / Caramelo / Arc Design

O material teórico levantado nessas 4 revistas paulistas discute algumas questões que são importantes nesse momento. Porém, como são voltadas especificamente ao nosso restrito campo profissional, não conseguem abrir a discussão da arquitetura para a sociedade e para o usuário da cidade. Isso confina o tema e restringe o debate – não levam a uma interação participativa do profissional com a população. É necessário que os temas da arquitetura e cidade ampliem seu território, se espalhem, se disseminem – tornando-se de interesse vital da população. No Brasil, Curitiba é o exemplo de "lugar" que consegue atrair o interesse do profissional, do poder público e da população – como acontece nos países mais desenvolvidos.

Uma realidade : as nossas publicações são inferiores às estrangeiras pelo pouco cuidado com a diagramação das matérias e da publicidade : muito mais cuidadas no exterior. Não se trata apenas do menor número das nossas revistas, portanto, mas também do cuidado estético – muito importante nessa era da imagem. A impressão e também o papel deveriam ser de melhor qualidade. Ou seja, uma revista que alcança bom público deve oferecer conteúdo teórico e estético, aliado a boas imagens. Ainda se pode mencionar a pequena divulgação de material nosso no exterior (confirmada por vários críticos), como

a falta de importação de periódicos estrangeiros, mesmo latinoamericanos, a nosso país.

A revista **Projeto,** no período 94/ 95, desenvolve uma seção interessante, intitulada "Ensaio e Pesquisa", que tende a esmiuçar os caminhos percorridos pelos arquitetos, em geral no plano teórico.
São textos críticos ou históricos escritos, em geral, por professores ou arquitetos – e trazem contribuição ao conhecimento da nossa produção, como também da história e teoria arquitetônicas. Destacado visualmente pela mudança de papel e impressão em branco e preto, este tipo de encarte pode se constituir como pequenas apostilas de interesse intelectual. Os temas distinguidos : crítica, fotografia, representação, espaço público, Brasília, pequenas monografias de arquitetos, paisagismo, etc. Os arquitetos editores Ruth Verde Zein e Hugo Segawa levavam esse aporte teórico e arquitetônico como fundamental.
O restante da revista traz acontecimentos cotidianos, novas arquiteturas nas cidades, enfocados por críticos ou arquitetos – o aspecto visual é, porém, de estética comercial. A Projeto vai trazer ainda artigos dedicados à arquitetura internacional, aos concursos de arquitetura, e alguns números especiais, dedicados à Ópera Prima (premiação dos melhores trabalhos de graduação).
Após o ano de 1996, a revista transforma sua linha editorial, voltando-se a projetos de interiores e de arquitetura – com uma publicação mais cuidada visualmente e de formato mais agradável.
A tiragem é de 23.000 exemplares, e é basicamente vendida por assinaturas, não há vendas em banca.

Arquitetura e Urbanismo, da Editora Pini, é uma revista de atualidade sobre o tema referencial. Sua posição é pela liberdade de expressão, não se pauta por uma atuação fechada como discussão. Em geral, seus colaboradores são arquitetos, porém, seu atual grupo editorial é de jornalistas.

Nos anos 90, a revista elaborou e criou algumas seções interessantes, como matérias que permanecem por um certo tempo : Documentos - sobre personagens importantes da nossa história da arquitetura, Casas do Brasil – sobre projetos de arquitetos, que trazem uma leitura das técnicas construtivas e linguagens trabalhadas. Vale também ressaltar o tema dos projetos "internacionais" e "latinoamérica", que aparecem com certa constância, e que nos atualizam em relação a descobrimentos estrangeiros. Nos últimos anos, vem focalizando as novas cidades asiáticas, a atualidade holandesa e finlandesa, a Expo de Lisbosa – como também os projetos mais pontuais : Gehry, Foster, Jean Nouvel, etc. São visões gerais de cidade e de seus projetos modernizadores – em leituras dos editores Marcos de Souza ou Haifa Sabbag (ou ensaístas arquitetos *free-lancers)*, pontuando alguns edifícios mais destacados. Algumas são enfocadas como análises críticas, não sempre. As matérias nacionais são analisadas pelo jornalista José Wolf.

A qualidade estética de tal periódico poderia ser melhor explorada, porém, utilizando fotos de páginas inteiras, por exemplo – pois, os mesmos projetos, muitas vezes, são vistos em revistas importadas com qualidades visuais incrivelmente superiores.

A seção **Documentos** já reuniu até hoje importantes monografias de arquitetos que se destacaram nas cidades brasileiras : Burle Marx, Victor Reif, Acacio Gil Borsói, Sérgio Bernardes, Aarão Reis, Helio Duarte, Joaquim Cardozo, Zenon Lotufo, Atílio Correa Lima, Saturnino de Brito, Alcides Rocha Miranda, Armando de Holanda, Jayme da Silva Telles, Liberal de Castro, Prestes Maia, Joaquim Guedes, Alvaro Vital Brasil, Ruy Ohtake, Paulo Mendes da Rocha, Delfim Amorim, Diógenes Rebouças, Francisco Bologna, Oscar Niemeyer, Carlos Millan, Vilanova Artigas, Franz Heep, MMM Roberto, Luiz Nunes, Jorge Moreira, Carlos Leão, Affonso Reidy, Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Bratke, etc. São matérias escritas por arquitetos professores – muitas vezes são partes de dissertações de mestrado ou teses doutorais. Com

partes biográficas e referências cultas, também são importantes como fonte de conhecimento – da nossa história e da própria disciplina.

A seção **Casas do Brasil**, iniciada em 1993 (no número 50), pretende trazer uma amostragem da arquitetura residencial produzida atualmente nas cidades. As análises de Vasco Caldeira e Alessando Ribeiro são densas e técnicas : descrevem processos construtivos e linguagens formais – tentando aproximações a tipologias da história da arquitetura. As leituras dos arquitetos percebem uma vocação atual do projeto para a livre imaginação criadora, para o empirismo, para as relações da paisagem e do lugar, as exigências do cliente, ao invés da opção por formas ou modelos ideais. Em quase toda arquitetura residencial produzida nos últimos anos, há um abrandamento do compromisso ideológico do modernismo – e o projeto parece se constituir como experimento de novos e velhos elementos, tradições ou fundamentos.

As matérias teóricas da revista AU discutem temas bastante pertinentes – elas vêm inscritas em seções como Entrevistas, Espaço & Crítica, ou Espaço Aberto. Algumas de suas questões : o belo, o Movimento Moderno – suas adesões e resistências, entrevistas a críticos e arquitetos, crítica e mídia, espaços públicos, pós-modernidade, cidades virtuais.

A tiragem é de aproximadamente 15.500 exemplares, a maior parte distribuída para assinantes. Há pouca venda em banca, e quase sempre a edição se esgota.

Oculum é uma revista que persegue uma linha invejável de qualidade teórica. Editada pelo arquiteto Abílio Guerra, professor da FAU-PUC de Campinas, discute temas importantes e novos sobre a questão urbano-arquitetônica – daqui e do exterior. Trabalha com patrocínio exclusivo, – por isso, com pouca margem econômica e sua publicação é esporádica. Esperam lançar dois números duplos na próxima Bienal de Arquitetura, em novembro. Usam pouco do meio imagético, têm por interesse a discussão dos temas escolhidos – muitas vezes são números monográficos. Seus críticos são os professores da FAU-PUC, como também arquitetos *free-lancers*.

A tiragem é de 3.500 a 5.000 exemplares, vendidos em livrarias especializadas.

A revista **Caramelo,** editada pelos alunos da FAU-USP pretende uma abordagem aberta a novas reflexões intelectuais. Parece-nos essencial a proposta de utilização desse meio como espaço de debate e questionamento de temas que preocupam o arquiteto : tanto quanto à formação e ensino, como ao futuro campo de atuação profissional – e aqui, o espaço é amplo. Seus ensaístas são professores da FAU ou da USP, ou seus alunos. O formato, impressão e diagramação agradam visualmente. Em geral, trabalham com o texto, sendo as imagens apenas alusivas – não são o seu forte, como também não o são os desenhos (apenas presentes quando são apresentados TGIs).
Têm uma tiragem de 1.000 exemplares, e sua venda exclusiva é na FAU-USP.

Arc Design é uma revista nova e com visual muito moderno. Seu mote é o *design*, porém, entrelaçado a um tema importante : a ecologia, questão que deve estar presente desde a escolha da matéria-prima ao cuidado com a economia do material a ser usado e descartado. Uma proposta que hoje vem desafiando a capacidade e o conhecimento do material e da tecnologia por parte dos desenhistas.
Muitas vezes seleciona páginas para a arquitetura, com temas do dia : entrevistas com arquitetos brasileiros ou estrangeiros, visões de novas cidades, etc.
Tiragem : 10.000 exemplares, com 2.500 para assinantes. O restante é vendido em bancas.

No país

As revistas em circulação no país são em número bem reduzido, na maioria das vezes também de publicação esporádica. Não merecem relevância como material que chegue a influir no conhecimento ou na participação da população envolvida. Muitas delas são de circulação esparsa – quase restritas ao âmbito acadêmico mais elitista.

A UnB, por exemplo, publica **Arquitetura e Conhecimento**, que é uma revista de apoio às disciplinas ministradas pelo Prof. Demétrio Ribeiro (feita por seus alunos), mas é intermitente.

Rua é publicada pelo Núcleo de Desenvolvimento da criatividade da Unicamp. **Gávea** é do departamento de História da Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em Minas Gerais, a Pontifícia Universidade Católica publica **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo** e a Universidade Federal publica **Barroco**.

Em São Paulo, temos a **Espaço e Debates** dedicada a estudos urbanos, publicada pela Neru. A Prefeitura edita a **Urbs** e o Departamento do Patrimônio Histórico a **Cidade**. **Polis** é editada pela Assessoria de Formação e Estudos em Políticas Sociais.

Há ainda alguns periódicos de caráter comercial. A grande imprensa não dá abertura ao tema da arquitetura – é bastante rara a aparição de uma discussão sobre o tema. Eventualmente, publica-se um especial sobre a cidade, monumentos históricos, espaços públicos. Talvez por isso não se instaure uma tradição de crítica – as questões ficam confinadas a uma pequena parcela mais informada.

Alguns Livros
publicados nos anos 90

Data de 1993 a primeira edição do livro **"Lina Bo Bardi"**, publicação do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Uma vida exuberante e curiosa, de artista inventiva. A partir já dos desenhos infantis inspirados, coloridos, intensos. Dos projetos de mobiliários e suas imagens de ambientações vivas e sofisticadas. Dos programas incluídos nos museus que dirigia : como os desfiles de modas, a própria moda, a querer tirar do museu o "amuo" tradicional.

No MASP, a busca da simplicidade monumental na arquitetura e o ambiente popular no belvedere. Nas casas, uma "entidade espiritual e moral", qual uma

clareza – tanto quanto sabe reconhecer que o homem comum também pode ser "sensível à altura e largura dos cômodos e dos vãos".

De maneira lúcida, compreende que o "palácio" do MES, em 1936, absorvia ensinamentos alheios, mas se antecipava a eles na sua realização. Como também fora construído por arquitetos muito jovens em país subdesenvolvido, enquanto a loucura do mundo lá fora preparava uma tecnologia de ponta para deflagrar uma guerra.

A palavra é nele quase uma imanência – se se pode assim dizer, é um seu gene de extrema sensibilidade : comunica o que quer expressar, comove, faz entender as suas razões e emoções. Em sua vida, teve duas fortes expressões : a arquitetura e o texto. Tanto os admirava em Corbusier, dele assim aprendeu.

Sobre Brasília, tanto escreveu como a defendeu com paixão. Pois acredita que a intenção de serena dignidade está ali presente. "A ordenação geométrica das quadras e a largueza dos espaços no eixo monumental permitiram integrar os 'velhos' princípios corbusianos da cidade radiosa e a lembrança das belas perpectivas de Paris em um todo organicamente articulado. A praça dos Três Poderes, praça aberta à maneira da Concórdia, é a única praça contemporânea digna das praças tradicionais".

O livro de arquiteto Miguel Alves Pereira, **Arquitetura, texto e contexto – O discurso de Oscar Niemeyer** – de 1997 – tem o intuito de focalizar o esforço de análise teórica na obra do arquiteto carioca. É dos textos que surgem as idéias – e essa é uma posição em que também acreditamos. Principalmente, vale hoje reinterpretar esse pensamento crítico – como processo de conhecimento, o que tem sido pouco considerado em nosso país, na modernidade.

Por ocasião da Bienal de Arquitetura de São Paulo, em 1997, alguns monográficos de arquitetos foram publicados. Hugo Segawa e Guilherme Mazza Dourado lançam o livro **"Oswaldo Arthur Bratke"** - com uma linguagem poética, introduzem o pensamento e a prática do arquiteto desde

suas primeiras experimentações : que iam do uso precoce da madeira compensada em estruturas e coberturas, protegida com folhas de alumínio (tecnologia desenvolvida por R.Neutra em 1936, em Los Angeles), a elementos vazados e lajes planas. Embora a falta de perspectiva da industrialização na época, no Brasil, Bratke pensava elementos passíveis de pré-fabricação. O arquiteto trabalhava com tecnologia menos sofisticada que a disponível a um Neutra ou Mies, ou aos arquitetos da Califórnia – mas, com muita inventividade, quase todos alcançavam resultados próximos. Sua ocupação primordial, ao longo da vida, foram as moradias unifamiliares, embora tenha intervenções importantes em urbanismo – como as Vila Amazonas e Vila Serra do Navio. Bratke foi uma verdadeira obra-prima viva. Seus projetos e desenhos retratam com profundidade a identidade de um brilhante arquiteto-desenhista : que, em sua criação, surpreendem pela precisão e verossimilhança de detalhes e proporções, ao serem comparados às obras finalizadas.

Também o livro **"Vilanova Artigas"**, lançado pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Fundação Vilanova Artigas quando da Bienal, nos traz as obras, a razão e o pensamento do arquiteto paulista. Ele se explica e às suas idéias com mistos de veemência, racionalidade ou serenidade. Diz das influências em suas experiências e em seu ideário – com Wright, a visão de mundo, com Corbusier, Mondrian e outros, como os concretistas, as referências ao longo da vida. No projeto da FAU, confessa o pensamento da democracia : como num templo, elimina as barreiras de acesso e propõe a permissividade a qualquer atividade.
"A felicidade de um povo se mede pela beleza de suas cidades"- ainda sentia esse ímpeto a reger seu percurso, ainda pensa a cidade como obra-de-arte. Também traz de Heidegger a relação do *construir* como *habitar* e *ser*. Como se a cidade fosse a casa, e a casa a cidade. A idéia do lugar como morada.
Acredita que o desenho se impõe com os artistas do Renascimento : como linguagem da técnica e da arte, como interpretação da natureza e como desejo humano. O desenho ganha cidadania e reinventa o homem vigoroso, pleno de amor à vida. É uma das linguagens da arte e é uma forma de conhecimento e

forma de comunicação. Já colocava, em 1967, a questão da informação (televisão, rádio) demandando novos conceitos de espaço, novos projetos. Para ele, os conflitos habituais, ao longo da história, entre técnica e arte, somente desaparecerão quando a arte for reconhecida como a "linguagem dos desígnios do homem".

Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras é um importante estudo de Nestor Goulart Reis, sobre o trabalho do mestre do curso de engenheiros-arquitetos da Escola Politécnica de São Paulo. Nestor considera-o precursor do Modernismo e do uso do concreto no Brasil - racionalista, sua obra se alinha à dos principais profissionais da vanguarda européia do final do século XIX e princípios do XX (Berlage, Garnier, Perret). Trabalhando em São Paulo nos tempos da Primeira República, de 1890 a 1930, sua produção faz ver as grandes mudanças ocorridas no ofício da arquitetura. No final do século, não havia uma linguagem hegemônica – os arquitetos experimentavam.

O livro analisa as linguagens utilizadas por Dubugras – art-nouveau, neocolonial, racionalismo, proto-modernismo – linguagens sempre subordinadas às soluções construtivas. Dubugras tinha liberdade no uso das técnicas construtivas racionalistas, buscando se atualizar quanto às pesquisas dos materiais estruturais como concreto e aço. Sua obra destaca a procura da verdade construtiva (na tradição do mestre Viollet-le-Duc), do estudo da volumetria e tridimensionalidade (edifícios soltos, isolados no terreno). Sua ênfase é para com o projeto arquitetônico e os elementos estruturais.

Belo trabalho de pesquisa, que traz ainda reproduções dos projetos do autor, hoje pertencentes ao acervo da Biblioteca da FAU-USP.

Cidades Jardins foi tema de uma exposição na III Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo – organizada pelos arquitetos Dacio Ottoni e M.Irene

sistema capitalista das forças de produção , ou seja : as posições infraestruturais regulando a evolução da superestrutura cultural. Representações ideológicas. Na atualidade, ela entende que a antiga ideologia do Plano (do Movimento Moderno) se transforma em ideologia do heterogêneo – o processo de mudança do capitalismo alterando a fisionomia da cidade (agora estilhaçada). A mundialização do capital é que gera os guetos, descompassos e desterritorializações – sendo as propostas "virtuais ou videoletrônicas" vagas sensações democráticas. Na ausência de referências sociais objetivas, geram-se identidades simbólicas.

Apocalíptico parece ser o tom da sua profecia : sonhos de reificação e do faz-de-conta, animados pelas políticas culturais, convivem com sinistras segregações raciais. É uma visão e um olhar desesperançado ao mundo da atualidade, em alguns aspectos, porém, bastante realísticos. Uma leitura e uma interpretação.

Também o importante livro de Hugo Segawa, **Arquiteturas no Brasil – 1900-1990**, vem por fim, complementar o antigo Yves Bruand, que foi de consulta obrigatória na sua época.

O trabalho inicia um mapa do Brasil em urbanização já no começo do século, chegando ao ano 1930 com largas e arejadas avenidas nos centros das cidades, substituindo a antiga paisagem colonial. Narra episódios importantes da resistência dos neo-coloniais ao movimento funcionalista novo, que surgia na Europa nos anos 20. Os primeiros passos do Modernismo, a mobilização da opinião pública e a luta pela promoção da causa : o moderno como um acontecimento a se realizar.

Relacionando sempre o Brasil com o panorama internacional, Segawa situa, cronologicamente, os diversos movimentos em arquitetura e seus embates e lutas. Cobre o período moderno com todas as personalidades relevantes que, em teoria ou obra, construíram o nosso novo mundo. Fala dos arquitetos que levaram esse ensinamento às várias escolas espalhadas pelo Brasil – principalmente na UnB, que acolheu professores vindos de todos os Estados.

Como também cita os estrangeiros que afluíram para cá nos anos de guerra européia, encantados com a repercussão do livro *Brazil Builds*.

Os incríveis anos 60 a 90 são dedicados a uma conjuntura econômica e política, projetos de grande complexidade e pouca atenção aos problemas urbanos. Os anos 70 conheceram a ditadura na América Latina toda e o exílio de intelectuais. Em vias, mudanças de paradigmas : a crença no poder da ciência e do progresso são contestados. No Brasil, a burocratização da fórmula conhecida na arquitetura – e o não diálogo com o exterior. Em meados dos anos 80, a abertura a novos valores.

Em uma linguagem acessível e clara, Segawa traça um quadro importante do cenário brasileiro, e lança uma proposta (semelhante à nossa) : prevê a possibilidade da nossa arquitetura se renovar, seguindo a trilha dos antecedentes mais significativos da sua história.

As curvas do tempo, um livro autobiográfico de Oscar Niemeyer, saído em 1999, vai revelar um homem que se preocupa sempre com a luta política e as amizades no Brasil. Da arquitetura diz que procurou descobrir a forma nova, bela e criativa do concreto, para inseri-la na técnica mais avançada – e criar o espetáculo arquitetural. Atribui essa sua sensibilidade plástica à sua informação genética – como se fora um guia para as suas mãos. Recusa a solução demagógica da habitação popular, da arquitetura simples – como discriminação inaceitável.

Confessa que nas obras do exterior procurava levar essa impressão de liberdade própria e peculiar, e mostrar o progresso da engenharia do Brasil.

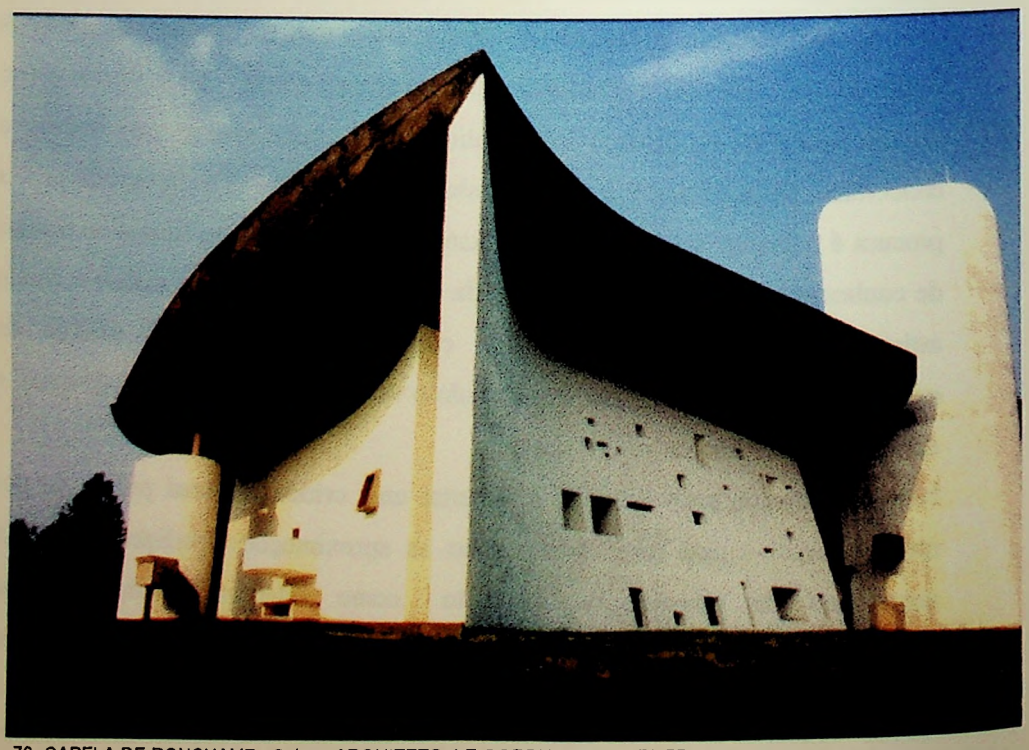
Uma pedagogia escondida no olhar

" ...ver é, por princípio, mais do que o que se vê, é aceder a um ser latente. O invisível é o relevo e a profundidade do visível".
Merleau-Ponty, in *"De olhos vendados", de Adauto Novaes.*

"O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver. Para isso, foi também necessário que o indizível se tornasse prosa, participando do lado de sombra da História e revelando o sensível que está oculto no outro lado do corpo, acolhendo-o como um secreto prolongamento da matéria".
Adauto Novaes. "De olhos vendados"

A questão da aproximação ao objeto arquitetônico – uma leitura de suas especificidades e coerências internas : quer sejam formas, funções, simbologias, metáforas, citações, tem a ver com o conhecimento e a pedagogia, com o exercício estético que quer chegar a compreensões. A interpretação sensível que a hermenêutica sugere hoje tem na sua base a adesão e a participação : um mergulhar no universo artístico para depreender daí possíveis significações. Ela não necessariamente se opõe ao objeto – ou se distancia (no sentido de *krisis*, da crítica) para explicá-lo, mas tenta imergir para traduzir e conceituar. O caminho é o da comunhão. Seu discurso é o da esperança – a procura é o prazer do belo, na linha kantiana (que faz do ato formativo o meio de conhecer a realidade). Utiliza-se da empatia (que relaciona sujeito e objeto artístico), do purovisibilismo (que coloca as formas como veículo de expressividade arquitetônica, ressaltando o valor tectônico das obras-de-arte) e da filosofia das formas simbólicas.

Não procuramos aqui detectar e levantar uma crítica nacional produzida nos últimos anos – mas sim, saber como as aproximações inteligentes à nova arquitetura têm ocorrido ou ocorrerão : como podemos trabalhar passado, presente e futuro no presente. Ou seja, como se ultrapassou o dogmático, o



70. CAPELA DE RONCHAMP - Suiça - ARQUITETO LE CORBUSIER - 1950/55

categórico, e se traduziu, de maneira própria, o que está sendo produzido no âmbito da nossa profissão.

Conforme exposto neste capítulo, o papel que a escrita desempenha no trabalho de Oscar Niemeyer, Lucio Costa ou Artigas é fundamental para suas próprias obras: no sentido de apoio, de expressão, de testemunhos pessoais dos criadores. Para nós, é também pedagogia: eles formaram gerações. O modo como Niemeyer e Costa lidam com a expressão plástica pode ser associado à empatia (*einfühlung)* – é uma maneira específica e própria de se aproximar da disciplina, da arte arquitetônica, um modo de intelecção a propósito do trabalho.

Nossa meta não é a constatação da crítica enquanto um trabalho frustrado (aquele que não cria, critica), ou mesmo de desconfiança (como se o sensível fosse, especificamente, enganador), mas da certeza de que a leitura e a teoria são as possíveis "traduções" da obra do criador (no sentido antevisto por Benjamin – de "ampliar sua própria língua – ver cap. 1, pag.18). Elas podem encaminhar, propor, introduzir, abrir horizontes. Não se pode comparar sempre à estrutura criativa que é o "texto" primeiro – que é o sensível, afetivo, muitas vezes mesmo anterior à fala humana (como a dança e o ritual). Podem carregar em si como que uma "fantasia antecipatória" (34) : no sentido de mudança (embora o mote da arquitetura como disciplina seja antecipar). A própria comunicação digital transformou e transformará ainda o panorama do conhecimento.

A estrutura lógica e racional que propõe a escrita pode ser também *poiesis* – é quando ela mergulha no sensível da obra, é quando ela descobre interiores antevistos pelo criador – e vai além, e vai ser também uma criação no sentido poético. **(k)* É quando a atividade afetiva se produz sem conflitos internos e se estende a toda a vitalidade orgânica.

O saber se vale de uma prática discursiva. A atividade artística coloca em pauta um saber – e as leituras da obra podem multiplicar os seus sentidos, trazer novas visões sobre ela. O discurso: crítica, teoria ou história, abre

possibilidades de entendimento e conhecimento da obra. Que é, ela própria, fenômeno de expressão e fato do conhecimento.

Os processos analíticos e de cientificização da arte moderna colocavam sob suspeita a aparência das coisas : "desliga materialidade e significados, engaja-se na abstração e distancia-se do subjetivismo. A crítica passa a utilizar o recurso do objetivismo geométrico-matemático ou de analogias lingüísticas, que são facilmente absorvidas pelo racionalismo, presente na maior parte das manifestações da arquitetura moderna. Pois, os enfoques utilizados pela empatia não se afinavam com os processos de racionalização inseridos na arquitetura moderna". (35) *(l)* Ou seja, havia um sistema de valores que indicava o julgamento – objetivo e claro.
A interpretação purista e essencialista não conseguia, porém, dominar todo o campo da arquitetura e historiografia : havia a questão da expressão, importante nos trabalhos de Corbusier, de Niemeyer, no organicismo. A idéia da expressividade era então defendida pelos próprios criadores – incorrendo, assim, em uma subjetividade.

Esta arquitetura rejeitava os princípios do *einfühlung*, como o do *purovisibilismo* – conceitos que hoje parecem ser retomados. Ou seja, uma leitura ou uma percepção da obra é sua compreensão como lei para si mesma : o que a obra tem de regra própria, individual. Arte ou arquitetura não são combinações ou construções segundo leis dadas, rígidas e estabilizadas, mas processos que contêm em si a própria lei universal – um desenvolvimento espiritual que se expressa nas formas. Quase se retoma hoje um conceito caro a Alois Riegl (1890), o *kunstwollen*, aliado ao *einfühlung* de Worringer (1900).*(m)* Neste século, o conceito de empatia vem aliado ao caráter da expressão e do organicismo, incorporando também a abstração.
Lionello Venturi já alertara que a crítica da arquitetura não pode excluir a estética – e que a linguagem moderna é um produto da livre expressão.

71. EDIFÍCIO NA MARGINAL PINHEIROS - São Paulo

Esta última década do século parece ter revertido questões as mais diversas, em todos os campos do conhecimento. Por exemplo, para nós hoje estão findas as antigas buscas da verdade e da utopia de um novo mundo, as grandes teses emancipadoras e positivistas, as intervenções e projetos totais de territórios. Pode se dizer que não se fará mais "Brasílias" – não como reação a uma certa modernidade, mas porque os projetos se tornaram mais pontuais e menos categóricos ou autoritários (não se trata de negar a utopia de futuro enquanto possibilidade, mas operar um futuro menos categórico e mais desejado).
Hoje o projeto de arquitetura pode ser de domínio público, pode estar sendo veiculado em rede também. O próprio das idéias é pertencer a todos. Isto coloca o conhecimento como disponível, podendo ser veiculado e discutido pela população mundial – e essa discussão pode vir a ser pedagogia. Pode-se vir a desenhar e configurar um debate rico, poliglota, polifônico – e há que se querer participar. Nossa proposta inclui esse debate como possibilidade presente – e como promessa para essa sociedade da informação.

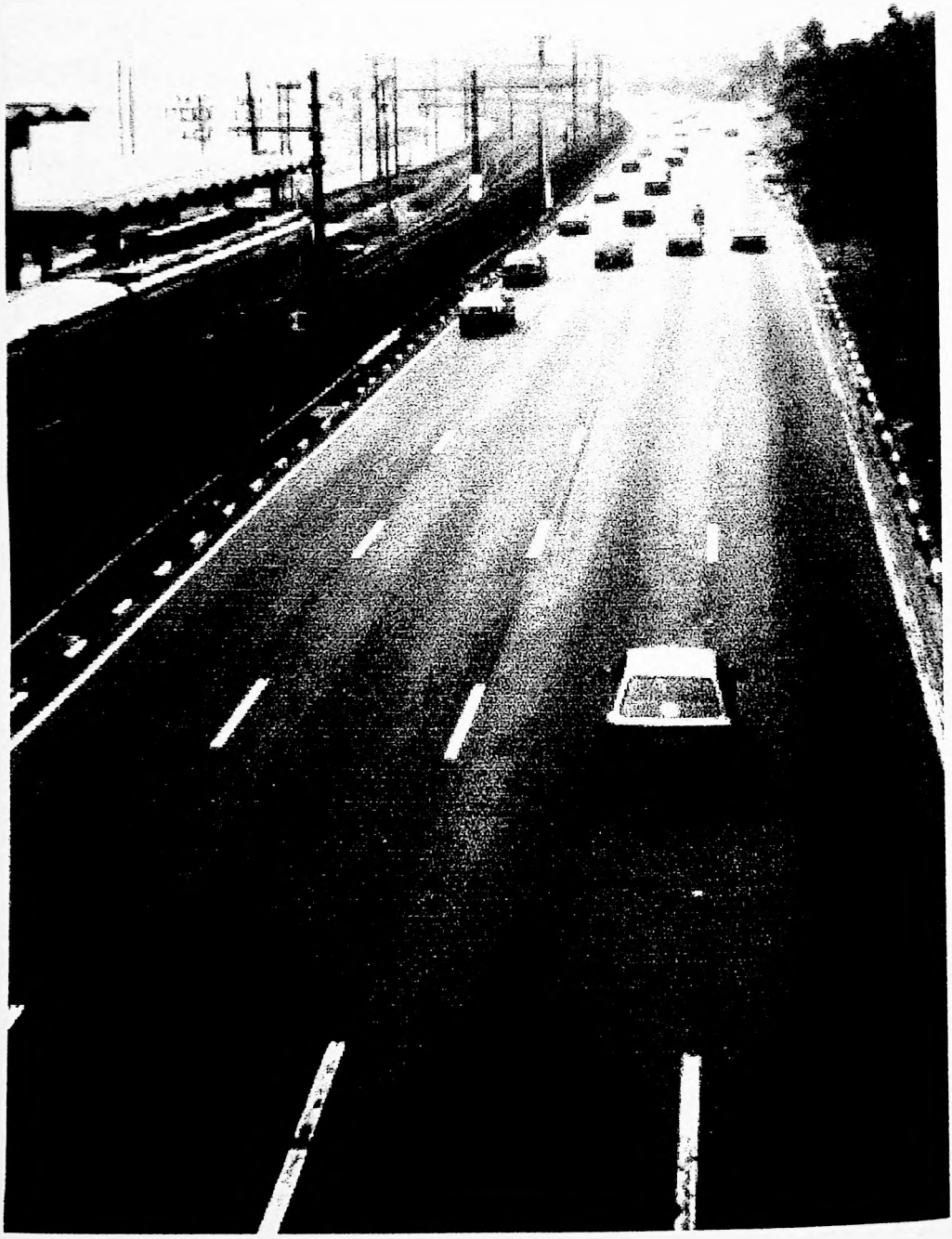
O discurso também aqui mudou – não segue mais o postulado da verdade. Não se acaba o projeto, o desenho ou o discurso – há uma transformação, uma busca ainda intensa, principalmente para nós, os subdesenvolvidos. Não se fala mais do objeto isolado como arquitetura, mas do construído como um todo, do todo como possibilidade habitável, dos pequenos fragmentos e parcialidades de metrópole como cenários para a vida. Há que se ocupar e fazer arquitetura onde se necessita – no território, qualificando-o como lugar. Quando se toma o assunto como possível matéria de interesse da população (a cidade como lugar do homem), ele pode vir a ser discutido e desejado por todos.
Aqui há muito ainda por se fazer, por realizar : a utopia é ainda vigente, o país ainda espera um futuro (ao contrário dos que estão saciados e resolvidos econômica, social ou esteticamente). Nossa questão mais urgente é o povo, o imenso contingente: a educação e a distribuição desse conhecimento possível. Quase valeria retomar o esforço de Lucio Costa : civilizar urgentemente o país, todas as classes sociais presentes – porém, de um modo muito diferente hoje,

72. "LUGAR" - (PRAÇA STAROMESTSKÉ - Casco Histórico) - Praga - República Tcheca

incorporando todas as múltiplas complexidades, anomalias, vozes, ecletismos, surgidos no contexto da metropolização. O presente é localizado e globalizado, ou seja, fala só e comunica a todos, favorece a invenção mas produz a difusão, e é, antes de tudo, polifônico. Incrivelmente, aqui não se usa hoje o poder de um mídia como a televisão (que é um elemento presente, mesmo na mais pobre favela ou na mais distante morada de nosso continente) para esse processo educativo; ao contrário, é por onde se dissemina a mais comum e estereotipada (e muitas vezes, desprezível) cultura de massas, em programas do mais baixo nível de aceitação.

No entanto, a realidade do momento informacional é propícia ao debate e à extensão do discurso ao maior número de pessoas. Há que se colocar a possibilidade de distribuir informação e educação, e também tocar na questão de "criar lugares" como assunto corrente, do interesse de todos : e isso é possível (por meios visuais ou falados, além de escritos), sabendo do contingente de nossa população analfabeta.

Uma outra transformação parece ocorrer – ainda no campo da pedagogia propriamente. Considerando que arquitetura é uma disciplina fortemente ligada ao fenômeno visual, as publicações têm um papel significativo nesse sentido: de educar, de criar referências, de ensinar a ver, olhar. Por isso, nosso interesse em detectá-las como andaimes: elas hoje quase substituem o livro, têm um consumo mais rápido e maior – assim que elas podem ajudar, apoiar, ou fracassar como instrumentos de conhecimento. Ou seja, podem ser férteis ajudas, ou estéreis e ineficazes. O objeto arquitetônico, destacado, converte-se em texto ou imagem (em foto ou em ensaio) : é a maneira de aproximação à obra, é sua representação, funcionando como coadjuvante do simbolismo da obra. Interpretar quando não há mais códigos, quando tudo pode ser incorporado (no sentido do sincretismo, de liberdades expressivas), pode ser hoje mais criativo e inventivo. Compreende-se a dificuldade de uma publicação comercial em tomar partido (ela necessita dos artistas em ascenção) – é então



73. MARGINAL PINHEIROS - São Paulo

que a crítica hoje poderia explicar e debater, suscitar a discussão. Dificilmente ela irá julgar, como se fazia nos tempos canônicos.
A linguagem (seja ela pensamento ou matéria) é uma forma de visibilidade : é o que necessitava ser dito ou mostrado. Como diz Chauí, o que é dito se faz ser, se faz visível – tira do esquecimento, tira do oculto, recorda e manifesta. (36)

O jogo hoje deve se abrir a narrações adeptas ao sentido de mudanças – os limites são móveis, como as identidades (há inúmeros autores em uma obra e não um somente). A busca de conceitos também deve se adequar aos novos sistemas de informação e comunicação visual. A experiência deve incorporar novas linguagens textuais criadoras - e essa linguagem deve saber ler os aspectos de sedução incluídos em cada interpretação.
Os novos fluxos comunicativos desafiam paradigmas interpretativos estanques – eles se alimentam de traços culturais individuais e subjetivos, reconhecem autonomias – são dinâmicos e rápidos. Um debate em rede tipo Internet, por exemplo, permite uma reflexão conjunta sobre essas contradições e diferenciações encontradas no espaço social

Por outro lado, esse mesmo processo de movimento e a imensa oferta de imagens, incluídos no dinamismo da vida cotidiana, é que impedem a visão – o olhar se perde na grande cidade, o homem vê os objetos na sua eterna fugacidade, na aparição e desaparição da imagem (vista do interior de um automóvel, por exemplo), não consegue deter o olhar mas vê por fragmentos, como dizia Benjamin . *(n)
O acúmulo de coisas nas superfícies, o horizonte saturado de inscrições e representações tornam difícil a apreensão da cidade, da paisagem e do lugar – no sentido de fruição contemplativa. Coisa que a arquitetura requer como premissa. Tanto para sua leitura de compreensão para determinar um projeto, como para sua vivência e interpretação como obra acabada, como morada. O seu uso é sua importância, a sua função é sua riqueza – e esse descobrimento poderá ser importante para despertar a atenção também dos usuários.

74. RUA NA LAPA - São Paulo

Uma obra requer uma análise de sua inserção no local, no espaço construído : uma apreensão do espaço vazio e do lugar figural ocupado por seu volume. O arquiteto tem que ter presente o entorno real onde vai operar – tanto assim o crítico ou o ensaísta que vê e procura a aproximação das intenções do autor, de suas memórias, opções, razões, emoções e coerências internas do projeto. Esse quadro delimitado será ainda ampliado em direção à paisagem circundante – próxima, à vista (que é sensitiva); e distante, cultural (a reverberar em suas razões). As determinantes do projeto serão, assim, próximas: luz, contrastes de sombras, passagens de veículos, elementos físicos que se interpõem no lugar, suas seleções e hierarquias; como também distantes: fontes históricas que informam sobre a importância do local, sua hospitalidade e acolhimento, sua leitura do mundo que está vivendo. Dessa relação entre o próximo – aquilo que se sugere, que se apresenta de forma empática, e o distante – o observar a sociedade e suas referências, poderão surgir novas leituras de interpretação do espaço, e novas arquiteturas.

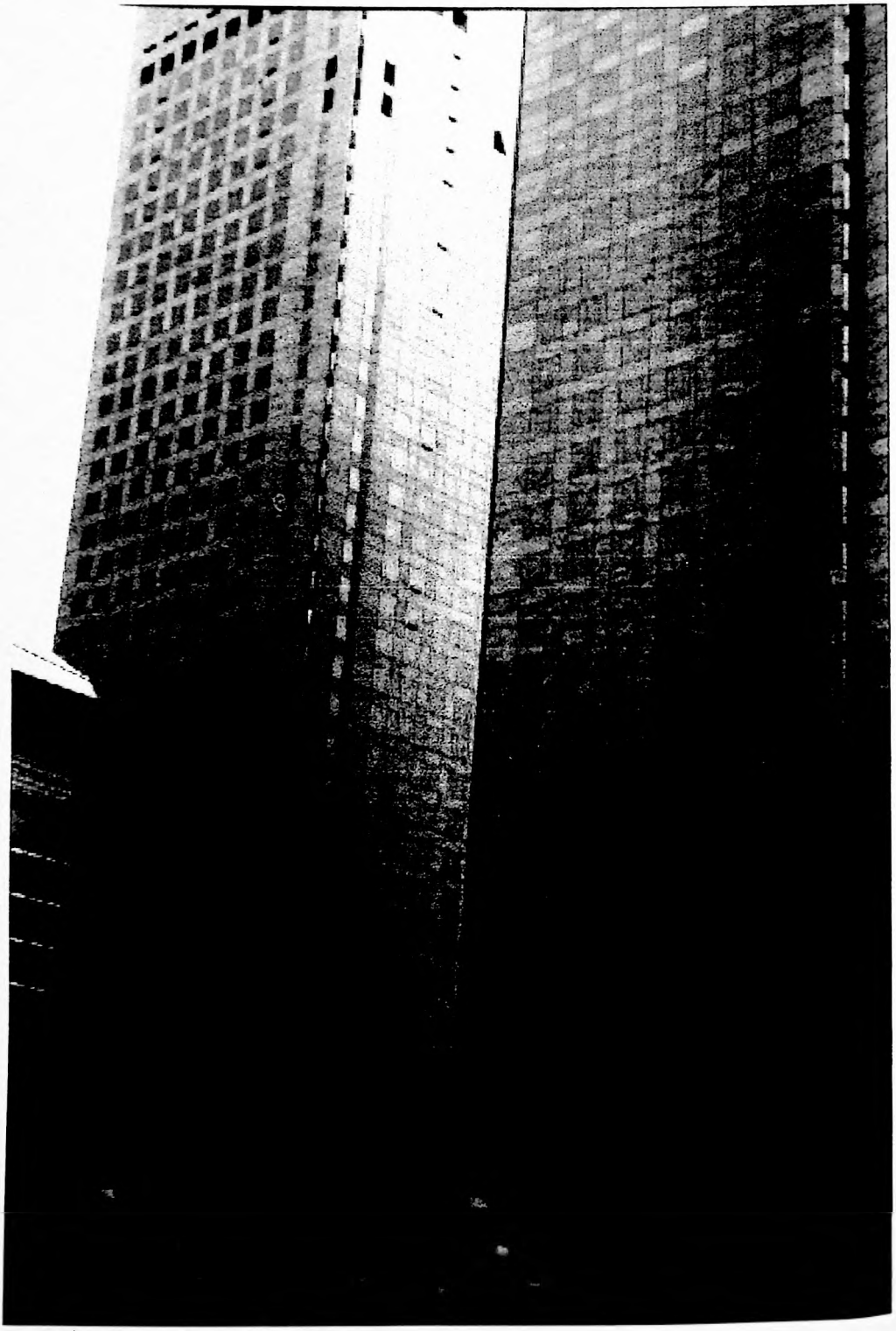
Todos os elementos táteis do caminho : pedra, vidro, metal, pisos, degraus, pórticos, como os imateriais : vistas, espaços, vazios, provocam sensações e informam – sem desnaturalizar o sítio. Além da visão primordial, outros sentidos são aqui chamados a manifestarem-se, aguçando a percepção.

Na interpretação do objeto em cena também pode ser detectada a abertura do edifício em relação ao lugar, sua relação com o contexto urbano : se ele se mostra ao pedestre, se está familiarizado com a rua, o espaço de passagem, com os átrios, as praças, ou se ao contrário, ele se isenta ou recusa o lugar imediato. Deve-se olhar ainda a beleza e expressão dos materiais – seus símbolos e significados.

Um trabalho em local estrangeiro poderá ser feliz para o crítico (como também para o arquiteto) com disponibilidade intelectual : ele verá, provavelmente, mais do que o habitante costumeiro. A apropriação do espaço se dá com uma leitura através de croquis claros e representativos : isso contribui para informar a invenção do projeto. O crítico de arquitetura já exerce uma atividade que é,

ela própria, nômade : pois ele deve se deslocar sempre para o espaço da obra e o seu lugar – percorrê-los para relacioná-los. Dificilmente se pode analisar e valorizar a obra somente por suas representações – sejam fotos ou desenhos.
Uma análise fenomenológica tenta se voltar ao ato originário, à vontade espacial como o ser vivo da criação. As formas são interpretadas em seu valor espiritual, em sua capacidade figurativa, sem se ater rigidamente às referências externas ou a regras : ter um olho sensível, trabalhar com o conhecimento, associações e *insights*. Esses passos advêm de uma disciplina sensorial, emotiva, de apreensão da realidade - que leva à leitura e interpretação do lugar e da paisagem, da arquitetura, em linguagens mais intuitivas – que mescla o objetivo e o subjetivo, uma posição bastante necessária.
Conforme saliento no Preâmbulo, esta seria uma aproximação ou interpretação existencial, que se deixa tocar pelas sensações e memórias, pelas imagens que a obra suscita.

Por outro lado, muitas vezes, a presença densa da obra de arquitetura diante do ensaísta leva-o a abstrair-se dos rigores de um método estabelecido – ou seja, o seu extasiar-se com a contemplação da obra o mergulha em um subjetivismo exagerado.
Montaner sugere que a interpretação da obra deve ser sempre contextualizada, em duas direções : uma leitura diacrônica – que reconstrói suas referências e influências na sucessão do tempo passado, e uma leitura sincrônica – que a coloca diante de valores e criações que ocorrem agora, ao mesmo tempo. Deve-se ver a obra como matéria, como criatura viva e vívida : cada geração a interpretará, portanto, diferentemente. Uma hermenêutica que remonta às origens e essencialidades da obra deve reunir em si considerações sobre o conteúdo e sobre a forma percebida. Também poderá ressaltar sua proposta ética, como a expressão de necessidades coletivas; seu contexto social, político e econômico; sua missão ideológica – enfim, sacar algumas constantes de sua realidade complexa (pois nunca se conseguirá mostrar toda sua desordem e tensão).



75. EDIFÍCIOS NA MARGINAL PINHEIROS - São Paulo

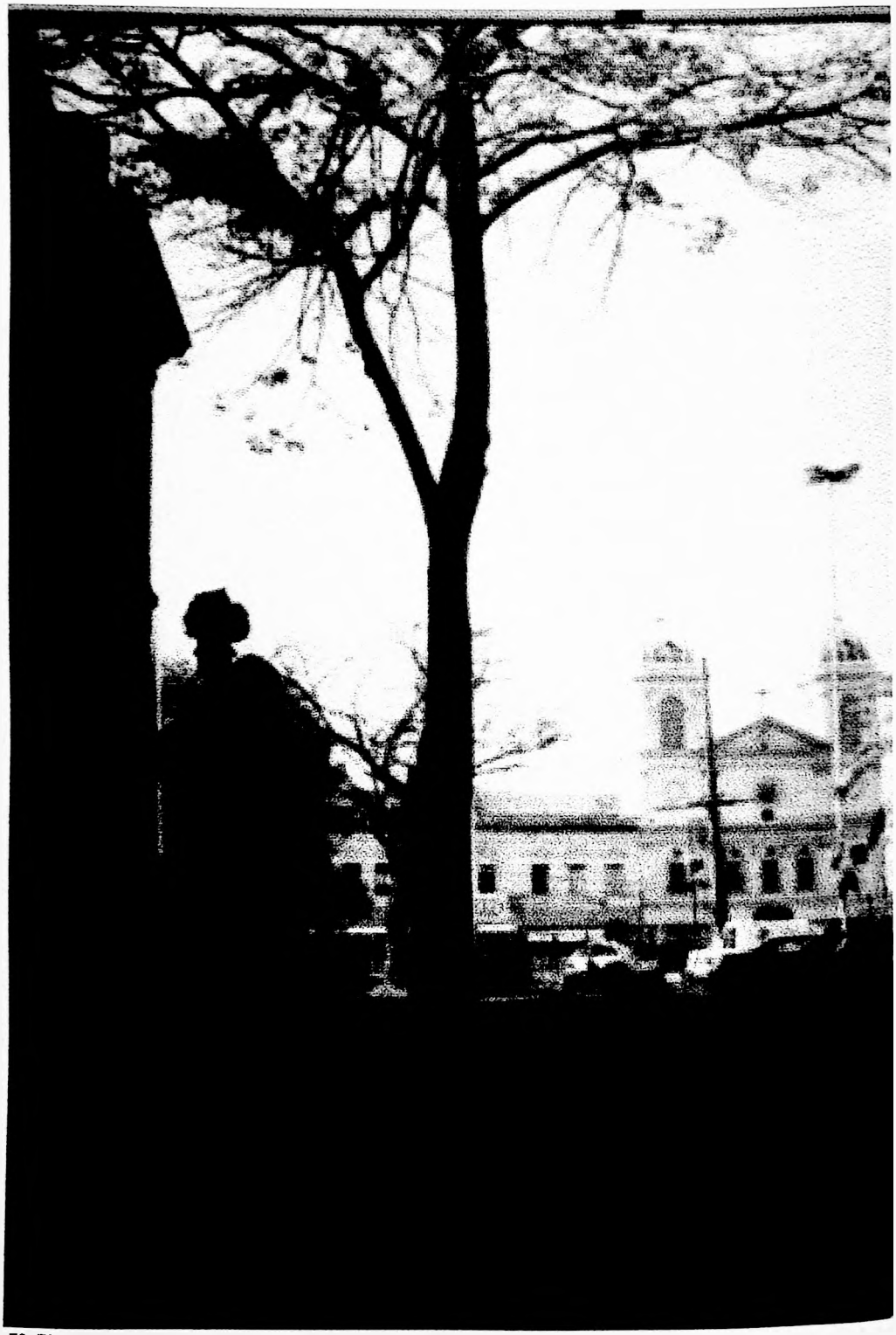
Salienta ainda que a arquitetura se situa entre arte e técnica, e, portanto, sua linguagem e interpretação podem ser relacionados com as linguagens e interpretações da arte, da ciência e do pensamento. Assim, ela deve estabelecer pontes entre o mundo das idéias e dos conceitos (que vem do campo da filosofia e teoria) e o mundo das formas (que vem dos objetos, das criações artísticas, dos edifícios). Pois, além de teorizar e analisar, deve tecer relações e fluxos entre os dois mundos – do discurso e da criação. (37)

Em "Escrituras da Cidade", Eduardo Rodrigues sugere que se comece uma leitura pelo conhecimento do processo evolutivo do espaço : como aconteceram suas metamorfoses e sob que influências. Que sociedades ou culturas interferiram nesse espaço deixando ali suas marcas e reflexos. Na fruição, nos conscientizamos dos valores que atribuímos aos objetos urbanos e assim os transformamos em significativos : ou seja, a partir do olhar, compreendemos a confluência de ações do homem sobre seu meio. E a recepção da imagem é repassada de forma empática – dos olhos ao cérebro. O espaço poderá ser um laboratório multidisciplinar de pesquisa – observado de pontos de vistas diversos : do economista, do historiador, do psicólogo - porém, as leituras devem convergir para o interesse comum. Num processo dialético, a passagem da análise para a síntese deverá ser compartilhada por todos. (38)

Agora, para se transpor a visão puramente emocional, uma metodologia pode ser fundamental – para se chegar a uma análise que aprofunde estritamente o valor formal. Uma teoria perceptiva recentemente lançada na Itália por Mauro de Bernardi (39), elabora alguns passos para se chegar a uma leitura objetiva da forma da arquitetura. Inspirado talvez nos antigos ensinamentos de Hildebrand (1893) **(o)*, Bernardi fala da *imagem sintética* como apreensão dos entes essenciais, e *imagem completa* como a figuração que permite o reconhecimento inequívoco. Sua proposta de levantamento da realidade pede a isenção da emoção sensitiva da visão primeira (certamente impressionante) para a completa aquisição do objeto, sua forma, sua geometria.

O observador, o sujeito, é ativo : é o fruidor, e a forma é passiva : é um objeto que mantém inalteradas suas prerrogativas físicas, apenas mutáveis por fenômenos externos a ela. Por exemplo, a cor imprime um clima específico sobre a obra dependendo da ação da luz e da sombra – o que se leva em conta na leitura do ambiente, mas não na análise da forma. Inevitável que a forma pertence ao lugar que a hospeda, porém, sua realidade física é imutável : e isso devemos conhecer na mais provável veracidade. O clima entra numa análise emotiva, o fruidor percebe o contexto ambiental – mas a forma é indiferente a tudo que está a seu redor. Cada forma está inserida em uma outra maior, até chegarmos à forma cósmica – isso nos dá a noção da escala, da proporção do objeto, do volume de inserção no contexto.

Bernardi segue adiante afirmando que a percepção não pode se isentar a priori das solicitações sensoriais inerentes do fruidor, nem tampouco do ambiente – este *pathos* inevitável da primeira visita deve ser acalmado : deixa-se transcorrer um certo tempo, portanto, antes de pegar no lápis para desenhar, na caneta para escrever, no pincel para pintar – se se quer chegar à realidade formal, sua verdade. O tempo para a maturação é necessário para decantar a sensação e a emoção : assim as revelações perceptivas vão se ordenando e racionalizando, preparando o sujeito para as demais inspeções. Esse objeto, esse artefato no qual colocamos a atenção, se faz presença para nós : é então que ele se transforma - de coisa em forma. A coisa só passa a ser vista como forma quando está sujeita a um observador que a interpreta. As mensagens emanadas pela forma são de caráter físico : formato, odor, gosto, enquanto as mensagens culturais são sempre conseqüência de uma interpretação, de uma ação externa a ela, de um juízo subjetivo. Ainda, para esse reconhecimento primeiro da forma - inevitavelmente, vamos relacioná-la com alguma imagem arquetípica conhecida, ou criar uma. Tornada então objeto de interpretação, a coisa modifica a sua natureza por efeito da relação que se instaura entre ela, objeto, e o sujeito, ator. O ator age sobre a imagem da coisa, sobre as abstrações que representam a essencialidade da coisa que transcende a matéria



76. FACHADA DA PINACOTECA DO ESTADO - Centro - São Paulo

– portanto, a essencialidade não pode ser da coisa, sendo ela só matéria, mas é da imagem mental que o ator constrói, imagens que interpretamos como apelos da essência. O fruidor não usa o objeto, mas a sua imagem, a sua forma – então, o verdadeiro é nossa imagem mental que é fixada como pró-memória (um croquis, uma nota no pentagrama, uma palavra) só reconhecida por nós mesmos : ela não representa ainda qualquer coisa. Recomenda que se faça várias visitas à forma, ao local, para sentir todos os agentes externos, os ambientes diversos – mas se ater somente às prerrogativas inalteráveis da forma.

Podemos regularizar as formas que encontramos, ou seja, geometrizá-las em formas simples na intenção de torná-las essenciais, até o limite do reconhecimento inequívoco. A geometrização deve respeitar as dimensões e proporções reais do objeto : comprimento, largura e altura (que diferenciem o copo do cesto de lixo, por exemplo).

É possível analisar uma forma geométrica complexa : analisa-se cada ente em função do todo, ou seja, o objeto pertence a uma noção do "todo" - como um "fractal", cada elemento tem uma extensão com a qual está ligado. Para se transportar do sensorial ao conceitual, da matéria à abstração, necessitamos então da geometria. A verdade da forma pertence à intenção (desenho), pertence à idéia e não à sua manifestação.

A coisa que se transforma em forma pela fruição se transfigura em imagem mental, em figuração, e, afinal, em manifestação, ou seja, pode ser a arquitetura em pedra. E essa figuração objetivada volta a ser coisa.

A seguir, Bernardi indica o âmbito espacial como um invólucro que se traça no entorno da obra, como uma "aura" dentro da qual ela resulta fruível. Quando temos duas formas a serem fuídas (dois edifícios) há um espaço entre elas que possui baixa intensidade - caminhamos de uma forma a outra, e quanto mais nos aproximamos de uma forma somos envolvidos por ela, distanciando-nos naturalmente da fruição da outra. Este espaço de envolvimento é o âmbito que nos interessa como percepção. Assim, delimitando os âmbitos – ou seja, a

forma e o entorno que lhe é fundamental – traçamos o nosso campo de intervenção ou de análise, dispensando dados não necessários.

Este é o quadro da experiência até a forma que interessa ao observador, isento de paixões paralelas. Um olhar objetivo, que requer um caminho seguro e firme, sem extravios no percurso. Um método de apreensão do espaço ligado a níveis de acessibilidade e interpretação desse espaço – que vai da noção da forma até o âmbito espacial em que ela está contida. Passos que vão vencendo etapas e processando o conhecimento, o envolvimento pelo objeto, ambiente e território. Reconhece que o ato sensível é o primeiro, de acolhimento do objeto, mas adverte que se deva afastá-lo para chegar à interpretação objetiva. Interessante porque se pauta essencialmente na leitura formal do objeto referencial – procurando fugir das influências fisio-psicológicas, subjetivas ou antropológicas. Delimita o objeto e infere-o como forma em que nos concentramos.

A leitura deste livro nos deixa uma interrogação. Primeiramente propõe esquecer os sentidos para seguir um método – situar-se à distância para formular uma reflexão, uma leitura, uma representação do que se vê. Parece querer chegar ao "olho do espírito que nega o olho do corpo" (Hegel) ou, como propunha Platão, que nos afastemos do mundo sensível e dirijamos o olhar para um "ver concentrado no mundo da idéia" : querer distinguir o inteligível do sensível, a idéia da imagem. Porém, ao final, o próprio Bernardi vai dar grande importância ao levantamento sensível, à apreensão do objeto executado pela experiência visual do homem, antes da correção rigorosa do método.

O que reforça a nossa idéia primordial de que o conhecimento se origina na visão (o olhar que faz pensar). Tendo origem nos sentidos ou no intelecto, a percepção e o conhecimento do objeto – o "ver"- é possível se houver a concentração, a luz e o olhar com admiração, e não é sempre que isso se dá. A visão precisa da luz e esta é intermitente, a fruição necessita da concentração espiritual e mental.

77. ALENTEJO - Portugal

Já Merleau-Ponty acrescenta que a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las – para ele, só a experiência sensível pode revelar a cegueira da consciência : essa cisão é difícil de ser resolvida. Pois, "como passar do sensível ao pensado e do pensado ao sensível sem que haja um domínio de um sobre o outro?" (40) Ponty difere de Descartes que pretendia dominar as paixões pela consciência, uma cisão corpo e espírito - ou ainda, pretendia uma "intuição intelectual contrária à passividade do olhar sensível, e que trabalha para corrigi-lo". (41)

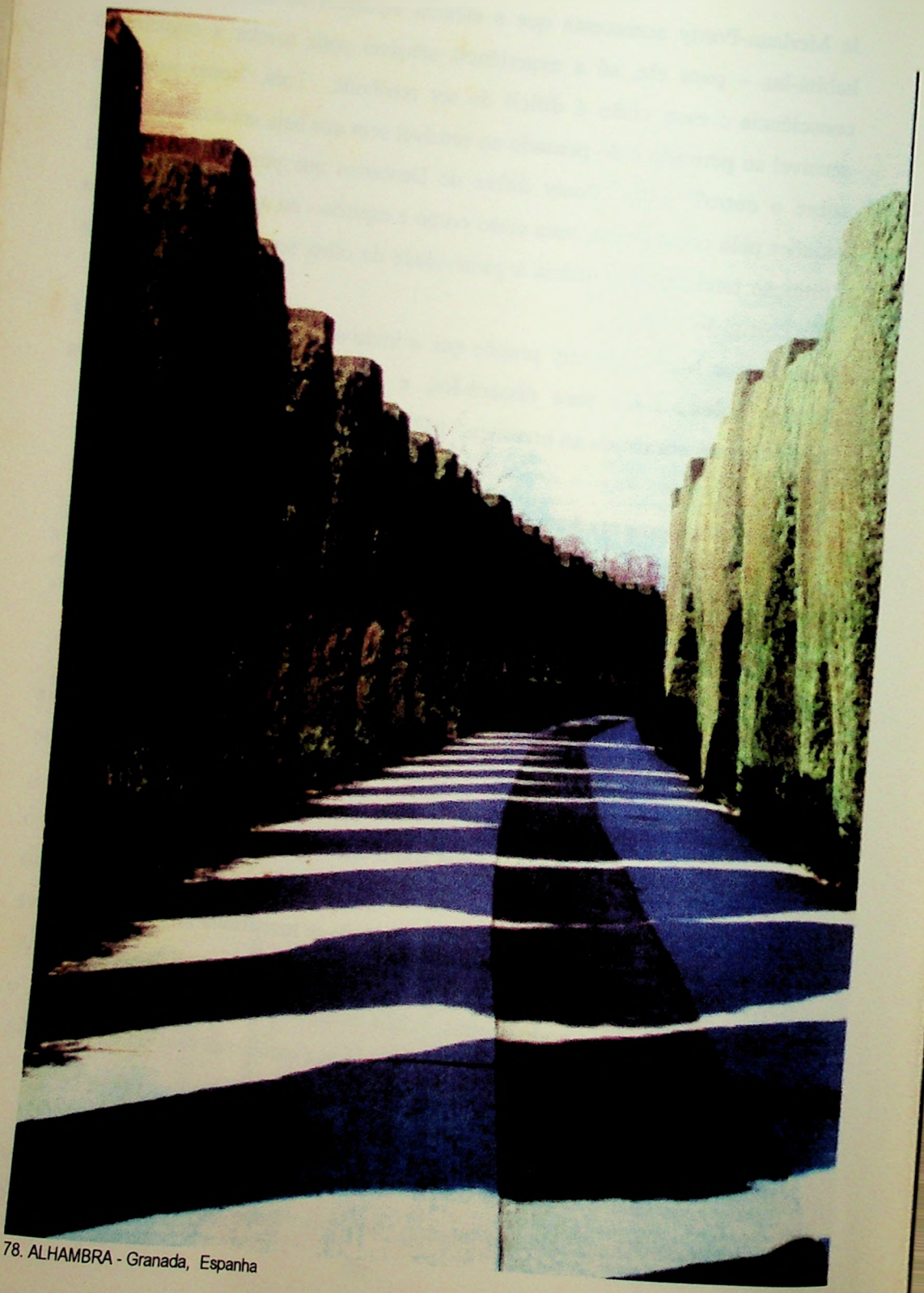
É então que Merleau-Ponty propõe que o invisível está contido no visível – é preciso sobrevoá-los para dissecá-los, e não separá-los. Pois, "a própria ausência está enraizada na presença." (42)

Espaços não demarcados

"Se o olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se cânone de todas as percepções é por que, como dizia Merleau-Ponty, ver é ter à distância. O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. "Resume" e ultrapassa os outros sentidos, porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material".
Marilena Chauí, "Janela da alma, espelho do mundo"

Olhar a cidade como uma obra permanentemente mutável, de maneira interrogativa, é a postura do estrangeiro, daquele que não se fixa, que não pertence ao "lugar". A cidade tradicional se esconde atrás de seus símbolos, monumentos, ícones – que pairam sobre sua superfície e suas praças. Olhar o espaço da cidade requer buscar suas espessuras e cores próprias – retirando o peso que carregam suas representações. Pode-se transformá-la - algo mais leve se encontra ao sentir suas impressões primeiras, seus sentidos, tatos, sons. Uma busca poética pode ir atrás de um enraizamento do espírito do lugar – o espaço onde se realiza a vida do homem, a sua escala : as suas especificidades, como também uma universalidade comum a todos os homens.

Paisagens vastas e quentes do Alentejo, por exemplo, podem ser vistas nas pequenas aldeias brancas mouras, um céu muito amplo, com visões do



78. ALHAMBRA - Granada, Espanha

horizonte penetrando entre os telhados e com seus moradores parecendo saídos do limbo: mulheres vestidas de negro trazem em si a cara da cidade.

Alhambra rememora o cheiro de uma infância perdida – um acontecimento que traz a emoção, a idéia do sagrado que vem talvez dessa lembrança do passado : imagem transcendente, pouco percebida hoje. Pode haver presença, tão forte é - de um deus, de um mito. Algo imprevisível, que altera a caminhada. Sentido do "lugar", do *genius loci* : desejo de o descobrir, recuperá-lo. Uma pátria antevista, subjetivamente.

Uma paisagem brasileira vista como vastidão do território - seja mata, duna ou cerrado – muitas vezes é do impacto de uma espacialidade desmedida, porque natural e vazia. Sob a abóbada celeste e na planura do terreno, sente-se como que expatriado, desterrado. Quase não há acordo entre homem e lugar.

O "ver" se origina nas coisas, nasce delas – mas depende de nós o "ver" para revelar conhecimentos. A visão retém em nós a coisa conhecida, mas é pela palavra que podemos conservá-la.

O encontro de um rosto, uma expressão, uma palavra, um sabor ou um cheiro, como aquelas "memórias involuntárias" de Proust, tem um valor : faz ver e sentir esse invisível (idéias, pensamentos), sempre encoberto na cidade, nas suas representações - que contam sua história, mas não fazem sua narrativa. A cidade está saturada, os espaços todos ocupados. Não conseguimos mais ver. Enquanto viajantes e estrangeiros, ainda podemos sentir essas minúcias que escapam ao morador habitual. Ver o lado sensível das coisas, que não está disponível na mídia (imagens que se confundem com nossa experiência direta). Isso absolutamente não quer dizer que a arquitetura não possa ser interpretada por seu morador habitual – mas que, por estar imerso nas questões do lugar, sua dinâmica pessoal deverá romper com a situação dada e propor o novo : justamente quando se é conhecedor dessa realidade e intérprete dela, poder-se-á colocar uma nova maneira de ser.

A pintura ou obra-de-arte muitas vezes faz o papel de "fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver" - seja o azul do céu, a abóbada celeste : são revelações.(43)

Como diz Cézanne : a paisagem é o que você vê. Ela não tem limites nem localização, ela se apresenta.

Brissac se pergunta: "a arte possibilita a presença, é capaz de criar o lugar? Um "lugar" (uma presença mostra que há lugar) acontece para além do caos, quando se sente a presença. A mesquita, a igreja, a sinagoga, a arte, tentam captar presença - arte é o lugar desse "ter lugar". Uma instalação, por exemplo, é subordinada ao conhecimento do lugar – chamando a atenção para o sítio, ela o salva do esquecimento, assinala-o como este entorno que a constitui sem se fazer ver. A arte não vem se adequar às características do sítio : não se trata de ressaltar características ou magias do local, mas adicionar algo, redefinir (ao contrário do que queriam os contextualistas, que afirmam o pré-existente), criar lugar, transformar locais de passagem em lugares de experiência. (44) Assim também a crítica : pode despertar, fazer ver.

Existe medida para determinar um projeto? É sua geometria, mas também é tudo que se lhe adiciona : a cor, as relações, o espaço entre as coisas. É abandonar a arquitetura, transcender seus limites como projeto e construção, dissolver seus contornos ou ampliá-los, compreendê-los por outros meios : como o texto literário, o cinema o fazem – ver a arquitetura em sua paisagem, no urbano, nos seus interiores, nos seus interstícios. Estabelecer pontes entre os conceitos filosóficos ou teóricos e o mundo das formas e criações, é a tarefa do crítico, do intérprete. Acessar outra dimensão pode fazer surgir "presença", iluminar, retirar do mutismo novas relações : essas cenas se alojam na memória, ocorrem para sempre – como um descobrimento. Portanto, seja de maneira sensível ou objetiva, seja morador ou estrangeiro, o saber ver e saber ler a arquitetura acontece como um ensinamento, percurso, experiência e conhecimento. Quando não existem mais sistemas de valores nos quais se apoiar nem tampouco uma autoridade filosófica, e quando vivemos

79. HOSPITAL INNOCENTI - Florença, Itália - ARQUITETO FILIPPO BRUNELLESCHI - 1427

dominados por modas fugazes e ecléticas – ou seja, quando afloram as interpretações subjetivas, uma maneira crítica seria partilhar um gosto, uma apreciação, um "descobrimento" : será essa uma iniciação, principalmente para aqueles não acostumados à reflexão.

Para o próprio arquiteto, como diz Louis Kahn, o recorrer à matéria – que é o *fazer*, o *fazer ser*, a criação de presenças, é "o elemento que introduz o mensurável em nossa obra. Até que não entre em ação, tudo é essencial e coerentemente incomensurável." Explica ele que somente quando o quadro está pronto, podemos dizer : "não gosto do vermelho", ou "não gosto de quadros pequenos". Só neste momento, "a existência revela ser o que o pensamento 'queria ser' ou poderia dar-nos. E o pensamento, por sua vez, revela possuir existência, mas não presença." (45)

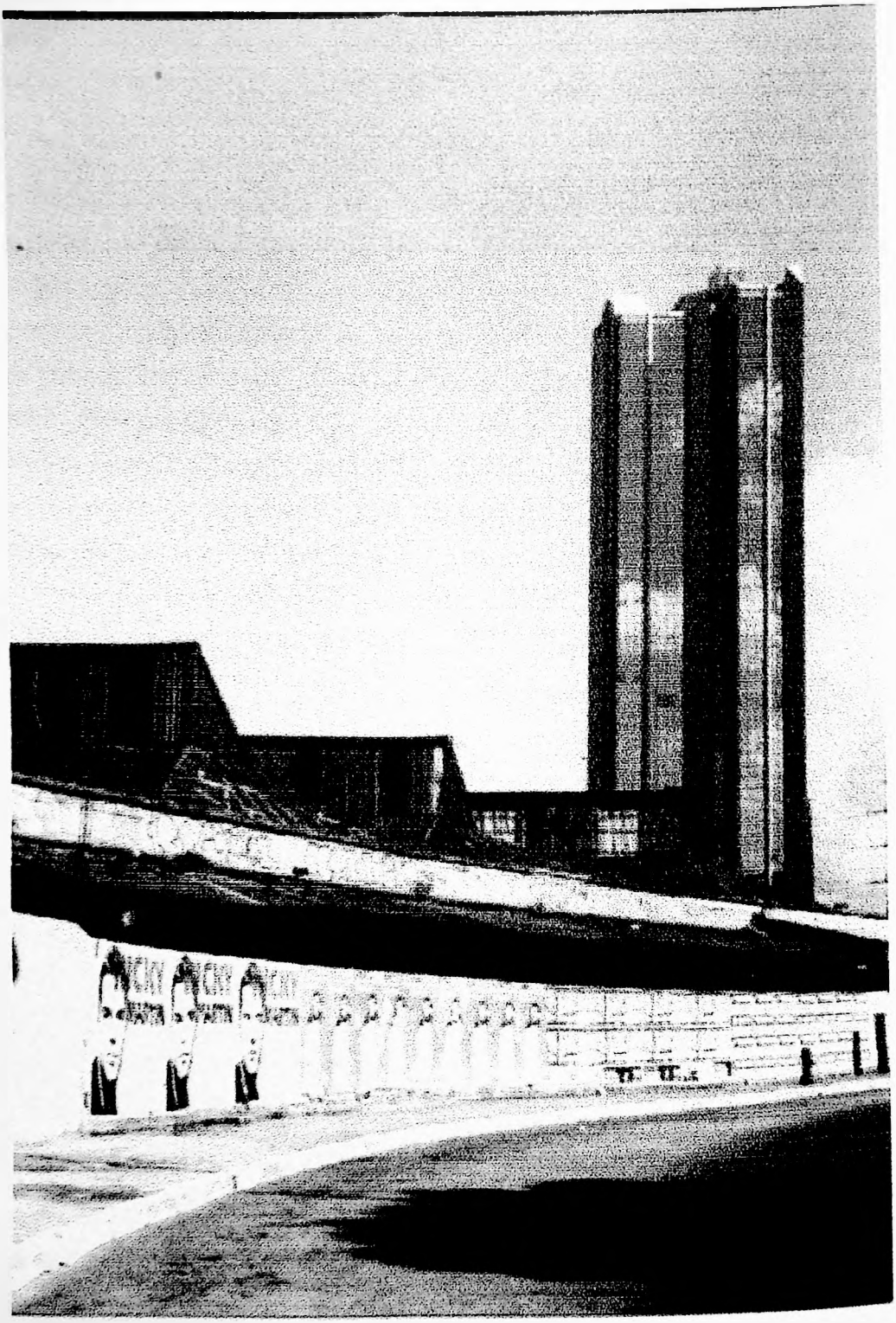
Arquitetura é assim considerada como presença, como intervenção num espaço complexo, num sistema de interfaces – em integração com outras linguagens e suportes. O campo de sua articulação, o lugar que a obra localiza, o conhecimento e a memória a que a obra remete, como também sua geometria e coerência interna são imprescindíveis, portanto, para essa leitura e aproximação total. Será a arquitetura capaz de fazer "lugar", revelar a alma da cidade, despertar o mundo – em meio ao desordenado urbano que é hoje o nosso horizonte? A arte poderá revelar novas imagens – num mundo saturado de telões e imagens lisas , midiáticas? Será a cidade capaz de ser palco de novas experiências – quando suas camadas e territórios já saturados estão densos de matérias, inscrições e representações?

Na realidade, a obra, de arte ou de arquitetura, constitui os marcos, as referências da história, da crítica, da teoria. É ela que realiza e que protagoniza os textos – portanto, a história da interpretação crítica está no texto como na obra.

Montaner discute a possibilidade do ensaio crítico vir a ser também obra de criação – por suas virtudes literárias ou pela influência que sua visão possa ter sobre futuras criações. Contrariamente à história, à teoria, à filosofia e à

ciência, o texto ensaístico tem a liberdade da poesia : pode recorrer à metáfora, descobrir sintonias com outras disciplinas e elementos, emocionar. "Todo grande artista é um rigoroso crítico dos mestres que o precedem e os quais segue." (46)

São, afinal, extremamente importantes as diversas maneiras de apropriação e aproximação ao objeto referencial – no nosso caso, a arquitetura. O modo sensível e subjetivo permite uma interpretação pessoal, sensorial, emocional. A maneira objetiva chega à forma enquanto conformadora de espaço, e portanto, presença. Objetividade ou subjetividade, razão ou emoção, entendimento ou sensibilidade : o homem consegue ver na arte a reunião das dualidades, numa dialética permanente, depreendendo daí os seus significados. Sempre se pode também usar as disciplinas paralelas como embasadoras de pesquisa. Uma posição seria considerar os vários métodos como possibilidade de acercar-se ao objeto – alternando-os, ou deles observando passos, referências e percursos.
Como diz Argan, precisamos levar em conta tudo o que vemos, abordar a obra de um ponto de vista fenomenológico – todos os fatos possuem significado, nada pode ser esquecido. A escolha da cor, da técnica, denota a diferença de visão do autor : na obra tudo possui significado e muitas possibilidades de interpretação. (47) Ou seja, o artefato estético deve ser visto de múltiplos pontos de vista – sem se aderir previamente a nenhuma posição linear e homogênea, tal como implícito nos cânones ocidentais.
A prática da arquitetura vai levar sempre à geração de teoria – para compreender e analisar as questões surgidas em todas as épocas. Desde Brunelleschi, o projeto vem sendo inventado, proposto, refletido, como realidade que permanece. Como dizia Flavio Motta, o "olho da história", que é coletivo, é que vai atribuir valor e significado à obra. Destacá-la da banalidade e do esquecimento é o papel da crítica, como também da historiografia.
Atualmente, o método projetual sofre transformação resultante das várias interações profissionais, não havendo a antiga proximidade com a execução da obra. Um projeto pode ser elaborado e definido em um país e implantado em



80. BARRA FUNDA - São Paulo

outro – a comunicação digitalizada o permite, como também a um ensaio, a uma teoria. O avanço que isso supõe em termos de conhecimento, técnica e discussão, porém, não exime uma interpretação correta das especificidades de cada lugar e sociedade. A reflexão da experiência deverá surgir, portanto, de um grupo maior que conceitua e que realiza – como também deverá interessar a toda sociedade pensante, enquanto desenho de seu espaço e de sua cidade.
Conseguir ampliar o interesse sobre esse território da arquitetura e da cidade a todos que dela necessitam – significa expandir o campo restrito do profissional especialista, transformando-se em importante tema da realidade : como o são a política e o futebol, por exemplo. A experiência da discussão fará emergir a arquitetura da sua condição opaca, não visível – como é, muitas vezes, para a maioria.

Esse ansiado pertencimento da arquitetura à sociedade que dela desfruta poderá ser a nova pedagogia procurada, e é isso que nos parece fundamental. Assim, a arquitetura passará a ser percebida como importante para o homem – como presença, como partícipe de sua própria vida. Então, é que cabe refletir sobre essa arquitetura que interessa a cada um, que designa, que antevê e que se sugere. O fazer e o refletir hoje penetram nesse caminho de comunicação globalizada – que não elimina, porém, os elementos locais, mas até propõe a sua manifestação e a sua singularidade, em função do território e da história específicos.
É dessa interpretação conjunta da arquitetura em suas diversas escalas que se chegará à discussão do todo urbano : as suas maneiras de uso, as visões de propostas, a possibilidade de ultrapassar nossa difícil realidade. Que tipo de arquiteturas e estéticas queremos – uma indagação de todas as linguagens que se apresentam, e a descoberta de um "belo" que possivelmente desejamos. É uma opção de nos reconhecermos em meio a essa grande massa que somos hoje.

NOTAS:

*(a)- Por exemplo, o concurso para a igreja do ano 2000, para construir em Roma um templo comemorativo do próximo jubileu – cujo ganhador foi Richard Meier. No ano de 1996 houve projetos para converter 100 praças da cidade em zonas peatonais, também a reforma do Campidoglio e dos Museus Capitolinos, e a nova iluminação para os foros. Ainda um novo auditório com espaço para espetáculos, próximo ao estádio Flamínio, obra do genovês Renzo Piano, convive com as ruinas arqueológicas. (Cf. Arquitetctura Viva 54, nov-dic 1997).

*(b)- Utilizamos aqui a noção de cidadania no sentido de pertencimento a um destino comum, como esfera de convivência e urbanidade, espaço público onde se instituem, se exercem e se ampliam direitos: outra maneira de dizer que a noção de "cidadania" não se encontra dissociada da questão referente ao bem-estar e ao aprimoramento da experiência da "qualidade de vida". Cf. Lefort, Claude, A invenção democrática, Ed. Brasiliense; Abensour.M. A democracia contra o Estado: Marx e o momento maquiaveliano, Ed. UFMG, 1998.

*(c)- A proposta do grupo alemão Krisis é a reconstrução da cultura do ócio e a libertação de uma existência condenada ao trabalho. Denunciam o sistema mundial que coloca o trabalho como a virtude do homem, e ao mesmo tempo, descarta a força de trabalho como mercadoria velha (quando é chegada sua hora). Cf. Roberto Kurz, "O colapso da modernização", Rio de Janeiro, Ed.Paz e Terra, 1992.
Sobre tempo livre, cf. Domenico de Masi, "Desenvolvimento sem trabalho", São Paulo, Editora Esfera, 1999, 103p.

*(d)- Natureza, bem entendida: a cultura se "naturalizou" e a natureza se "artificializou". Na modernidade, com a inflação imagética e de fluxos urbanos, a "natureza" passa a se revalorizar como "paisagem de liberdade".

*(e)- Com a "desregulamentação" do social no quadro do neo-liberalismo globalizador – que determina todas as esferas da vida pelo fator econômico – há uma tendência à "dissolução do social" , dos laços que se constituem pelo pertencimento simbólico de uma coletividade na noção de Lei comum. A grande metrópole - não comportando mais nem materialmente nem espiritualmente conforto, a "cidade" torna-se espaço oficioso : "moradores" de rua, desempregados e todas as formas de sub-emprego, entre outros. Uma mão-de-obra agora ociosa é transformada numa legião de sem-tetos e sem-lugares; a cidade se esfacela e se desrealiza- abrindo nichos onde penetram violência, drogas, medo, insegurança.

1- Canevacci, Massimo. *Sincretismo cultural das metrópoles,* revista Rumos, Publicação da Comissão Nacional para comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil, São Paulo, janeiro 1999.
2- Gimenes, Luis Espallargas, *O ocidente das cidades (Western Cities)* citado na Revista Oculum 10-11, nov.97.
3- Sawaya, Sylvio. *Memorial para o cargo de Titular à FAU-USP,* 1998.

*(f)- Arte-Cidade : eventos realizados por iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, que buscam evidenciar problemas da grande metrópole. Houve realizações : no antigo Matadouro da Vila Mariana, no Vale do Anhangabaú (1994) e na Barra Funda (1997) – sob a direção de Nelson Brissac Peixoto.

4- Para esse percurso, cf. Pereira, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto – O discurso de Oscar Niemeyer.* Brasília, Editora da UnB, 1997, 199p. / p.84.

**(g) – Segundo Worringer, este afã de projeção do espectador (empatia com a obra), ponto de partida da vivência estética, é, no fundo, uma maneira de alheamento do eu e até de felicidade humana: "sou o eu ideal, contemplador". Também é o auto-gozo objetivado – que é precisamente uma afirmação do nosso eu, uma afirmação da nossa vontade geral de atividade: é a auto-atividade, fundamental ao ser. Cf. W.Worringer, Abstracción y naturaleza, Fondo de Cultura Economica, Madrid, 1977.*

5- Segawa, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900- 1990,* São Paulo, Edusp, 1998, 224p. / p.79.
6-Matos, Olgária. *A triste Utopia,* revista Rumos, ano 1, numero 1, São Paulo, janeiro 1999.
7- Kamita, João Masao. *Espaço moderno e País novo,* São Paulo, Tese de Doutorado FAU-USP, 1999, 184p.
8-Montaner, Josep Maria. *Después del movimiento moderno,* Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1993, 271p. / p.26.

9- *No entre-guerras a Europa estava se reorganizando dos seus destroços e desastres – quando o Capitalismo obriga o "projeto moderno" a reencontrar sua verdade no nosso país periférico, colonial. Aqui, sem base social, produtiva ou material, essa arquitetura se reproduziu formalmente (vista como irracionalidade, desvio, "milagre", excesso), sem seu programa ideológico de origem. Cf. Arantes, Otília. Urbanismo em fim de linha,* São Paulo, Edusp, 1999, 220p.

**(h)- Cf., por exemplo, a noção de identidade nacional e o nacionalismo cultural de Mário de Andrade, e conseqüências "provincianas" em artigo de Jorge Coli (Revista Rumos, sobre o reconhecimento de Carlos Gomes e Villa Lobos como compositores nacionais apenas depois de sua consagração como "europeus", e do próprio Jorge, "Música Final")*

10-Pereira, Miguel. op.cit., p.64,65.
Cf. também a este respeito, Chaui, M. "Ideologia e Movimentos Sociais": a mesma linguagem estava presente nos discursos comunistas e integralistas nesse periodo.

11- Bonduki, Nabil. *Origens da Habitação social no Brasil,* São Paulo, Estação Liberdade, Fapesp, 1998, 342p, p.73.
12- Costa, Lucio, in *Lucio Costa, Registro de uma vivência,* Brasília, Editora UnB, 1995, 606p.
13- palavras de Lucio Costa, citadas em Segawa, H. op.cit, p.95.
14- Kamita, João Masao, op.cit.
15- Carrilho, Marcos. *Brazil Builds, 55 anos da exposição,* Revista AU 77- Abril/maio 98.
16- Costa, Lucio, in op.cit.
17- Segawa, H. op.cit, p.112.

**(i) – Usa-se, nessa seqüência, referências do livro de Josep Montaner, Después del Movimiento Moderno, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1993, 271p.*

**(j)- Essa modernidade torna-se mais expressiva quando pensada, por exemplo, à luz da história das relações entre homem e natureza, pela representação artística.*
Conforme nos relata Reyner Banham, em Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina, "Aristóteles observou com acerto que a arte caminha à frente de suas teorias. O criador é intuitivo - a obra surge espontaneamente de suas mãos, de acordo com suas próprias regras. Toda a ciência, toda a pesquisa, toda a percepção, não podem substituir a certeza ingênua

do artista. O novo, portanto, não pode ser julgado nem pelas regras antigas, nem por estas regras deduzidas..."
No Renascimento, teoria e história, nascidas do pensamento filosófico da época, serviram para a instauração do pensamento arquitetônico. Relata Lionello Venturi que as estéticas de Alberti e Leonardo superam a imitação da natureza, própria de Aristóteles. O artista é uma espécie de deus, e em lugar de imitá-la, conhece a natureza a partir de postulados criados pela mente humana. A imaginação criadora do artista ainda não se diferencia da imaginação intelectual do pensador.
Leonardo é o único caso de um grande pintor e pensador que tenta centrar seu pensamento, sob pretexto de abordar a pintura em geral, na pintura que ele mesmo fazia. A contribuição do Renascimento à crítica da arte não foi apenas importante: manifestou-se através de formas que se converteram em modelos para os escritores de arte dos séculos XVII e XVIII (como as "vidas dos artistas", a teoria interpretativa da natureza, o estudos das diversas "maneiras dos artistas").

18- Segawa, H. op.cit, p.122.
19- Idem, ibidem, p.124.
Cf. também Pedrosa,M. *"O Brasil nasce moderno, isto é, barroco" – uma vez que a colonização coincide com o barroco europeu.* Cf. ainda Rosa, Guimarães, *"As margens da alegria"*. in *Terceiras Histórias.* E o artigo de Motta, Leda Tenório, *Catedral em obras,* Ed. Iluminuras.
20- Kamita, J. M. op.cit.
21- Sawaya, Sylvio. Op.cit.
22- Arantes, O. op.cit. p38.
23- Segawa, H. op.cit, p.127.
24- Miranda, Clara Luiza, *A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes.* dissertação de mestrado apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos, 1998.
25- Martins, Carlos Alberto. *Razón, ciudad y naturaleza. La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier.* Tese de doutorado, ETSAM, Madrid, 1992.
26- Bruand, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil,* São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, 398p. / p.224.
27- Backheuser, João Pedro. *Monografia sobre Sérgio Bernardes,* entregue à Universidade de Pernambuco, 1997.
28- Petit, Jean. *Niemeyer, poeta da arquitetura,* São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi.
29- Segawa, H. op.cit, p. 145, 147.
30- Idem, ibidem, p. 147.
31- Yurgel, Marlene. *As aventuras de um arquiteto no reino da fantasia da geometria,* São Paulo, Concurso de Livre Docência FAU-USP, 1999, p.24.
32- Segawa, H. op.cit, p.193.
33- citado em Sawaya, Sylvio. op.cit.
34- termo utlizado por Ragon, Michel, in *Histoire Mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes,* Tournai, Casterman, 1971.

(k)- O termo grego **techné (princípio originário de tudo) definia uma linha da arte como "meio de fazer". O fazer artístico, a **poiesis**, subsiste na arte moderna como substituto da **mimesis** – é o que articula o fazer com a reflexão sobre a atividade artística.*
35- Miranda, C. L., op.cit.
**(l)- Em seus conceitos programáticos, a racionalidade da pré-fabricação substituiria a manufatura – então, a arquitetura moderna defendia o refinamento dos tipos, dos elementos construtivos, das edificações padronizadas em série, princípios implícitos da racionalidade.*

(m)- Alois Riegl propõe o conceito central de "kunstwollen" – que é a "vontade de forma" que se impõe em uma dura luta até à finalidade, à materialidade e aos fatores técnicos. É uma abertura à expressão do artista – como também o é a empatia que coloca valor estético nas ações subjetivas, nas intenções do artista sobre suas impressões do mundo : ou seja, somente quando existe projeção sentimental, afetiva, são belas as formas.
Para Worringer como para Riegl, chegar à abstração e ao estilo geométrico na arte era como chegar ao valor absoluto – embora fruto e conseqüência de uma intensa inquietude interior do homem primitivo frente aos fenômenos eternamente mutáveis da natureza. E mais: só quando o homem passa, em evolução milenária, por todo o conhecimento racional, ele se volta para a "coisa em si": agora, produto do conhecimento. Cf. W.Worringer, op. cit.

36- Chauí, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo,* in Adauto Novaes (org). *O Olhar,* São Paulo, Companhia das Letras, 1997, 495p, p47.

*(n) – *Grande parte da obra de W.Benjamin "se mobiliza para a questão da cidade, ele a pensa como experiência de conhecimento, do autoconhecimento mais do que uma construção propriamente arquitetônica. Ele a fazia como uma hermenêutica, porque via na cidade os traços do moderno. Ele diz que a rua é o único campo de experiência válido da modernidade. (...) Benjamin reconhecia nos sinais luminosos, faixas, cartazes, a cidade como um corpo tatuado. Então aquele que passeia tem que aprender a decifrar esses sinais". Cf. Olgária Matos, entrevista à revista Caramelo 10, agosto 1998, p.170.*

37- Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica,* Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1999, 109p. / p.23.
38- Rodrigues, Eduardo de Jesus, *Um olhar para São Paulo: anotações para uma leitura visual possível para a paisagem urbana da cidade,* São Paulo, Tese de Doutorado, FAU-USP, 1994, 223p. / p.142.
39- De Bernardi, Mauro Luca. *La forma e la sua immagine,* Pisa, Edizione ETS, *1997.*

*(o) – *Adolf von Hildebrand (1847- 1921), em Problema da Forma, coloca a* ***visão pura*** *que é a paisagem, a visão da perspectiva clássica, e a* ***visão cinética*** *que se dá em movimento, quando penetramos na obra – que transforma a percepção dos fatos: teoria que vai levar, posteriormente, à visão gestáltica alemã.*

40- Novaes, Adauto, *De olhos vendados,* in Adauto Novaes (org). *O olhar,* op.cit, p.13.
41- Chauí, Marilena, op.cit., p37.
42- Novaes, Adauto. op.cit, p.13.
43—Cf. Peixoto, Nelson Brissac, *Paisagens Urbanas,* São Paulo, Editora Senac, 1998, 347p.
44- Idem. ibidem.
45- Kahn, Louis. *Amo los inicios,* in Heren, Pepe, Montaner, Josep e Oliveras, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad,* Madrid, Nerea, 1994.
46- Montaner, J. M. op.cit, p.21.
47- Argan, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico,* São Paulo, Cia. Das Letras, 1998, 497p. / p.17.

ALGUMAS CONCLUSÕES

IMAGEM x PALAVRA

O panorama internacional

"O homem, antes disperso pelas florestas, sem necessidade de fala, escrita, moralidade ou razão, vive na plenitude dos sons inarticulados. Morada originária, a natureza está dotada de um silêncio ruidoso, cheio de significações que vacilam em um limiar. Pode-se mesmo dizer, na seqüência, que os vocábulos na língua dos selvagens não suscitam a noção do verdadeiro e do falso. Fala originária, significam sempre mais ou menos do que se espera na ordem das razões. Ordem aleatória pode também ser 'excessiva', como a linguagem dos mitos e a dos místicos que 'ousam se dirigir a Deus de igual para igual'"
Olgária Mattos, "A triste utopia".

O discurso tem, para os historiadores, críticos, teóricos, o papel fundamental de se sobrepor ao mundo da técnica e do fazer – inferindo-lhes novos significados, novas relações, impedindo muitas vezes que se tornem recorrentes.

O homem habita um mundo material: num espaço ilimitado, se dispõem formas e volumes. É desse olhar sobre o espaço que nasce o registro, seja em forma de imagem ou de palavra. A imagem pode recriar o objeto, transformá-lo – tanto quanto o texto. Muitas vezes, a imagem prescinde do texto, dispensa o comentário: é ela própria a crítica, o discurso. A civilização ocidental acostumou-se às palavras para comunicar o pensamento, para realizar a interlocução. As palavras são, por vezes, mais imagéticas que abstratas ou conceituais – sabe-se que se começou por desenhar e não por escrever. O som de uma música faz despertar imagens, a luz de uma pintura mostra algo até então invisível, como uma passagem literária pode suscitar a visão de uma paisagem real ou imaginária.

O texto surge para colocar palavras onde não há – ele aclara o fenômeno, principalmente o das artes não verbais. A palavra era inevitável : traz consciência a muito de inconsciente que tem a obra, ela descreve o problema que outros colocaram. Embora, dizia Rousseau: " Assim que a Grécia viu-se

81. RUA - LUGAR

tomada por sofistas e filósofos, não se viram mais nem poetas nem músicos célebres. Cultivando a arte de convencer, perdeu-se a de comover." (1)

A linguagem da arquitetura é menos direta, mas ela permanece no tempo : sussurra todos os dias. Há arquitetura de tijolos e arquitetura da palavra : selecionar, escrever e difundir idéias é o mesmo que elaborar projetos.

O mundo hoje trabalha com uma imagem explícita : ela própria é uma descrição. Talvez por isso tenham a literatura e a pintura se recolhido a uma abstração da paisagem, a uma leitura psicológica e interior dos personagens. Não há mais por que descrever, está tudo dito, conhecido: a propaganda, a televisão, o cinema, a fotografia abarcam todo o visível. Parece que se perdeu a necessidade da escrita : já não se vê um panorama, ele nos é oferecido pela mídia a cada instante.

A foto crítica é também uma leitura, coloca Tafuri – evidencia a capacidade do texto se oferecer como disponível a uma gama vasta de interpretações. Quase não há limites a impor a tal arbitrariedade, o que pode ser compensado com um esclarecimento no texto literário. (2)

Mas a foto nunca poderá transcender totalmente a realidade, como o faz a pintura – acrescenta Sontag. O fotógrafo faz do ato de ver um novo tipo de projeto : como se o próprio ato de ver, perseguido com avidez, fosse capaz de reconciliar os imperativos da verdade com a necessidade de achar o mundo belo. É a imagem da imagem que fazemos do mundo. (3)

"Quando construímos casas - falamos e escrevemos". Wittgenstein

São, ainda hoje, bastante discutidos os processos de pensamento envoltos na compreensão da arquitetura. Não é uma criação que se revela por um único e exemplar meio ou suporte, qual seja: o desenho ou projeto, o discurso oral ou escrito, a imagem fotográfica. Todos são elementos de entendimento da formação do espaço. Porém, arquitetura é obra construída - há que se levar em conta, diferentemente das outras artes, que o fundamental é a sua vivência por parte do espectador. Sabido é que todo meio é insuficiente como enfoque

interpretativo, com sérios riscos de limitações significativas ao conhecimento e à revelação - do objeto, do ser, da arquitetura como criação (o próprio termo "re-velar" significa voltar a velar, bem como desvendar, mostrar). Da linguagem "imagética", passa-se, hoje, ao predomínio da imagem "ilustrativa" – ou à inflação das imagens produzidas e veiculadas pela mídia.

A discussão sobre o universal predomínio da imagem, a preponderância da imagem em detrimento do texto nos veículos de comunicação atuais, contribui realmente para o descrédito da teoria e sua quase definitiva separação da prática?

Uma disciplina como a arquitetura, ligada essencialmente ao fazer, parece dispensar a dimensão do discurso na constituição do seu campo específico. O discurso apreende a arquitetura numa relação entre artisticidade e historicidade. Assim é que o discurso delimita o próprio campo da arquitetura, ligando-a muitas vezes ao sistema cultural, aos processos ideológicos - no esforço de aproximar os seus problemas da problemática geral da época. Quase sempre aparecem a arte e a arquitetura em estreita relação com a expressão de determinado modelo de mundo - são documentos. Os exemplos das relações entre teoria e prática na arte poderiam ser vários : os pensamentos moral e social, que aparecem na obra de um grande teórico como John Ruskin, decorrentes certamente dos efeitos novos instaurados na sociedade e na qualidade dos produtos por ocasião da Revolução Industrial; em Le Corbusier, a teoria transcende o estrito campo da prática profissional e se dirige até à sociedade: a crítica à cidade existente será a base da teoria do Movimento Moderno. Também esta arquitetura parece conter ainda em si um modelo determinista de mundo - que vem do paradigma newtoniano do espaço isótropo, infinito, impassível : espaço vazio que está entre os objetos, e o objeto é definido com precisão, o corpo é protagonista da cena. A beleza é exatidão, exatidão como perfeição.

A existência de uma concepção arquitetônica integrada a uma visão de mundo permite uma discussão em termos de idéias - e um tipo de crítica, informada e

ativa. Ou seja, todos os escritos (históricos, teóricos, críticos) reinvindicam para si uma cota de responsabilidade sobre o que foi construído - sobre o objeto que, enfim, poderia ser somente visível, utilizável, consumível. Mas, pode-se afirmar que qualquer linguagem, por ser mediadora, oculta parcialmente o que pretende desvelar - reduz-se a realidade a conceitos que correspondem mais a articulações do pensamento que à própria realidade. Muitas vezes uma nova criação, outra.

Que se pense no despertar da arte moderna, por exemplo - com o abandono da representação em Manet, e "início de um diálogo centrado nos elementos de possibilidades de uma prática auto-referente (configurando somente elementos que estruturam a linguagem plástica como linha, cor, superfície, textura, matéria), centrado em si mesmo, em que se tornam exterior e definitivamente visíveis os limites do visível" (4), quando parece não mais existirem regras acadêmicas anteriores capazes de determinar a significação do trabalho, este momento coloca aos críticos o desafio de se confrontarem com a produção sem a possibilidade de recorrerem a "juízos formados, precisos, e tradicionalmente autorizados". (5) Assim é que Baudelaire, como um representante desta geração de críticos, inaugura uma época em que o texto compartilha com a obra um mesmo comprometimento em direção ao novo. "Estes textos constróem-se em torno das obras, atravessando-as, para com elas definir um território." (6) São estes textos de crítica que originam a ação de discutir as transformações ao mesmo tempo em que elas são produzidas. Aqui, cada um dos campos (arte e texto) são autônomos, irredutíveis. Não se deve esquecer a contribuição de Deleuze para quem, entre as obras plásticas e os textos críticos existe a consciência de que, "por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas o que as sucessões de sintaxe definem."(7) O tipo de texto nascido com Baudelaire a partir da arte moderna (crítica, no seu próprio dizer "parcial, apaixonada, política") pode ser visto

82. MUSEU NACIONAL DE BERLIM, Alemanha - ARQUITETO MIES VAN DER ROHE - 1960 / 68

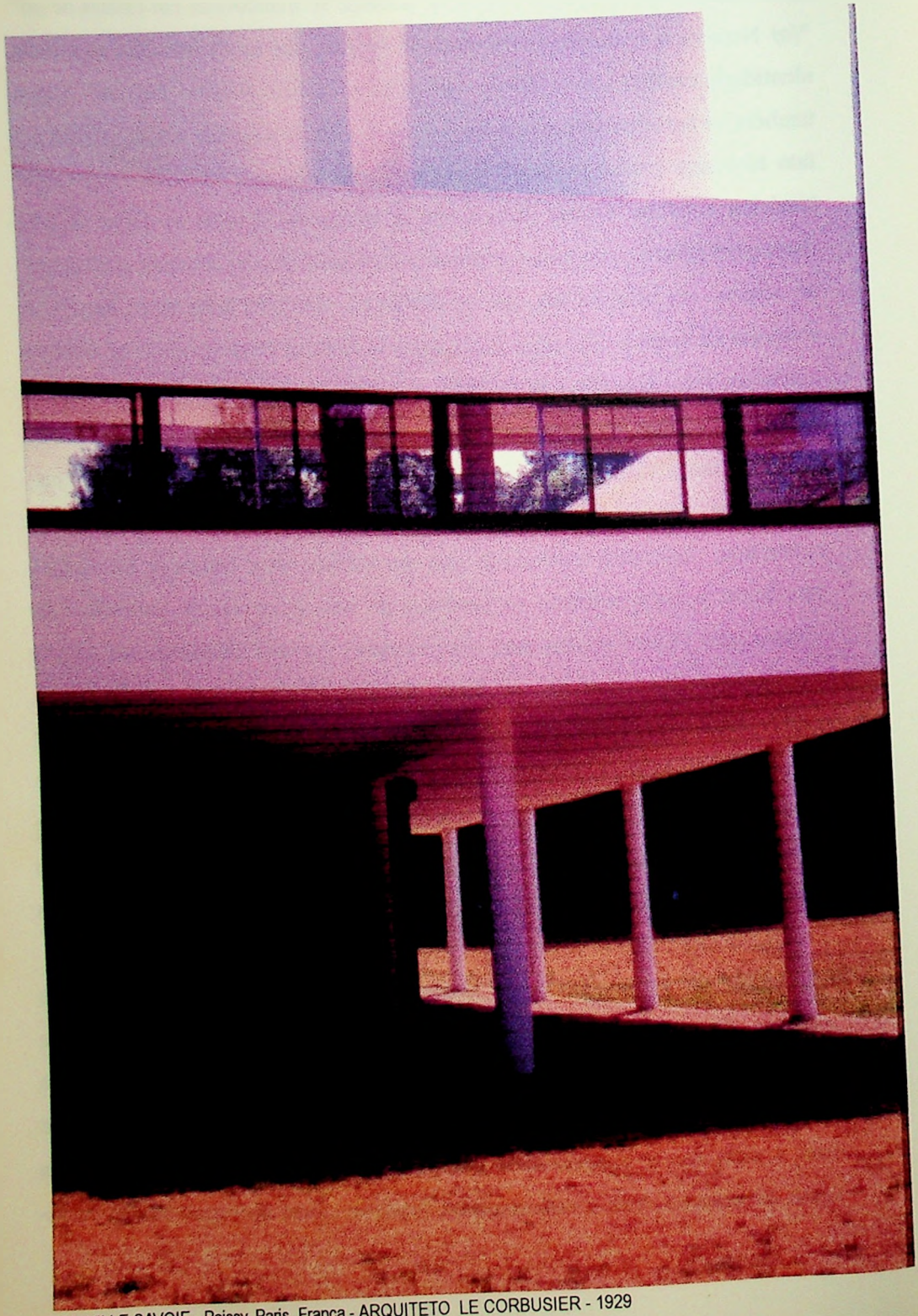
como um discurso que é também criação e constrói para si um espaço independente do da obra analisada.

No "Círculo de Viena", no começo do nosso século, situa Massimo Cacciari as figuras de Karl Kraus e Adolf Loos - dois personagens que trabalham juntos em prol de um mundo moderno e transformado : Kraus com a palavra, Loos com a arquitetura. Os dois professam uma linguagem que Cacciari define como a do "comentário" - que não tem a ver com o Texto (a "imagem eterna"), mas com paisagens que mudam, paisagens de contornos imprevisíveis. A vida secreta do comentário (como na linguagem de Benjamin) deriva da insuperável presença de fragmentos, "textos", pressupostos que nenhuma alquimia crítica pode dissolver. O comentário não irrompe como um juízo. Seu "texto" é o efêmero - pode abrir-se ao instante. Em Loos é obsessiva a recusa da linguagem que pretenda emancipar-se de toda premissa, que queira constituir-se a si mesma como em texto: "O efêmero do presente sente o do passado, e seu futuro consiste no instante, que é origem". (8) Para Loos era importante materializar seu pensamento arquitetônico, tinha convicção do papel propositivo do arquiteto na sociedade. A profunda identidade entre construir e pensar, em toda operação arquitetônica loosiana, era uma identidade que se radicava em sua aspiração a compreender e construir a partir da observação do nosso presente. Na revista *Das Andere (O outro)*, Loos ensinava padrões de comportamento, propunha mudanças de costumes – uma série de reflexões em torno à vida e ao habitar (isto era "o outro" da arte e da arquitetura). Para ele, ser moderno era transformar a tradição somente naquilo que ela precisa de melhorias, e devia-se fazê-lo sem chamar a atenção, com o menor ruído possível.

Esta Arquitetura Moderna, que desponta no começo do século, não trazia referências, distanciava-se do real concreto, propunha nova realidade aparentemente desconhecida, abstrata, onde a mímese tradicional estava proibida. Negava a expressividade e a monumentalidade ao propor o edifício prototípico repetível. Rompia com o convencional no desejo insaciável pelo

novo – como se, ao "olhar para trás, pudesse se transformar em estátua de sal" *(a) Negava o conceito tradicional de caráter, que agora consistia na própria identidade moderna do edifício - tipológica, técnica, plástica, funcional. Como também se autodenominava a-histórico - o edifício moderno era ele próprio um fato histórico transcendental, portanto podia prescindir de uma interpretação histórica anterior. Como dizia Loos, a arquitetura deveria se despir de toda roupagem sobreposta, como o homem civilizado deveria eliminar as tatuagens do corpo - na medida em que se desfaz do acessório também se despoja da memória histórica. Ou seja, a arquitetura tenta se despojar de seus adereços exteriores num processo de redução para chegar à abstração (na realidade, usa formas clássicas despojadas). A arquitetura se desumaniza no sentido histórico, tanto como se humaniza, buscando a essência do humano. Perde suas referências concretas locais o que ganha em ressonâncias genéricas e universais. Introduz a idéia de que um edifício deve expressar sua função, manifestar a racionalidade (a verdade) de seus processos de produção e de composição. Uma coluna sem base e capitel era uma abstração, mas parecia uma coluna de verdade, o mais simples elemento de sustentação. A representação não traz então uma mensagem de significado anterior, ela quer representar um real puro, uma essência, uma objetividade : a época da razão, e a arquitetura revela, então, seus próprios modos de conhecimento. Apesar de negar a história, a perspectiva purista pretende retomar o velho problema da origem ou referência, do modelo a ser realizado – o dever ser: existe um ideal a ser atingido ou reencontrado.

Este discurso formulado pela arquitetura do Movimento Moderno vinha imbuído de um caráter de manifesto que se somava à obra, mas não se confundia com ela. Declarava princípios a serem respeitados, um método para se trabalhar, uma meta a alcançar. O setor artístico estava tão comprometido com a vida que a vanguarda se convertia em uma atividade global, em uma visão de mundo. Arte e vida desejam fundir-se (sem conseguir muitas vezes-



83. VILLE SAVOIE - Poissy, Paris, França - ARQUITETO LE CORBUSIER - 1929

como dizia Le Corbusier, "os olhos que não vêem" a nova realidade, *l' esprit nouveau*).

A consciência artística refletia o momento histórico peculiar - o pós- guerra clamava por uma volta à ordem. A guerra terminava e encerrava-se uma época: havia uma arte de antes, que culminava de certo modo com o cubismo, e deveria haver uma arte de depois: nova, moderna, organizada, clarificada, depurada. A imagem desta nova linguagem -polida e exata- era a mais alta aspiração de uma Europa atormentada pela guerra e a inflação. Aqui haveria claridade, ordem e paz que a Europa desejava profundamente. Mies van der Rohe representava para a Alemanha os espaços nobres, os materiais brilhando por sua intrínseca beleza - fazendo desaparecer o passado desacreditado. Atribuem-lhe uma frase conhecida: "Deus está nos detalhes".

No Brasil este tempo é mitificado pelo acontecimento da Semana de Arte Moderna de 22 - possível pelo contato dos intelectuais brasileiros com a vanguarda progressista européia. As idéias importadas eram antropofagicamente incorporadas ao nosso universo, resultando uma arte bastante expressiva e atualizada. Os temas arquitetônicos modernos começavam a surgir, enquanto a arte pictórica andava à frente (como acontece muitas vezes). **(b)*

Pode-se dizer que algumas poucas arquiteturas exemplares cumprem a teoria e o manifesto, como a Ville Savoie de Le Corbusier : imagem de um mundo novo, transformado, messiânico - a obra realiza fisicamente as utopias do século XIX -, e o Pavilhão de Barcelona de Mies: ideal autenticamente platônico de perfeição arquitetônica, que suprime muitos dos detalhes mundanos da realidade cotidiana. Mais tardiamente, a única cidade construída sob estes preceitos: Brasília.

As duas formas (texto e arte) afirmam suas fronteiras, suas especificidades – mas tentam uma aproximação. Os manifestos sempre surgiam a priori ou a posteriori das obras, alguns trazendo no seu conteúdo metáforas como da "arquitetura funcionalista", ou da casa que seria uma "máquina de morar", e as

84. DEMOISELLES D'AVIGNON - PABLO PICASSO (Cubismo) - 1907

imagens mostravam os transatlânticos, aviões, objetos leves e dinâmicos, produzidos pela indústria, fabricados em série. Muitos edifícios entraram para a história mais pela representação simbólica que funcional, porém.
Com os Construtivistas - e o seu *agit-prop* - a arquitetura realiza parte de seus objetivos (alcançar as grandes massas), aliando teoria e prática. Porém, um movimento que se opõe de maneira ativa à sociedade não se desenvolve até que possa superar esta sociedade.

Este novo mundo, esperança de que os homens tivessem os mesmos direitos, era representado pelo edifício homogêneo universal (que, na análise de Walter Benjamin, se transforma na arquitetura anti-aurática). Ao final, a teoria trazia um forte apelo messiânico que a arquitetura não tinha o poder e o alcance para realizar. As próprias metáforas criadas tornam-se mortas, deixando esvair-se seu significado. Como salienta Eisenman, "tanto a Renascença quanto o Modernismo dependeram de uma base de verdade que, em sua essência, demandavam fé. A análise era uma forma de simulação e o conhecimento uma nova religião. De modo semelhante, percebe-se que a arquitetura nunca incorporou a razão, pôde ela apenas manifestar tal desejo: não há imagem arquitetônica da razão. (...) A repetição arquitetônica, a réplica - é uma nostalgia da segurança do conhecimento, uma crença na continuidade do pensamento ocidental". (9)

O paradoxo do Movimento Moderno talvez se encontre nesta recusa da história, do passado (pois a "verdade" é atemporal), e ao mesmo tempo a proposição pessoal de possuir em si mesmo como que uma "imagem eterna" - a eternidade do presente, pois o espírito da época, o *Zeitgeist*, a vontade de época, dizia que o homem deveria estar em harmonia com seu tempo. Paradoxo também quanto a que o próprio ato de construir é histórico, em razão do tempo que dura o processo construtivo. O caso de Brasília é exemplar: habitar onde não se reconhece a própria história, a mesma cidade se propondo como um ideal de transformação : ela se situa ante nós, sem intermediários ou

85. TORRE VELASCA - Milão, Itália - ARQUITETOS B.B.P.R. (BANFI, BELGIOJOSO, PERESUTTI, ROGERS) - 1958

referências a experiências anteriores. Só podemos nos aproximar dela se formos "iniciados"? Brasília é, assim, o mais perfeito exemplar da teoria urbana feita prática.

Depois da Segunda Guerra, já nos anos 50 (o que para a Europa significa o fim de sua reconstrução), uma expansiva economia permitia dedicar dinheiro à melhoria do entorno construído. Parecia um consenso geral que o Capitalismo era eterno, era a ideologia da direita e da esquerda reformista. (10) Na Inglaterra, a existência de um "*estado de bem-estar* " dependia da mais-valia gerada em condições de prosperidade. Os Smithsons propunham novos entornos mais humanos. Jane Jacobs estudava falhas na planificação urbana.
Novos instigadores tentam, a partir da estagnação desta época, reforçar novos discursos e ideologias. Ernesto Rogers, de posse de um veículo de comunicação influente na Itália (Casabella), lança a nova metáfora das *preexistências ambientais*- um mote para o novo ideário. Junto às novas aportações de Heidegger (idéia do lugar como superação do conceito de espaço abstrato) reaparece o conceito de *genius loci* nas formulações de Norberg Schulz, tudo isto levando à defesa da importância do *lugar* - como origem causal de toda operação de arquitetura. E a certeza de que, se se elimina o lugar (como pretendia Le Corbusier e o Movimento Moderno - com a autonomia do objeto arquitetônico), se elimina ao mesmo tempo a arquitetura. O espaço existencial consiste sempre em *lugares*. Schulz defendia que as qualidades fenomenológicas do espaço têm pouco em comum com o conceito de espaço homogêneo e matemático.
Ainda o Maio de 68 relata a ruptura efetiva entre a filosofia e a Instituição – o pensamento abandona os códigos estabelecidos, se apresenta sem certificados. Propõe-se um modo de comportamento experimental de resistência a um urbanismo inibidor dos desejos e disciplinador.

Um novo humanismo substitui os apaixonados debates do Movimento Moderno, e o projeto da Torre Velasca em Milão, mais eficaz que muitas

86. PASSEIO MIRÓ - Barcelona, Espanha

palavras, abre um caminho antecipador para o futuro incerto - deixando diluir aquele edifício "funcional-racionalista-cubista". Sem se preocupar em analisar seriamente se suas premissas haviam chegado a ser válidas, este novo ideário abandona uma linguagem e toda uma visão ética da profissão de arquiteto e da arquitetura.

Também ligados ao mesmo debate do novo olhar voltado ao sítio, Merleau Ponty, em sua *Fenomenologia da Percepção*, distingue do espaço geométrico o "espaço antropológico" como espaço existencial do homem, um lugar de sua experiência, de relação com o mundo. Para Michel de Certeau espaço é um "lugar praticado" - os homens transformam em espaço a rua geometricamente definida como lugar pelo urbanismo. Marc Augé fala do lugar antropológico - como o espaço onde se efetuam os percursos, e onde acontecem os discursos e a linguagem que passa a caracterizá-lo. Jean Dubuffet defende o "homem comum", concreto, autêntico e real, frente ao homem universal e abstrato, sem necessidades psicológicas, que a sociedade produtiva tentava gerar e que a arquitetura do Movimento Moderno preconizara em seus projetos. O homem das ruas aparecia nos grafites, nas fotos de Cartier-Bresson.

Com o mesmo viés, "o espaço existencial que Constant propõe, em substituição ao espaço funcional da cidade-máquina, manifesta-se em territórios de irrupção e potenciação dos desejos, que criam encontros e percursos infinitos, labirintos para uma errância lúdica e libidinosa, *festa coletiva sem começo nem fim*, enfim, a politização da rua."(11)

Superficialmente, este novo movimento, chamado de "pós-modernismo", recupera a história e a memória, frente à ruptura que pretendia o Movimento Moderno. Cidade e cultura se impõem como referências. Para o filósofo americano Stanley Cavell, o adjetivo "pós-modernista" não implica uma sugestão de que estejamos além de algo, mas de que viemos depois de algo, que vivemos em uma sucessão de eventos intelectuais e institucionais representando uma seqüência de rompimentos com o passado e os conceitos de passado, cujas conseqüências continuamos a resumir em um conceito de

moderno. É uma forma de pensar o moderno. Para Lyotard e os novos filósofos franceses pós 68*(c), tratava-se de ver que a opressão cultural vinha de um arcabouço institucional construído pelo racionalismo (desde Hegel) e não somente da burguesia (conforme pensavam os marxistas). Defendiam agora uma visão libertária da política e da cultura, queriam o singular ao invés do coletivo massificante - o pensamento deveria voltar-se à diversidade do mundo e se afastar de um foco único como progresso material ou revolução social. Foucault denunciava todas as formas de discursos autoritários de poder, e abria espaço à voz das minorias. Como referências, Hegel era substituído por Nietzsche : o pensamento fechado na totalidade de um sistema, pelo pensamento por fragmentos, parábolas e metáforas.

As obras são testemunhas da mudança da paisagem - afrontam a realidade expressando-a na sua forma transfigurada. Aldo Rossi e Robert Venturi tentam reconstruir a ponte comunicativa entre arquitetura e coletividade, a partir da memória (Rossi) e de linguagens simbólicas e convencionais (Venturi). Como lembra o historiador Lionello Venturi, o pensamento do artista sobre sua própria arte, quando é possível conhecê-lo, é o documento mais apreciado. Ou, como lembra Valléry, a propósito de Leonardo: "...traduz com clareza para essa linguagem universal [para ele, a pintura] todos os seus sentimentos." (12) Por isso os textos magistrais de Aldo Rossi e Robert Venturi foram, afinal, os mais importantes surgidos entre os anos 60 e os 90.

Rossi não aceita meta-linguagens (como as do Movimento Moderno), e assim invoca Loos (que não se permitia ir além da arquitetura, não mesclava arte e vida). Rossi quer a autonomia disciplinar, e recusa o funcionalismo como relação determinista entre forma e função. O desenho deve re-encontrar no *locus* a energia criativa e projetual: ou seja, o objeto arquitetônico deverá estar ligado ao território que o suporta. Recupera a teoria de alguns antigos tratadistas, valorizando tais enfoques de relações entre os edifícios e a cidade. Toda esta indagação, que trazia o tema da recuperação dos centros históricos, fazia ver o valor, a riqueza e a qualidade de vida destes lugares urbanos antigos

87. BANCO BORGES - Vila do Conde, Portugal - ARQUITETO ALVARO SIZA - 1978/86

e abria a arquitetura a esta "presença da história". A influência destes espaços de unidade no processo criativo libertava a arquitetura da uniformização estética do Estilo Internacional.

Os textos referentes às novas indagações ainda são teóricos, históricos, são ideológicos, se constróem a priori ou a partir dos objetos também. Mas, pode-se dizer que Venturi consegue realizar o discurso pós-moderno numa obra: na casa de sua mãe recupera o *lugar*, com a ênfase colocada na planta do térreo e acesso (opondo-se à flutuação do edifício pretendida com os pilotis e a noção de objeto pousado na paisagem de Corbusier); também define o edifício como peça concluída através da recuperação do telhado (contra o prisma de crescimento indefinido do Movimento Moderno). Além da característica alusão à memória, ao objeto conhecido, à figuração e até à *mimesis*. Obediente ao novo espaço do consumo, foi a casa mais fotografada e publicada da época.

Apesar de ter origem situada na arte-pop (que denunciava a degradação da vida sob o capitalismo), o pós-modernismo se converte rapidamente na ideologia burguesa. E o mundo comercial o assimilou totalmente. Ao romper com o Movimento Moderno, os pós-modernos pareciam perder de vista seus conceitos mais difíceis e transformadores : o papel social da arquitetura, a estreita vinculação entre desenho e tecnologia, o sentido de progresso e mudança. Tanto como assinala o fim da utopia moderna, o mundo pós-moderno recusa o capitalismo do bem-estar e se entrega à abertura do "mercado livre" (neo-liberalismo) vigente.

Também voltado às questões da integração da arquitetura e urbanismo ao lugar, encontra-se o mestre português Alvaro Siza – que propõe uma comunicação fenomenológica com a essencialidade do sítio, uma acomodação perfeita de escalas, ritmos, modulações, com um desenho absolutamente expressivo e novo. Assim que, logo após a revolução de 74, essa arquitetura de Portugal – que traz Távora, Siza e Souto de Moura, principalmente, terá presença importante no cenário mundial.

É fundamental destacar que no nível estrutural, toda esta prática artística moderna e pós-moderna se dão acompanhadas de enunciados - um agenciamento imagem/palavra, ou seja, as duas práticas configurando sempre a própria noção do fazer.

A partir dos anos 60 surge ainda - dentro do campo das artes plásticas- uma proliferação de textos (teóricos, ensaísticos, poéticos), escritos por artistas, que leva a uma nova direção nos enfoques. Obras vêm envoltas em proposições que são comentários de si mesmas, acerca de sua natureza, e fazem parte integrante da obra-de-arte. Movimento que parece descender das proposições mais antigas de Marcel Duchamp - e que inaugura aqui a possibilidade da *simultaneidade* entre práticas de visibilidade e práticas enunciáticas.*(d)* Vai mais além: Duchamp não crê que o artista seja o único que consuma o ato criador – pois o espectador é que faz o contato da obra com o mundo exterior, decifrando e interpretando, acrescentando sua contribuição ao processo criativo. Há um triângulo formado por autor, obra e público. Ainda com Duchamp, textos e imagens são gerados simultaneamente de modo que ambos se interpenetrem e interajam mutuamente. Atitude também presente nas obras da art-pop, ou da arte conceitual, indo até a videoarte.

Esta prática parece ser deslocada para a arquitetura - que afirma a materialidade da obra a partir de sua autonomia enquanto objeto plenamente visual, e ao mesmo tempo, imbui este objeto de um campo de enunciados sincrônicos - e assim, obra e discurso superpõem seus espaços, e criam um agenciamento simultâneo entre palavra e imagem. Como movimento advindo das artes plásticas, desperta na arquitetura um giro também até à obra-de-arte, se propondo novamente como um objeto único e irrepetível, não mais universal, contendo muitas vezes em si o desejo de voltar a se constituir como uma obra aurática. Surgem arquiteturas cujas imagens contêm elevado conteúdo intelectual, que, como diz Tafuri - expressam vontade de proteger-se contra a ação do mundo exterior, encerrando-se no âmbito de suas formas, com uma espécie de medo de participar de um processo que desemboca no gozo e no

88. MUSEU GUGGENHEIM - Bilbao, Espanha - ARQUITETO FRANK GEHRY - 1996

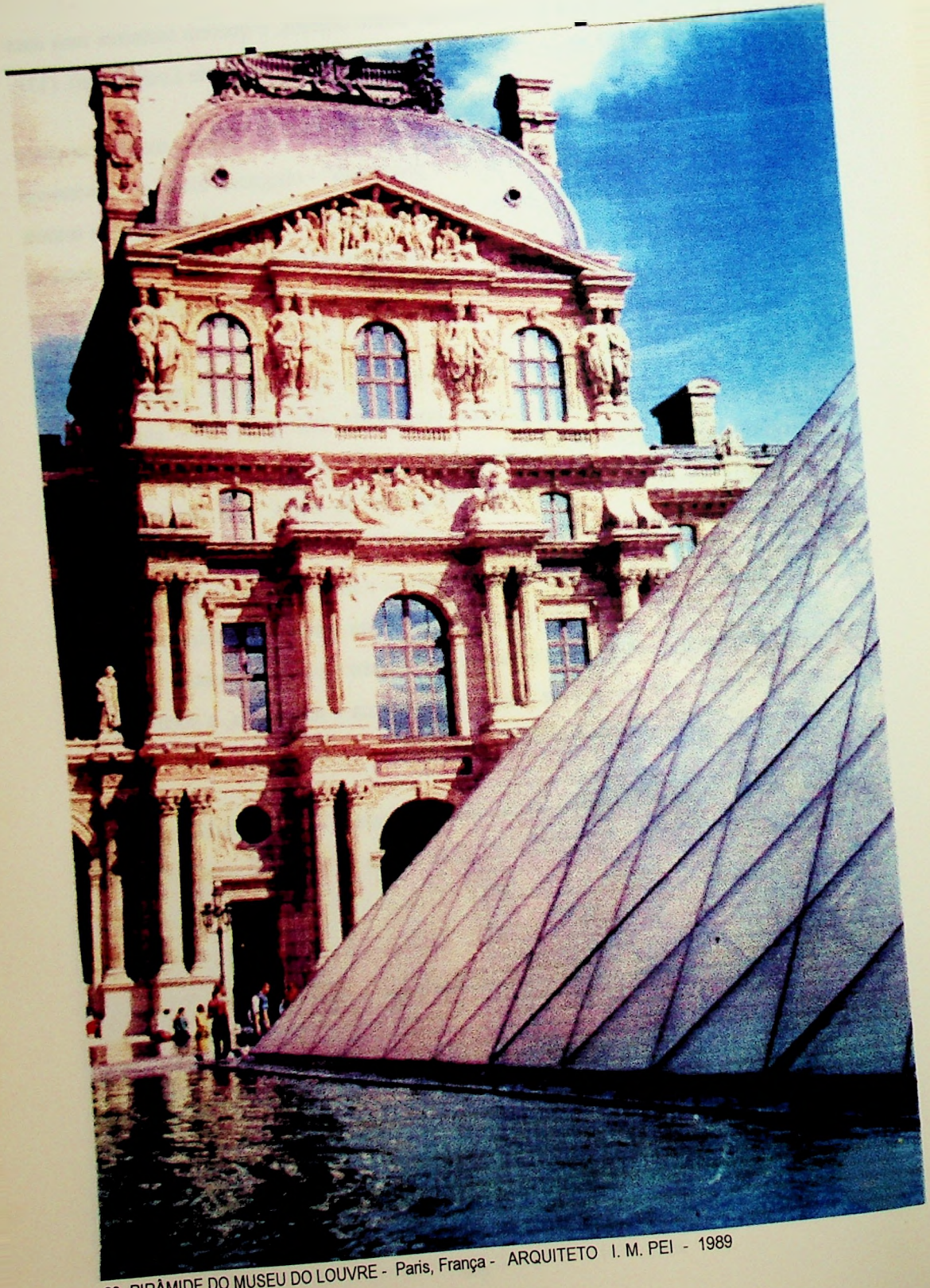
consumo. Não aceitam desaparecer como objetos, e querem restaurar uma aura em torno de si mesmas (Tafuri cita o Capitólio de Dacca, de Louis Kahn). (13)

O emprego da tecnologia sofisticada, nos anos 70, serviu para manter em curso a moderna tradição da "inovação e progresso" - chegando afinal ao movimento high-tech: que aludia a aviões, carros, ficção científica. Sabia-se que se tratava da apropriação de uma simbologia ou metáfora incidental (assim como antes se notava que a imagem do "transatlântico" não era fundamental na arquitetura corbusiana).

Nessa área figurativa e alusiva, surgiam os primeiros grandes museus "turísticos" (dentre uma centena construída nos anos 80) – cuja obra de arquitetura era tão importante, ousada e polêmica como a própria coleção. O primeiro exemplo é o Centro Pompidou de Paris, e o último o Museu Guggenheim de Bilbao. Ambos, na turbulência da linguagem e figuração, na proposta de usos sofisticados de tecnologia e materiais, ancoraram-se na trama urbana da cidade invadindo as ruelas – e foram apreendidos pelos espectadores como presenças atualizadas e estéticas. Eles são vivos e eloqüentes.

Se a sociedade industrial se baseava na prática e na técnica, a sociedade pós-industrial vai apreciar sobretudo a estética.

Uma nova arquitetura atual (uma neo-vanguarda?) surge aliada a conceitos e pensamentos que se constituem como parte da obra - uma hipótese de pensamento na arte, e não a partir da arte (como sempre acontecia). Formulado pelo próprio autor, o texto é criado de perto, implicando um envolvimento muito mais intenso deste discurso criativo com as condições do momento de formação da obra - em cumplicidade absoluta, como por exemplo, em Eisenmann, Koolhaas, Shinohara, Tschumi. O enunciado criativo parece se deslocar para o interior da obra, e falar junto com ela, num intento de abandonar o caráter de unicidade, privacidade e inacessibilidade, próprios da experiência moderna. Estes autores buscam expor-se de maneira didática,



89. PIRÂMIDE DO MUSEU DO LOUVRE - Paris, França - ARQUITETO I. M. PEI - 1989

acompanhando sempre seus projetos de textos, diagramas, exposições, narrações.

A partir da queda do muro de Berlim e do desmoronamento da União Soviética, a oposição então clássica entre dois mundos fortes vai dar lugar a um pensamento mais aberto (muitas vezes isento de qualquer ideologia) e um novo olhar às contradições - e não mais um pensamento binário dividido em duas facções. É certo que começa-se a organizar o mundo em blocos (com países unificados), porém também que se passa a ver esse mundo como global, pensado como uma coisa só – mas com infinitas linguagens - e que acena como a preocupação prioritária do próximo milênio. A sociedade comunista distribuía a riqueza, embora fosse incapaz de produzi-la, enquanto o capitalismo produz a riqueza, mas é incapaz de distribuí-la. A que destino levará essa união em fortes blocos e o desejo de fluidez total do mundo?

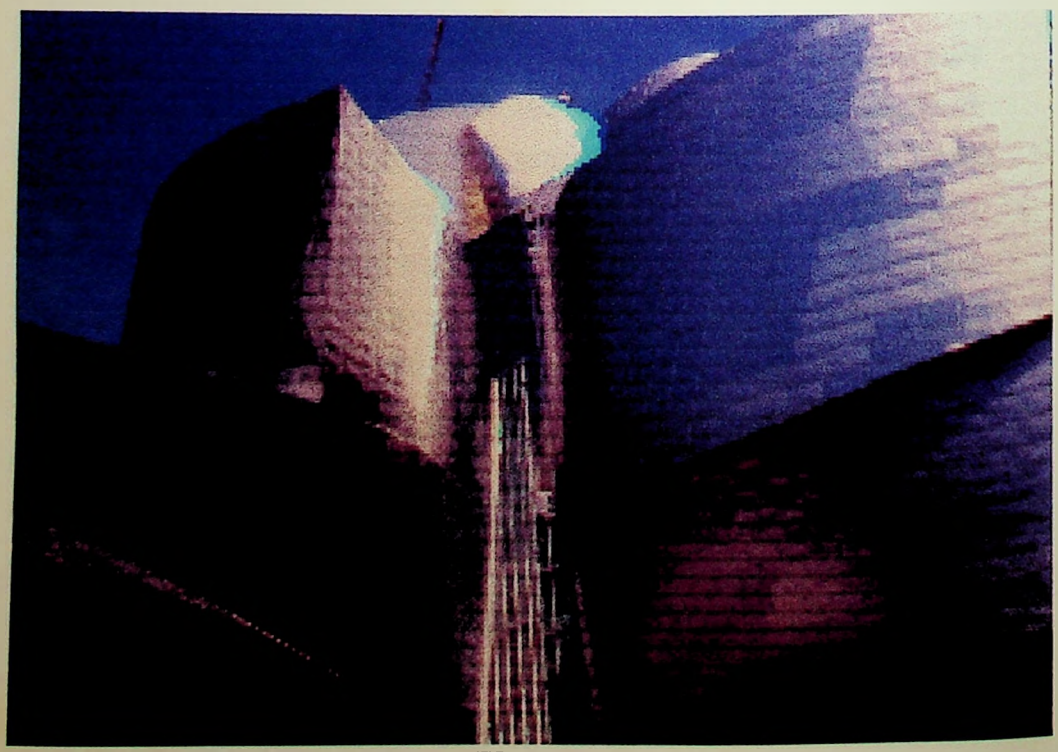
"Mudança de paradigmas" para uns, determinou a mudança dos discursos. Eisenmann não nega os descobrimentos epistemológicos do novo paradigma científico. É claro para ele que, atualmente, a geometria euclidiana já não é capaz de expressar a relatividade e incerteza do mundo moderno, a mudança produzida no modo de relação do homem com o seu entorno. Por outra parte, a geometria topológica - que tem a ver com distâncias indeterminadas e superfícies infinitamente contínuas, parece aproximar-se mais desta condição de território, de mundo contemporâneo. Opõe-se ao *genius loci*, ao caráter do lugar como inspiração do projeto. Fala em desordem do mundo, em perda irrecuperável da nossa relação com o lugar e a história. Intui a entrada numa época não clássica: hoje não há mais lugar para os valores de representação da significação, da verdade e da eternidade do objeto. As origens clássicas eram derivadas de ordem divina ou material, as do modernismo eram resultado da razão dedutiva. Hoje as origens são arbitrárias, artificiais, relativas, destituídas de valores universais - há liberdade com referência a um sistema de valores. É

o início de um processo, reinventado a cada circunstância, adequado ao momento e não para sempre.

Eisenman busca uma linguagem que conduz a um sistema de verificação autônomo acerca das decisões formais no desenho arquitetônico – e a relaciona com a teoria lingüística de Chomsky. Afirma ele que o todo, neste caso o projeto, é precisamente o livro, o conjunto de textos e desenhos: linguagem falada e linguagem gráfica. Fala em rastros - que podem ser traços de algo que está atrás ou que foi feito antes, como pode sugerir sinais do que está à frente, marcas de algo latente. Textos escritos ou desenhados - obras-texto- ambos descrevem sempre um projeto : não existe diferença, a não ser de escala, entre modelo e objeto construído. O objeto se torna acessível se se tem uma mensagem a seu respeito: a notícia do fato é o próprio fato. Mensagens que conduzem sem fim a mensagens : esta época pós-industrial já começa com a "morte do objeto".

Quando o objeto perde o valor de objeto, diz Lyotard, o que conserva o valor é a "maneira" como ele se apresenta.

Para este pensamento- denominado deconstrutivo e pós-estruturalista - (que Eisenman suga das indagações filosóficas de Jacques Derrida), os textos e obras-de-arte só devem transformar outros textos e obras - a leitura é uma reinvenção perpétua. Cada relato é sobreposto a outro, como em um palimpsesto que contém elementos passados e presentes, rastros de memórias – textos aparentemente arbitrários onde se discute o princípio e o próprio conceito de autoria. Como se tudo agora fora "texto secundário", como se todos os fragmentos que emergem desta estrutura profunda da cidade fossem se superpondo, como civilizações umas em cima de outras. Paul Valléry já lembrara esta hipótese: " (...) a quantidade dessas linguagens possuída por um homem influi singularmente sobre o número de chances que ele pode ter de encontrar novas linguagens (...) espíritos que serviram de substância a gerações de pesquisadores e debatedores (...) Os nomes de Aristóteles, Descartes, Leibniz, Kant, Diderot, bastam para estabelecê-lo". (14)



90. MUSEU GUGGENHEIM - Bilbao, Espanha - ARQUITETO FRANK GEHRY - 1996

O salto, para os deconstrutivos, reside no fato de que é o leitor quem produz o texto, o espectador quem gera a pintura. E se pode jogar com o significado dos jogos que valem a pena. Barthes, por exemplo, equipara o nascimento do leitor à morte do seu autor. (15)

"Há também os que procuram explorar o terreno mais obscuro do irracional (tal como no Surrealismo), entram pelos campos do inconsciente, recuperando mecanismos como os da escritura automática : como as casas labirínticas de Frank Gehry, os projetos de Coop Himmelblau partindo de desenhos automáticos, e a mescla de poesia, pintura e arquitetura, que propõem criadores como J. Hejduk ou A. Natalini. (16) Ou a busca do poético enigmático no desenho, texto e obra de Daniel Libeskind : sofisticações intelectuais e erudição que estão sempre relacionadas à história e trajetória de alemães e judeus no contexto da Europa central. Ao mesmo tempo que traz à tona lembranças e memórias, fala de esperanças e liberdades democráticas na linguagem da arquitetura.
Presentes ainda as novas atitudes tecnológicas : leve, imaterial e humanista em Norman Foster, e a sensualista, expressionista e romântica, em Santiago Calatrava, que são também escolhas não dogmáticas.

Este atual movimento disperso parece, em sua totalidade, estar ligado (conscientemente ou não) "à crise do pensamento determinista mantido até os anos 20, e à aparição da mecânica quântica : explicação do nosso mundo físico. A aceitação da verdade como categoria ligada à *probabilidade* e não mais à *certeza* obriga a repropor as idéias acerca das coisas e do mundo até há pouco vigentes, assim como seus critérios de legitimação". (17) É como se o humanismo clássico, com sua pretensão de autoridade, fosse substituído por uma democracia da ambigüidade - a verdade relegada por uma linguagem em movimento, mesmo quando apresenta rastros de legibilidade.
Como assinala Jameson, o que aconteceu à cultura pode ser pista para entender a pós-modernidade como um "salto quântico no que Benjamin ainda

denominava 'estetização' da realidade (ele pensava que o fascismo era isto, porém nós sabemos que é uma mera diversão : uma prodigiosa euforia produzida pela nova ordem das coisas, uma avalanche de mercadorias, a tendência a que sejam nossas 'representações' das coisas as que nos entusiasmem e excitem e não necessariamente as coisas mesmas)". (18) Existem as mensagens e não os objetos.

Como nossa sociedade pós-industrial se alicerça na presença primordial da imagem, as novas revistas de arquitetura expõem o material tendendo a um extremo cuidado com as visibilidades. Como diz Jameson, importa se o mundo perde assim, momentaneamente, sua profundidade e ameaça tornar-se uma pele lisa, uma ilusão estereoscópica, uma sucessão de imagens fílmicas sem densidade?

A maior parte do suporte cultural dos arquitetos se abastece das revistas especializadas, onde também escrevem os novos críticos da mídia internacional. As publicações são consumidas quase pelo mesmo público que as produz, girando tudo em um âmbito restrito (fato admissível em disciplina com temática definida como a matemática). Como objeto midiático, a arquitetura, porém, vende pela melhor fotografia. Acontece ainda dos novos autores serem vistos como personagens fetichizados. O panorama na mídia internacional é confuso - ao mesmo tempo, há os arquitetos que são profissionais e são intelectuais - criam suas arquiteturas impregnadas de pensamentos (há como que uma iniciação a códigos específicos). São criadores, são poetas. Aqui pode-se dizer que imagem e palavra se associam, num sincronismo e identidade próprios. Há arquiteturas outras que se aproveitam do momento visual brilhante e da carga imagética que trazem em si - a obra aparece carregada de qualidades estetizantes, não se preocupando aparentemente da sua necessidade de abrigar, de ser útil, de ser ética. Como dizia Loos, encontra-se aí algo de obsceno. Ou seja, imagens que podem ser concebidas e construídas confundem-se com aquelas inviáveis.

O discurso deconstrutivista parece não dar soluções : há uma atenção preciosista a cada projeto e como que uma falta de preocupação aos problemas mais gerais da sociedade capitalista. Nutrem-se muitas vezes da filosofia, da lingüística, e com elas criam também meta-linguagens. Diz Derrida que ninguém mais pode hoje assinar um projeto individualmente - ali estão contidas muitas presenças, citações. E Maffesoli nos ensina que repetir é negar o tempo, é o eterno retorno do mesmo – é a ritualização, onde estão presentes o arquétipo e o estereótipo. Não há mais a promessa de redenção futura – a busca hoje é a conquista do presente. Noções como disparidade, diferença, colagens, aparência, ou a negação mesma de um fim absoluto reafirmam a acentuação do presente. O mito da igualdade, possível pela revolução, era imposição totalitária e opressora. A importância da aparência na vida cotidiana está ligada ao sentido do efêmero, à repetitividade do ciclo, ao trágico do destino (trágico como ação que se esgota em si mesma). Surge a idéia do simulacro como o que não remete a um modelo original, não busca lançar-se além das aparências a fim de atingir a essência. (19)

A arquitetura atual se personaliza, não funciona mais por movimentos, e põe em crise os achados positivos estabelecidos em princípios do século como valores da Modernidade. Sente desconfiança pelas descobertas *universalistas* do Movimento Moderno e do Estilo Internacional. O arquiteto se afasta dos dogmas, das escolas e há uma mínima recorrência às vanguardas do começo do século, à modernidade - agora os referentes são verdadeiramente eletrônicos e artificiais. Há uma suposta autonomia do objeto (Phillip Stark rompe a relação com o funcional) e uma sobre-estetização para atender ao mundo do consumo. O objeto vanguardista tendia ao escândalo - hoje se dá o triunfo do artefato cotididano: há que se sobre-estetizar o comum, o usual. É como se cada um agora devesse escrever sua própria história. O artista prova sua intuição, sua necessidade de rever as regras. O artista comunica a seus receptores que, ao menos, superou os códigos estabelecidos.

91. MAISON CARTIER - Paris, França - ARQUITETO JEAN NOUVEL - 1991/95

Também esta realidade admite hoje um novo tipo de personagem : o receptor da obra, o consumidor, o leitor. Em arquitetura, todo usuário é espectador e receptor. Os meios de comunicação, as revistas, funcionam como uma "galeria de arte" que seleciona o mais vendável, o mais artístico, o mais consumível - pois que arquitetura não pode estar no museu. O novo personagem do mundo moderno – o consumidor da atual sociedade de massas - é o alvo a que todos miram e visam.
É ele que rege a produção em todos os campos : a própria arquitetura hoje é pensada para esta sociedade sem precedentes - a multidão anônima que consome moda. Já não estamos num museu ilustrado que pretende educar o povo - hoje ele necessita do povo para sua própria viabilidade econômica. A vanguarda pode informar o público no contexto desta indústria do entretenimento?

Em nenhum momento da arquitetura se fez tão presente como hoje a necessidade de inscrição de textos nas próprias superfícies dos edifícios : uma aderência, uma colagem, seja informação por palavra ou mesmo imagem. Uma vez pode ser sobreposição a uma forma inexpressiva na fachada, como uma pele envoltória, muitas vezes se faz de telão para mensagens refinadas de moda (como nas Galleries Lafayette de Berlim, ou a Maison Cartier de Paris, ambos de Jean Nouvel). Leves e inconsistentes, realizam-se no momento, para logo se dissolverem. A contracultura metropolitana hoje toma também o próprio corpo como envoltório significativo e comunicativo: a tatuagem, o *piercing*, roupas como segunda pele, ou mesmo *happenings* e *performances* que usam o corpo como nova sensibilidade – ou novo suporte. (20) Novamente, Loos poderia se rebelar.

Em toda metrópole, mercadoria, informação e cultura circulam com naturalidade e destreza, apoderando-se dos valores, estimulando criatividades individuais, proporcionando significados a todos os modelos de conduta. São os formadores de opinião?

92.GALLERIES LAFAYETTE - Berlim, Alemanha - ARQUITETO JEAN NOUVEL - 1991/96

Em princípios desta última década, anos 90, surgem ainda as questões ligadas à extensão urbana descontrolada - fala-se em uma nova visão da evolução urbana relacionada com termos como extensão, difusão, dispersão, fluxos. Assim como novos olhares às periferias, às descentralizações.

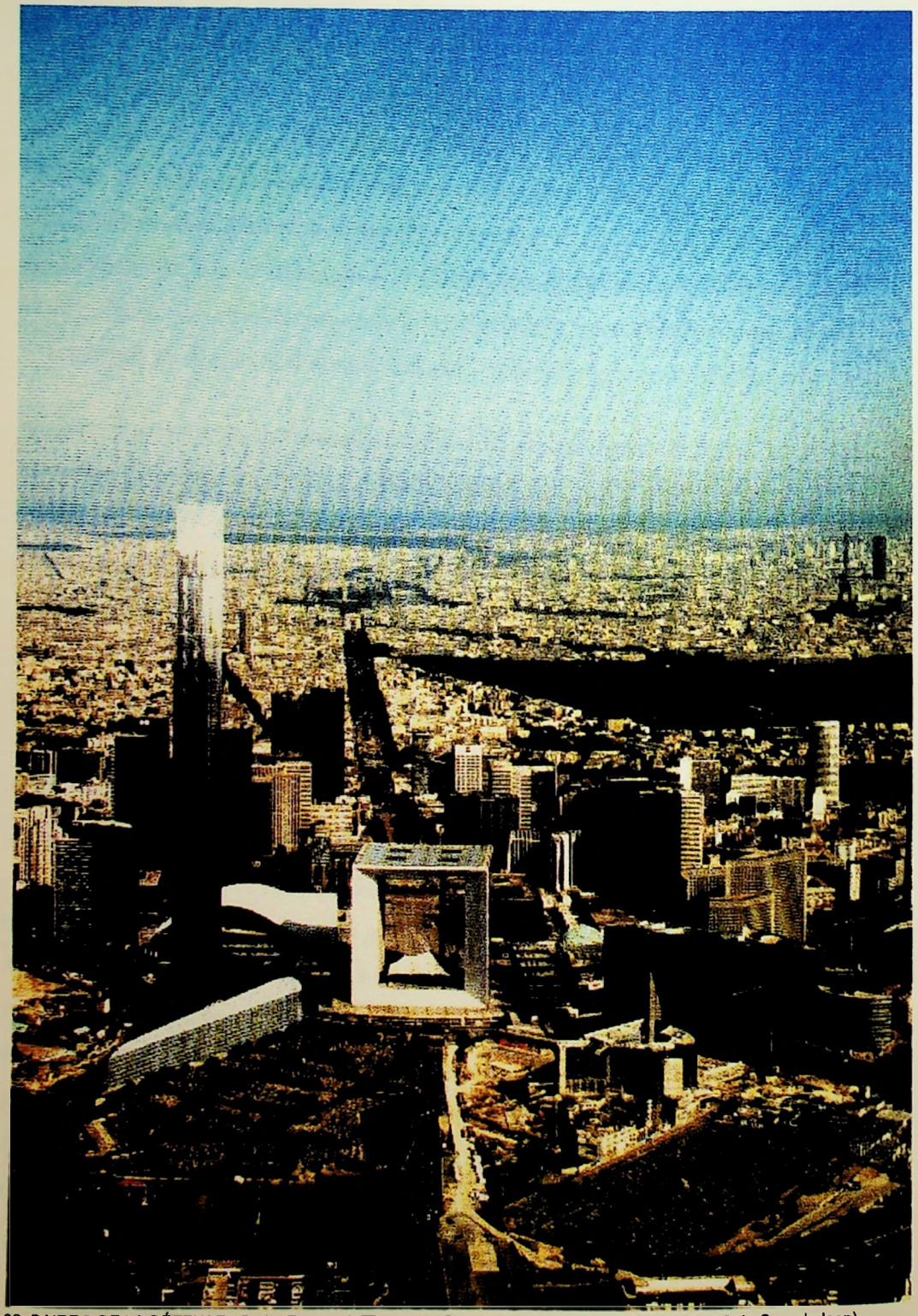
O território em seu conjunto se percebe como cidade em potencial, e desta experiência surge o novo instrumento metodológico, neutro, para adaptar-se a qualquer visão social - é a rede. Como dizem Deleuze e Guattari, "a cidade está correlacionada com a rota. Não existe senão em relação com a circulação e os circuitos; é o ponto excepcional sobre os circuitos que cria ou que a criam. Define-se a si mesma por entradas e saídas (...) impõe uma freqüência. Cria uma polarização de matéria - seja inerte, viva ou humana, faz de maneira que os fluxos passem através dela de um sentido a outro, seguindo linhas horizontais. É um fenômeno de 'transconsistência' , é uma 'rede' posto que, fundamentalmente, está relacionada com outras cidades. Representa um umbral de 'desterritorialização' posto que toda matéria dada há de ser suficientemente desterritorializada para poder entrar na rede; deve submeter-se à polarização, há de seguir o registro urbano e das ruas ". (21) Revive-se o mito da desurbanização – o nomadismo.

É então que o novo espaço-container deve se prover de serviços e prazeres para esta aglomeração humana. Cidade e lugar são temas passados - os novos espaços são cerrados, cegos : não perdem tempo com a paisagem exterior, as diferenças de luz e de clima. Os grandes *containers* são espaços públicos interiores e de trânsito : são as estações de metrô, os terminais rodoviários, os aeroportos, os shoppings, centros de informação, grandes cinemas. São espaços artificiais, que não admitem interferência de estímulos exteriores (para não interferirem na percepção da mensagem). Tampouco buscam integração com a cidade e o contexto – vazio e desertificado.

A monocentralidade tradicional da cidade cede lugar a pluricentralidades - centros que podem estar nas periferias, só dependendo de uma rede de transportes e comunicação. Como já salientamos, há algumas visões

arquitetônicas que já prefiguravam este atual estado de coisas: as desurbanizações propostas pelos russos, o Broadacre City de Wright, os conjuntos habitacionais de Bruno Taut, as cidades plugadas de Archigram. Amparados pelos achados científicos do *quatrocentto* que propunham a noção do espaço infinito, estas propostas urbanísticas buscavam aí a sua fundamentação – relacionando os termos infinito espacial e dispersão, ou seja, a possibilidade infinita de ocupação do território (difusão dirigida ou não).
Hoje, o território total como possibilidade é um conceito que está inserido na própria noção do termo "globalização" (como também no de "rede"). Nem sempre supondo homogeneidades – muitas comunidades são ainda singulares.

Por outro lado, ressurge uma nova estética embasada no anteriormente criticado Estilo Internacional *(e), um minimalismo mais puro – conseguido graças ao desenvolvimento e melhoria dos materiais e tecnologias. Obras de Tadao Ando, Wiel Ariets, Herzog & Meuron, Toyo Ito, Paulo Mendes da Rocha, Souto de Moura divergem totalmente dos excessos visuais – e fazem crer que hoje algumas arquiteturas são concebidas menos como significantes e simbólicas e muito mais "essencialistas" e neutras : não fazem referência a nada fora da arquitetura e se preocupam apenas com a redução formal. Tendência originária da teoria e da crítica, parecem recusar o desperdício e a superabundância de informações. Aludem à seriação e repetição, mas, paradoxalmente, são gestos únicos e contundentes.
Como diz Brissac, tais arquiteturas parecem não construir, não preencher, e sim manter um vazio. A experiência do tempo e do construído são fundamentais na obra : a fruição do espaço só se dá ao percorrê-lo. É quando há, então, um movimento do espírito, uma revelação do espaço, um evento. A arquitetura imaterial e transparente se percebe tatilmente, passando por ela : só parece existir nesse instante-limite do desaparecimento. (22) Arquiteturas leves, arquiteturas diáfanas, cheias de silêncio. Porém, ao serem percebidas, suscitam textos loquazes.



93. BAIRRO DE LA DÉFENSE - Paris, França ("Torre sem fim" de Jean Nouvel e "Grande Arco" de Spreckelsen)

Tema do momento, o aeroporto surge como o substituto do museu : é o próprio espaço da mobilidade e acessibilidade ao mundo ilimitado. Sua estética arquitetônica opta pelas transparências e pela nudez das estruturas metálicas leves. Em Tóquio, áreas robotizadas junto ao terminal aéreo antecipam a cidade do futuro, feita como um depósito de *containers* – com escassa presença humana. Uma intenção : a retratação dos espaços de fluxos?

Também uma nova "cidade genérica", como a denomina Koolhaas, surge como o que resta do que havia sido a cidade - uma pós-cidade que se levanta sobre o lugar da ex-cidade. Ela surge do La Défense de Paris, onde o afã pela expressão de um centro de cidade se havia transformado precisamente na ausência da mesma. Em tempo: os franceses conseguem dar uma última e certeira cartada ao construir o Arco, de Spreckelsen, que traz um novo interesse ao lugar, ao mesmo tempo que cria uma nova simbologia de ordenação de eixos - partindo do Louvre, passando pelo Arco do Triunfo e morrendo em La Défense.
Nessa cidade desurbanizada pode-se viver em autopistas, dormindo em seus motéis, buscando trabalho em seus escritórios e oficinas, e distraindo-se nos seus multicines. Esta cidade surge dos espaços intersticiais vazios, dos escombros da cidade industrial. É o tempo da pós-cidade pós-industrial, da pós-palavra. Um entorno de puros simulacros *(f) e imagens publicitárias - que seduzem hoje a percepção do homem urbanizado.

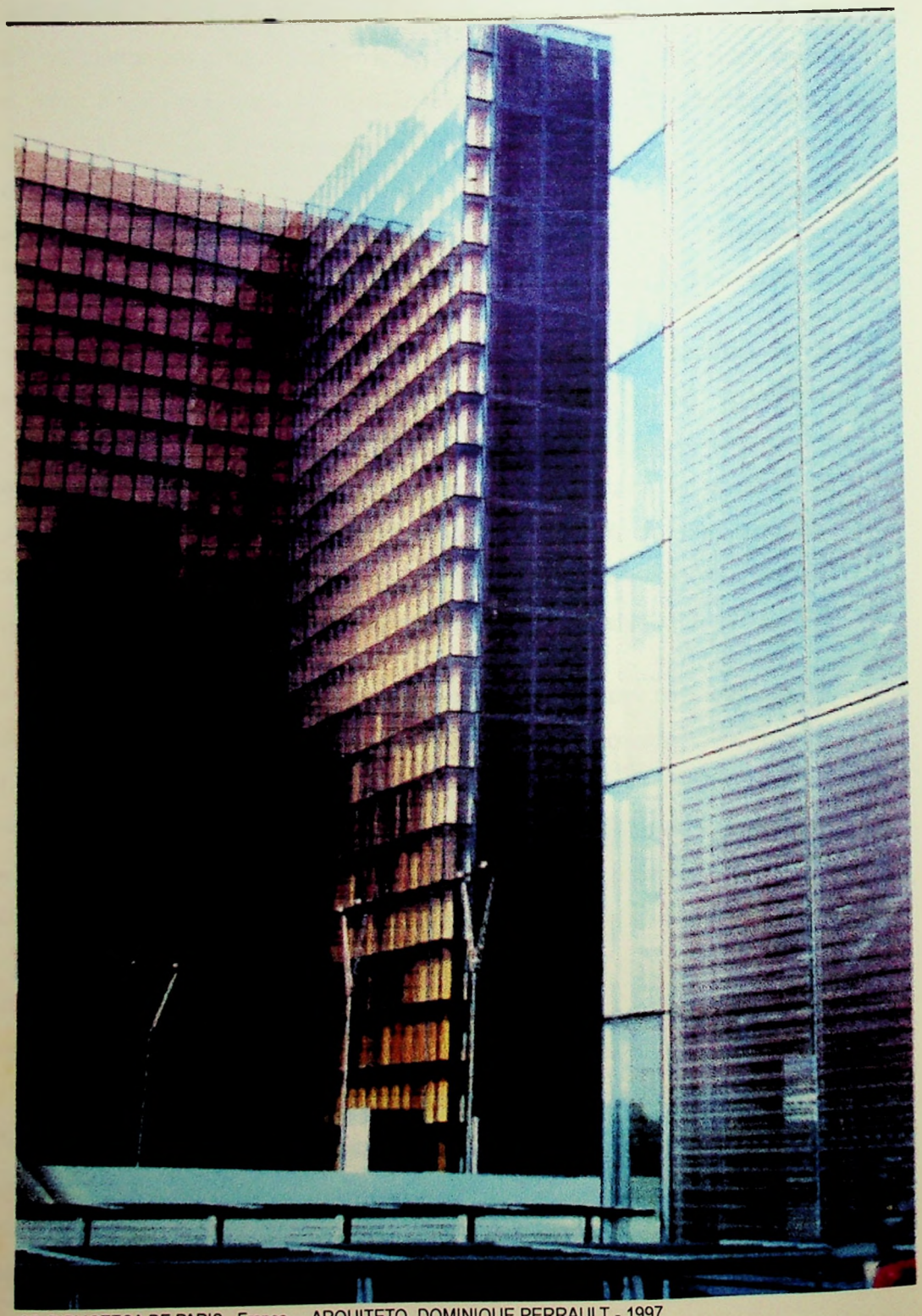
Arquitetura costuma se revelar aos que a penetram, a percorrem, a atravessam – aí se dá a espacialização do tempo, o acontecimento que é a própria experiência do deslocamento. Porém, os meios de comunicação e a crescente mobilidade - que desempenham papel importante na globalização - afetam o planejamento urbano e arquitetônico, pois eles transformam as experiências de tempo e espaço. Este intercâmbio internacional e a emergência de redes mundiais em um efêmero ciberespaço (acessível hoje à quase maioria populacional) vai mudando a própria percepção do mundo : este se torna menor

94. ARCO DE LA DÉFENSE - Paris, França - ARQUITETO SPRECKELSEN - 1989

e mais próximo, mas também mais complexo. Há como que um sentimento de perda de significado – o mundo é conhecido em breves viagens fugazes (muitas vezes ainda virtualmente) e não constitui um "lugar" (no sentido que lhe davam Augé e Schulz). Como salienta Ibelings, a proximidade e o apego ao local não se realiza, não há mais pertencimento ou morada – há uma abundância de espaços e signos (informação), mas há também um processo acelerado de individualização. Os espaços públicos ocupados e explorados de modo tão individualista não se realizam como espaços sociais. (23)

Novos ambientes que não afirmam nem negam : por vezes interagem, sempre tensionam. Parecem não fazer parte da paisagem estável. O fluxo das imagens é incessante, o que leva à perda do paradigma de evidência.
É um território de comunicação silenciosa entre os habitantes destes espaços artificiais, que se orientam por mensagens escritas ou palavras digitalizadas. São milhões de informações para pessoas solitárias que procuram distrações: discos, livros, revistas, recados via Internet, para fugir do silêncio que as habita.

A arquitetura se introduz nessa nova era – além de trabalhar com materiais "imateriais", neutros, transparentes, "essencialistas" (a teconologia torna possível os antigos sonhos de Mies), ela não procura mais aludir a nada. Nem à simbologia - fundamental no pós-modernismo, nem às filosofias e metáforas não arquitetônicas e intelectualizadas - próprias do deconstrutivismo. O tema da transparência (a que W.Benjamin, Taut, Scheerbart, aludiram nos tempos da arquitetura moderna) é hoje levado ao seu cúmulo : a desmaterialização é real – a arquitetura como imagem, para ser vista quando se passa de carro, em alta velocidade. Como sonhava Boullée, arquitetura de sombras, claro-escuros, não de pedras.
Arquitetura é agora também sua própria aparência, sua experiência visual, espacial, tátil – ela é aceita fenomenologicamente como ela mesma, real. Sem ideologias e sem alusões, é o mundo presente, é a leitura da globalização (muitas vezes banal) e do entorno monótono, cotidiano, informe. Estas são



95. BIBLIOTECA DE PARIS, França - ARQUITETO DOMINIQUE PERRAULT - 1997

referências carentes de significado – mas são universais e são os temas aos quais se voltam os olhos hoje.

Ainda que os desafios contidos nestes "após" encaminhem a uma negação e ausência - de significado, de cidade - queremos apostar na possibilidade crítica do signo : palavra ou arquitetura. Arquiteturas virtuais criadas pelo crítico, a partir de arquiteturas e cidades construídas pelo arquiteto. Ou seja, apostar na possibilidade de intelecção a respeito do tema da arquitetura – como arte, como um dos ofícios e bens mais permanentes do homem, e como nova linguagem diversificada – sedutora, criativa, ou polissêmica (como o poema). (24)

NOTAS:

1- Matos, Olgária, citação em *A triste Utopia*. Revista Rumos, número 1, SP.
2- Tafuri, Manfredo, *Teorias e historia de la arquitectura*, Barcelona, Editora Laia, 1973, 287p. / apêndice s/paginação.
3- Sontag, Susan. *Ensaios sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Editora Arbor Ltda., 1973, 198p.
4. Basbaum, Ricardo. *Migração das palavras para dentro da imagem*, texto apresentado em conferência.
5- Venturi, Lionello. *História da crítica da arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1984.
6- Basbaun, R. op.cit.
7- Deleuze, Gilles. *Foucault* , São Paulo, Brasiliense, 1988, citado em texto de Basbaun, R.
8- Cacciari, Massimo, in *Adolf Loos*, Barcelona, Editorial Stylos, 1989, 196p. / p.91.

**(a) – Otilia Arantes comenta o fato de negação da história pela vanguarda como a negação dos "revivalismos" – tratavam eles de arredar tudo o que pudesse entravar a arrancada para a frente, para o progresso.* Cf. Arantes, Otilia. *Urbanismo em fim de linha, São Paulo, Edusp, 1998.*
Também o "anjo de Klee" traz essa metáfora como imagem – o vento o remete somente para a frente, embora tenha a cabeça inclinada até atrás.

**(b) - O expressionismo na Europa Central traz o desencanto ("O grito" de Munch), a filosofia existencial se volta contra o positivismo, enquanto Corbusier está fazendo suas experiências ainda clássicas. O cubismo antecipa uma maneira de ver (a quarta dimensão é depois apropriada por Corbusier). Talvez pela razão fundamental de que arquitetura é uma arte mais complexa – não tem a rapidez no seu processo de produção como a pintura ou a literatura - ela seja mais lenta na sua forma de expressão. Na nossa Semana de Arte Moderna de 1922, a arquitetura foi representada com desenhos, não havia obras construídas – enquanto a pintura e a literatura já haviam produzido muita coisa.*

9- Eisenman, Peter. *O fim do clássico*, São Paulo, catálogo de exposição no MASP, 1993, s/ paginação.

10- *Kautsky e Bernstein. Lembre-se que o Partido Social-democrata alemão votou no parlamento os créditos de guerra. Os nomes citados são conhecidos: o primeiro como " reformista" , o segundo como "revisionista"- o que na época gerou a cisão entre a esquerda reformista e a esquerda revolucionária.* Cf. Kriegel, Annie. *Les Internationales ouvrières,* col. *Que sais-je?*; Almeida, Angela Mendes. *Ascenção e queda da República de Weimar,* col. *Tudo é História.* Ed. Brasiliense.

11- *Cf. Monteiro de Andrade, Carlos Roberto, in Introdução aos Situacionistas, revista Oculum 4, 1993. Andrade coloca que Constant Nieuwenhuis (um dos integrantes do extinto grupo COBRA 1952, e fundador dos Situacionistas, juntamente com Aldo van Eyck e Guy Debord em 1957) preconizava a prática, pelo jogo da subversão dos sistemas, dizendo que "assim fazendo, acamparemos em uma marginalidade errante onde se pode jogar sem regras". Propõem um urbansimo do desejo e uma arquitetura que se modifica conforme a vontade de seus habitantes. Habitando Paris e depois Londres, entre 1950-52, Constant, como Baudelaire, irá derivar pelas ruas das metrópoles, reconhecendo em seus espaços núcleos de densidade insuspeitos, forças obscuras marcando as formas e revelando os signos. A atenção dos situacionistas é pelo espaço nômade – desvendando o caráter de suas relações com as formas sedentárias da cidade.*

(c)- Luc Ferry, Marc Renault, entre outros.

12- Valléry, Paul. *Introdução ao método de Leonardo,* São Paulo, Editora 34, 1998, 253p. / p.61.

(d)- Simultaneidade é termo que aparece com a visão cinética e que introduz o tempo na formação da percepção total do espaço, com Hildebrand, em 1893. Além de sua importância no Cubismo, foi também um termo bastante usado pelos futuristas, principalmente com Boccioni.

13- Tafuri, M., op.cit, p.127.
14- Valléry, P. op. cit, p.67.
15- Rolland, Barthes. *O grau zero da escrita,* Lisboa, Edições 70, 1997.
16 -Montaner, Josep Maria. Revista El Croquis n· 76, Madrid, Espanha.
17- Garrido, Miguel Martinez. *La dislocación como instrumento de orden en la arquitectura postmoderna,* tese doutorado Universidade Politecnica de Madrid.
18 - Jameson, Fredric. *Teoria de la postmodernidad,* Editorial Trotta, Madrid, 1996, 340p.
19- Maffesoli, Michel. *A conquista do presente,* Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1984.
20- Cf. Ibelings, Hans. *Supermodernismo – Arquitectura en la era de la globalización,* Barcelona, Gustavo Gili, 1998, 144p. / p.89. Cf. também Canevacci Massimo, *Sincretismo cultural das metrópoles,* revista Rumos 1, 1999.
21 – in David Harvey, *A condição pós-moderna,* São Paulo, Edições Loyola, 1989.

(e)- Para os modernos, a neutralidade desse Estilo Minimalista Internacional – "o menos é mais" – era motivo de crítica por sua falta de significação, ausência de símbolo. Não perceberam uma capacidade escondida nessa intenção de abstração total : a evocação do silêncio. Tal como expressam as obras de Mies.

22- Peixoto, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas,* São Paulo, Editora Senac, 1998, 347p. / p.315.

(f) – Simulacro : que se pense na constelação de "imagens" que esse conceito mobiliza. A imitação ou mimesis é, por vezes, condenada como experiência de conhecimento. Sua crítica paradigmática – na qual se insere hoje a idéia de simulacro – é a de Platão, para quem a

arte, como a pintura por exemplo, é imitação de uma imitação : a cadeira retratada pelo pintor é cópia daquela produzida pelo marceneiro (este copia a própria essência da cadeira, essência ancorada no inteligível – que só se vê à luz do logos). Imagem é simulacro porque encobre a essência, deformando-a. Por extensão, toda e qualquer imagem que se quer passar pela coisa mesma de que é simples representação sensível – é crime culposo: o pintor tem a intenção de enganar o espectador. Neste horizonte platônico, pode-se compreender a mercadoria com várias "camadas" de dissimulação e logro. Ao valor de uso substitui-se o valor de troca, convertido este, por sua vez, em "valor de exposição" (Cf. Marx, K. "O fetichismo da mercadoria", capitulo 1, I volume, O Capital).

23- Ibelings, Hans. *Supermodernismo – Arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1998, p. 79.

24- *A leitura dos rastros por que trilhou o ideário do homem atual na busca e origem desta experiência passaria pela lembrança desses passos que culminam no mundo midiático, mundializado, desterritorializado, em que estamos imersos hoje.*
Poderíamos inventariá-los, como segue:

*1. - **Desurbanização : uma leitura de projetos utópicos***

Cidade-linear de Soria y Mata / projetos utópicos de Bruno Taut

Proun (4 pontos de ligação com a terra) de El Lissitzky

grupo OSA de desurbanistas russos

Broadacre City de Wright : afastamento da cidade industrial, da realidade técnico-cientifica e segunda natureza, volta à primeira natureza (superação do campo = afirmação do homem)

Grupo Archigram : conectar-se de qualquer ponto, infraestruturas.

Mundo não repressivo, arquitetura invisivel - Superestudio e Adolfo Natalini.

Arquitetura do Estilo Internacional – homogeneidade. Precedente à globalização.

Beatniks americanos (On the road) : poetas fogem da cidade, grandes homens pensadores não escrevem mais em jornais, se vão à academia.

*1a. **Presença (projetos)***

Arquitetura hedonista e arte pela arte (precedência em Loos)

Conceito de lugar em Heidegger – onde se reúnem as coisas

Qualquer lugar : Paris-Texas / Blade Runner

Previsões: desumanizações (em Kafka), totalitarismos (em Orwell)

Cidades genéricas de Koolhaas (La Défense)

*2. - **Não-Lugares / Edifícios Artificiais***

Lugares intersticiais como nós de conexão (que te empacotam de um lugar a outro : do estacionamento subterrâneo ao metrô, ao aeroporto)

Espaços abandonados da civilização industrial

Pós-cidades levantadas no lugar das ex-cidades

Especulação, venda, consumo - Sobreestetização

Não lugar : contrário à Utopia, existe e não prega sociedade orgânica.

Presença (edifícios) *arquitetura = mercadoria*

2.a. - ***Pós-Palavra***

Isolamento

Solidão / Comunicação individual

Ausência (de significado)

3. - ***Meios de Comunicação: informação***

Revistas, livros, TV

Discos, vídeos

Fluxos, nós, redes - som, música, prazer.

Presença (matéria)

3.a.- ***Redes Imateriais, virtualidades, infovias***

Telefone

Internet

Comunicação digital

Ausência (anti-matéria) *informação = mercadoria*

ALGUMAS CONCLUSÕES

"CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR"

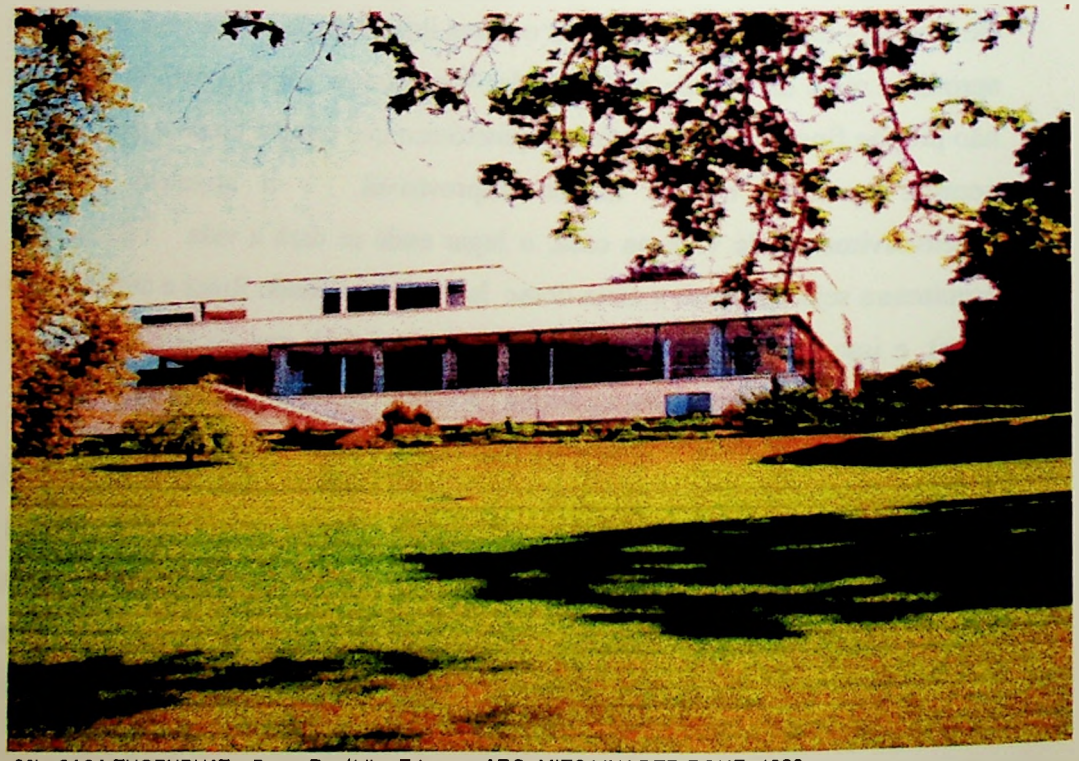
O caso brasileiro

"Tive hoje, em sonhos, três domicílios em que encontrei igual prazer. Por que forçar meu corpo a mudar de lugar, já que minha alma viaja tão agilmente? E de que serve executar projetos, já que o projeto é em si uma fruição suficiente?"
Charles Baudelaire, "Os projetos", em *Pequenos poemas em prosa.*

O projeto arquitetônico pode ser visto como possibilidades diversas: como antecipação e previsão, e aqui entra a idéia de futuro e de progresso, tal como antevia o Movimento Moderno; como interpretação do presente e sua superação, e ainda, como um modo de ser – onde o "devir", o "poder ser" está implícito na coisa mesma: não há planos, porque o futuro está incluído no mesmo ser. A possibilidade de ser, a promessa de "lugar" , ainda que sem arquitetura – é ali onde o que não tem lugar pode acontecer, pode habitar.
O projeto como antecipação muitas vezes nega a própria realidade. Atualmente, ante a impossível certeza de princípios universais, cada projeto pode ser visto – ele mesmo - como uma construção ou uma interpretação crítica (esta postura se aproxima mais da atitude superada das vanguardas: critica a realidade, porém não propõe fins). É esse artefato arquitetônico que sempre prepara um evento : permite aparecer o que há de imprevisível – o arquiteto prevê o desenvolvimento da vida na casa, o lugar onde se dará a vida. Talvez, criar arquitetura seja construir a alma desse lugar (relembrando Rossi e desafiando o caos), e isso é irredutível ao projeto – é o invisível, que escapa ao desenho. Aparece, surge, se apresenta na forma : é acontecimento.

Loos se propunha construir o que ele pensava - texto e projeto eram a um só tempo autônomos e adequados um ao outro. Sua definição da arquitetura vinha do encontro da proporção perfeita: que ele encontrava nos túmulos e nas casas camponesas. Para Mies, a arquitetura deveria abandonar os estritos limites da necessidade, esquecer-se do sonho da arte pura, e se transformar na "arte de

96a. CASA STEINER - Viena, Áustria - ARQUITETO ADOLF LOOS - 1910



96b. CASA TUGENDHAT - Brno, República Tcheca - ARQ. MIES VAN DER ROHE -1930

construir"- e, para conseguir isto, o arquiteto deveria ter uma atitude de espera, de escuta atenta e de silêncio (estranhamente, são essas sensações que experimentamos frente a seus edifícios) – e só então a idéia se revelaria. Nas arquiteturas de Loos e de Mies, o homem, porém, está ausente: um interior onde geometrias arquitetônicas platônicas e sagradas parecem recusar a presença humana.

Para Heidegger "não habitamos porque construímos, senão que construímos e temos construído na medida em que habitamos". Primeiro habitar, depois construir – habitamos lugares, espaços dotados de sentido, e construir é produzir estes lugares. "Somente se somos capazes de habitar podemos construir" (nem todas as construções são moradas, explica) : o construir pertence, pois, ao habitar e dele recebe sua essência. E só ao final está o *pensar*, o projeto : um "projeto do possível", que é também um pensamento do habitar. (1)

Aquela arquitetura moderna – de formas universalizáveis – geometriza o tempo. Assim como o espaço é um *continuum* simultâneo, o tempo é um *continuum* sucessivo, sem interrupção. Espacialização de tempo significa, aqui, construir um presente e a ele aderir – a ele colar-se sem lacunas. Esse "presente perpétuo" (arquitetura atemporal e a-histórica) é abstrato e construído segundo uma "lógica pura", que requer que aquele que o habita seja tão lógico e universalizável como a arquitetura na qual habitará. Em outras palavras, o sujeito é a negação do sujeito, é sua abstração. A esta concepção contrapõe-se, em certa medida, o pensamento de Heidegger – para quem o homem habita *em poeta* : existe uma relação afetiva no morar.

O projeto joga permanentemente com o conceito de tempo: o habitar ganha valor com o tempo – que não se pode prever como um sistema ordenado, pois nele ocorrem transformações, complexidades, entropias, caos (não mais considerados como ruídos, mas formas estranhas de ordem). Há propostas hoje de que o projeto deva lidar com o inacabado, o imperfeito – deixar-se as coisas sem finalizar para que o tempo se encarregue deste "futuro". Portanto, a

habitação só pode ser real se for maleável e adaptável. Arquitetura atual para uma população que é hoje nômade, que se desloca, que transforma a cidade, dando novos significados aos lugares. O espaço produzido pelo movimento, em que os fluxos se distribuem incessantemente – é um espaço não nominável, que não pode ser demarcado. O inacabado pode ser o ilimitado, o território todo, o infinito. Também o texto agora adota esta nova nomenclatura - um texto que flui, aberto ao diálogo, aos receptores.

É neste sentido que a interpretação não se encontra nem no sujeito nem no objeto. Assim também Deleuze e Guattari propõem que o livro não tenha objeto nem sujeito – que seja formado de matérias diferentes, de anéis abertos; os textos devem se opor de todos os pontos de vista ao livro clássico e romântico, constituído pela interioridade de uma substância ou de um sujeito: o livro-raiz, que é a imagem do mundo. Questionam também a lógica binária e as relações biunívocas, e falam, ao contrário, em rizoma – que evolui por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais e de estradas de ferro, cujas linhas não param de se remeter umas às outras, e que se espalham como ervas daninhas (é a imagem também da informação, tal como a vimos descrevendo). Que preenche os vazios, que *cresce entre e no meio de outras coisas*. Para Deleuze e Guattari, o pensamento deve ser nômade, e não imagem enraizada, interiorizada, não deve haver um ponto mas somente linhas. Um rizoma não começa nem termina, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, é um inter-ser. A árvore é uma filiação, se remete a um modelo, enquanto o rizoma é aliança. A árvore impõe o verbo ser, e o rizoma a conjunção "e"..."e"..."e" – instaurar a lógica do "e" é reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. (2) Nos seus *Mil Planos*, Deleuze propõe a desterritorialização do poder e do discurso.

Da mesma maneira que está desaparecendo a sociedade dualista dividida em classes estanques (como essas relações binárias), também se dissolvem antigas formas de Estado - sob os signos da globalização e da abertura dos mercados.

Atualmente, agrupados em blocos, os países buscam força econômica, política e também interação.

Assim que a questão da "arquitetura crítica", que se constrói em cima de referências a modelos e paradigmas plurais – sempre os questionando ou repropondo, parece ter esse caráter rizomático, que traz genes que se espalham, se dispersam e se difundem em variadas camadas, nas profundidades e nas superfícies, que podem ser como formas-fractais, que se multiplicam e se propõem como infinidades de linguagens e que não perseguem um fim último.

O modo de ser brasileiro talvez seja diverso – não partilhamos esses momentos discursivos (existenciais ou filosóficos) que estão impregnados na arquitetura mundial atual (como vimos nos capítulos anteriores). Parece haver aqui um vazio de inovações há alguns anos já, um vazio de novas direções – desde o período áureo da arquitetura essencialista, modernista, que soprou ares de renovação na própria arquitetura internacional. Ao mesmo tempo, temos um tal acúmulo de coisas a realizar – que talvez esse exotismo presente nas mais recentes fantasias arquitetônicas, avanços tecnológicos e dos próprios meios de comunicação, extrapole nossos limites e nos afaste das mais contemporâneas novidades.

Ainda: sentimos que o Brasil está alheio a estes discursos últimos, ao pessimismo instaurado nas propostas de acabamentos e ausência de possibilidades de intervenções, ou mesmo nas visões de uma arquitetura como moda e sedução – tal como nos países mais ricos. Por que? Há um silêncio agora deliberado – num momento de crise aguda, quase mundial. As manifestações mais evidentes da nossa crise estão hoje na violência nas cidades, no MST, na fila dos desempregados, na recente "Marcha dos 100 mil" em Brasília – algumas aberturas à consciência dos nossos direitos como povo, como cidadãos! A experiência dos urbanos "sem-teto" é quase o retrato (invertido, não propositado) do indivíduo metropolitano : nas suas andanças, nos seus deslocamentos. Os labirintos que criam com os materiais descartáveis – a servirem de abrigos temporários – falam, porém, de limitação e

97. MARGINAL PINHEIROS - São Paulo

solidão. E, incrivelmente, não ouvimos protestos (condizentes com a situação tão precária) contra essa deterioração da vida, dos lugares públicos e urbanos, dos bairros degradados, das nossas duas últimas décadas perdidas para o crescimento da renda nacional. Parece haver um desencanto geral, embora sem reações contundentes da esquerda, das forças sindicais. Não há apelos à justiça social (quase inexistente), há muita falta de diálogos e de críticas – ou mesmo propostas de alternativas ou de sonhos, ou imaginárias utopias.

Sabemos que as cidades são hoje mutantes – a arquitetura e o urbanismo tradicionais já não dão conta desse espaço eternamente efêmero, onde a própria vida nas ruas já não é a mesma. As poucas qualidades atuais da cidade são segregadas, fogem do visual. As ambições, soluções, são insustentáveis : há desconexão entre lugar e arquitetura. Como podemos intervir? A estratégia será derrubar todos os artefatos, iniciar nova *tábula rasa*? Para se criar um novo momento, mais humanizado, há que se ter vontade política, há que se ter governo – remontar um Estado. Tal como nos grandes momentos da nossa história, momentos de conquistas e realizações – como na era Kubitschek, ou mesmo na era Vargas.

O que são hoje os grandes edifícios, que cara têm essas novas cidades "genéricas", iguais em todo o mundo (Av. Luiz Carlos Berrini e Marginal Pinheiros em São Paulo)? Essas porções de cidades que entram nessa nova era são ainda lugares elitistas ou comunidades ricas, rompendo o tecido urbano e se instalando em núcleos.

A cidade que é global está também conectada a uma rede global de capital e informação – onde são iguais tanto a City de Londres como a nossa Berrini ou nossa Avenida Paulista (considerados os graus de diferença entre os Estados inglês e brasileiro). Ao mesmo tempo em que ainda são espaços que concentram os maiores problemas de exclusão e desigualdade social, possuem também os maiores focos de criatividade e desenvolvimento – ainda constituem algumas polarizações. Só uma vontade política ou uma grande concentração de

investimentos poderá possibilitar um caminho de maior igualdade – seja de economia e saúde, seja de abertura a essa informação universal – que está mudando a nossa vida e a nossa educação.

Uma arquitetura neutra permite qualquer atividade, nos adianta Koolhaas, permite conexão infinita. O *bigness* é a vastidão, o edifício concentra em si o maior número de atividades. A Brasilinvest anuncia que tenta construir o mais alto e maior edifício do mundo, 103 andares – um centro de negócios e residencial – no coração de São Paulo, no bairro do Pari. Projeto autoritário, comprado no exterior, e que exige um terreno em doação – que se quer acomodar em uma superfície urbana sem um estudo técnico ambiental, sem proposta ética ou estética. Haverá força e energia para repudiar tal intervenção "forçada" no tecido urbano consolidado?

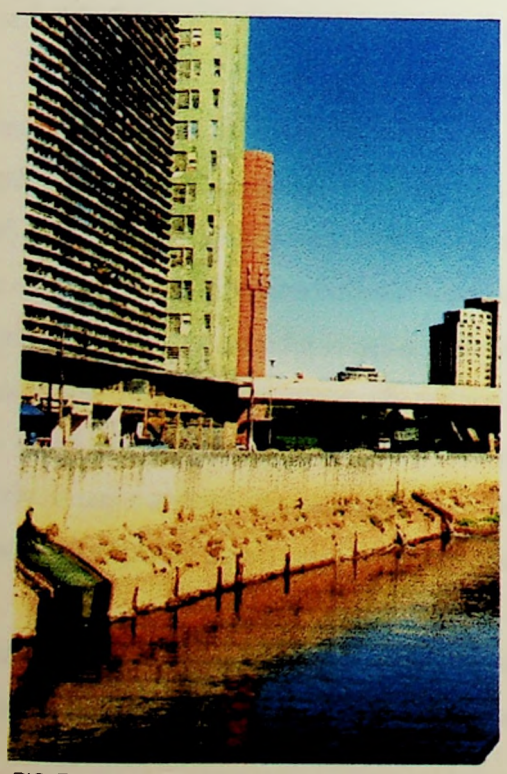
Um editorial da Folha de São Paulo, em 08/05/99, revela que no próximo milênio quatro megalópoles poderão estar longe do mundo desenvolvido : Bombaim, Lagos, São Paulo e Karachi – ultrapassando os 20 milhões de habitantes. Sendo já cidades com graves prejuízos à qualidade de vida urbana (miséria, poluição, violência, degradação), estarão totalmente deterioradas se não investirem em uma reorganização dos seus espaços.

Curiosamente, são os arquitetos do mundo desenvolvido – Koolhaas (holandês), Eisenman (americano), que fazem o discurso do abandono, das finalizações, do desespero e das irresponsabilidades, das não identidades, da mediocridade. Ou seja, nós vivemos concretamente essa situação : São Paulo é o exemplo de cidade em quase irreversível colapso urbano e ao mesmo tempo, o núcleo da pujança econômica e criativa do nosso país. Nesse momento, 50.000 trabalhadores estão se oferecendo para varrer as ruas de São Paulo – louvável, se for para limpá-las realmente do desprezo e da miséria a que se vêm condenados os seus moradores. Essa vida nas ruas – essa pulsação – é que mudou a cidade nas últimas décadas.

Não teremos nós, arquitetos, nenhum poder de intervenção? Ou ainda, podemos recusar nos envolver nessas questões? Podemos recusar esse papel?

PARQUE D. PEDRO II

RIO TAMANDUATEI



RIO TAMANDUATEI

PARQUE D. PEDRO II

98. VISTAS DO CENTRO DE SÃO PAULO

Onde discutimos esses assuntos? Poderão existir espaços doados às nossas instituições ou representações nos grandes periódicos – se os quisermos. Os nossos mídias especializados são raros, são mal divulgados, de pouca penetração nos canais responsáveis pelo descaso das cidades. Tampouco há denúncias dos arquitetos – muitas vezes, a crítica do jornalista hoje substitui a do arquiteto.

Claro está que São Paulo necessita intervenção em seu centro (e sub-centros), que poderá se organizar como um novo distrito financeiro – que toda cidade globalizada tem. Aqui, um edifício central, 103 andares, poderá cumprir um papel – se esse projeto for realmente adequado ao seu entorno, história e momento : como linguagem, como estética, como proposta ideal para a cidade. Não é o que se propõe este projeto específico, "encomendado".

As oportunidades que se abrem nesse momento para a transformação dessa área central são enormes – o novo perfil terciário da metrópole está marcando a transição dos edifícios antigos para novos espaços culturais, como a Pinacoteca, a Sala São Paulo, o Parque da Luz. Porém, é necessário um projeto integral, que proponha desenvolvimento, intervenções urbanas estudadas e infraestrutura de transporte público – para que se possa deter o amplo processo de degradação da área. Intervenções dispersas, que poderiam se tornar paradigmas – se integradas a um plano de potencialidades do "lugar". Falta vontade política, ou, essa vontade política é direcionada para quais caminhos?

Por outro lado, nosso pequeno número de profissionais arquitetos parece verdadeiramente carregar ainda no seu interior um elã, um resquício daquilo que foi uma época de bons ventos e boa arquitetura – uma memória, um gene, uma essência, que vinha do saber fazer, da possibilidade de realização do ideal, da vontade de estar na esteira dos progressos e acontecimentos mundiais. Há esforço para tornar isso presente? Ou serão somente nostalgias?

Para nós parece vigorar ainda uma proposta da arquitetura como busca do abrigo, do acolhimento para a maioria, do encontro da morada – e tudo isso se transformando em cultura. Como tal, a idéia é que ela possa pertencer a todos

VILANOVA ARTIGAS - S.P.

MARCOS ACAYABA - S.P.

RODRIGO LEFEVRE - S.P.

FRANZ HEPP - S.P.

enquanto conhecimento, fugindo do âmbito restrito dos profissionais que a concebem – devendo ser debatida por seus usuários, seus intérpretes, e pelas várias camadas sociais que dela se apropriam, transformando-se, assim, em uma questão cultural evidente, forte, importante. Isso com certeza fará possível uma arquitetura participativa e desejada em comum – é dessa relação do especificamente nosso e diverso dos outros que poderemos estabelecer um diálogo com os demais povos. Está contida nessa referência uma visão da arquitetura como previsão, como idéia de futuro, evidentemente. Parece-nos assim que, longe de se perder em mais uma tentativa, nossa arquitetura deve hoje se repensar e se repropor com a importância que teve no seu apogeu – talvez seja aqui o lugar desta arquitetura moderna, que antecipou (na época) o que aconteceria depois em outros locais, quando o ideário importado parecia que era nosso – e que, na verdade, saía do nada, não era reflexão ou crítica de um tempo anterior. Nascia, porém, como uma arquitetura que confirmava teses e as ultrapassava, realizava um *quantum*, pulava estágios, mostrava o Brasil no mapa mundial, e mais: incomodava os centros hegemônicos, onde se tinha a teoria dessa arquitetura como hipótese e transformação da realidade. Esta arquitetura significativa era digerida e recriada aqui, até mesmo pelo povo que a habitava. Podemos mesmo dizer que essa "cidade radiosa" aqui deu certo!
Ainda necessitamos refletir sobre essa experiência, sobre o silêncio que se seguiu a ela, e estar abertos a novos projetos que revisem essa experiência primeira. Embora a reflexão deva investir ainda no significado desta Arquitetura Moderna – saber o que ela realmente foi e como se voltava ao desejo de participar das soluções dos imensos problemas sociais do seu tempo. Problemas que se avolumam nos dias de hoje. Não se trata de legitimar ou elogiar o que se conhece, mas indagar e refletir – encontrar novas propostas para as velhas questões que estavam lá e que ainda são nossas.

Uma atenção mais dedicada a essa nossa arquitetura moderna em seu percurso original (ou seja, que surgia do olhar voltado ao mundo, sendo recriada aqui, e que se abria posteriormente a um novo interesse universal) poderia ser

100. RIO PINHEIROS - MARGINAL PINHEIROS - São Paulo

revalidada hoje : estudada, lida, re-desenhada, re-elaborada e interessada pela comunidade – para ser re-proposta com novas linguagens e novos significados. Poderá ser ainda uma "descoberta", dentro da neutralidade geral. Uma leitura do que acontece no mundo hoje poderia coincidir com essa meta : por todos os lados, em todos os países, ainda se estuda e se revê antigos ensinamentos (como os de Corbusier, os de Mies, ou mesmo os de Niemeyer), seja pelos pós-modernos, pelos deconstrutivos. Ou seja, aprender uma prática novamente do mundo desenvolvido – poderá ser novamente uma via de diálogo, de "transculturação".

A universalidade representa as qualidades e valores – reproduzir formulações alheias, como se fossem universais, nos ensina Milton Santos. Não é necessário situar-se no centro do mundo – pode-se ser universal confinado à sua própria língua. "Não se trata de dar as costas à realidade do mundo, mas de pensá-la a partir do que somos, enriquecendo-a universalmente com as nossas idéias". (Folha de São Paulo, 02/05/99). Dessa apropriação de experiência e recriação criativa, poderão renascer antigos desígnios, transformados em nova realidade. Ainda somos um país que pode pensar em futuro, diz Sawaya - pensar em recuperar essências, "espaços dotados de sentido", em construir moradas. Ainda carregamos essa proposta como herança: as teses e princípios transformadores daquela linguagem se ajustam todavia às nossas realidades. E são tantas - neste quase continente, com inúmeros problemas, raças e diversidades. Nosso caminho talvez deva ser o da compreensão disso tudo e da valorização da dimensão humana – uma reflexão sobre a nossa condição urbana em território imenso, com uma pluralidade de culturas que se amalgamam. Essa diversidade pode nos ser criativa. (3)

Uma nova ordem de discurso poderá ocorrer aqui – onde se permite a inserção de diferentes subjetividades e identidades, que não necessitam referenciar-se nas origens (por serem múltiplas e recentes), e que se descentralizam (pelo território e pelas suas posições). Nossos inúmeros problemas, constituídos em

metas a realizar – serão as essencialidades de um país grande e multicultural, talvez único nesse mundo dividido etnicamente.

Esse lugar, onde tudo pode ocorrer, é o nosso tempo-espaço doméstico – e é onde pode se dar o pertencimento, o enraizamento. O projeto, como indagação das possibilidades, transformará esse imaginário antevisto em real.

O "lugar" da idéia

É então que, a partir da verificação dos tipos de discursos que surgem hoje da obra arquitetônica - como criação independente, ou em puro sincronismo - que se colam a ela em identidades ou que se distanciam em diferenças, é do nosso interesse a proposta paralela (ao mundo globalizado, à manutenção das editoras) de uma cooperativa de idéias, que tem como alvo principal romper o isolamento nacional e internacional em que a arquitetura brasileira se encontra mergulhada. Um "banco de dados" da produção teórico-prática, que se retroalimenta de pensamentos, experiências e pormenores construtivos de vários profissionais do mundo seria viabilizado em processo digitalizado – considerando as possibilidades abertas pela Internet. Um site de abrangência internacional evitaria os mecanismos costumeiros de redução da informação a mercadoria a que só se tem acesso pelo dinheiro – e incluiria a possibilidade da troca : das diversidades e pluralidades de valores, das disparidades existentes entre os povos. Uma relação dialógica com o mundo permite reconhecer cada fragmento cultural dentro de uma visão plural da história – que é a própria realidade contemporânea. Sem rumos definidos, mas caminhando para descentralizações e dispersões, e aceitando os sincretismos existentes.

Podemos falar aqui da variedade de material oferecido e da oportunidade de colocação de polêmicas abertas : uma revista em Internet, por exemplo, que proponha a adesão de colaboradores, suscita essa novidade e instaura uma acessibilidade ímpar do leitor ao mesmo texto que está na tela. Propomos a interatividade entre usuários e produtores, entre leitores e autores – e não mais

uma relação passiva. Uma cultura baseada na participação é diversa daquela em que se recebe passivamente a informação produzida pelo outro. Todo receptor é também um transmissor. Em Internet pode-se acessar uma outra relação : a leitura pode-se transformar em escritura, em intervenção que interfere no texto primeiro ou segundo, não importa. A escritura é um material aberto, que vai presenciando as leituras e sendo acrescido por elas. Ou seja, ler e escrever dependem de novas capacidades e atitudes : o leitor vai interagir e propor contaminações e novas figurações ao que permanece aberto, indeterminado, disponível. Não há direções projetadas, somente aproximação entre as pessoas, como uma tomada de consciência e participação. É talvez o princípio de uma nova economia também – onde não se vende, mas se troca, se distribuem gratuitamente informações e idéias. Isso já vem se desenvolvendo, subliminarmente, pela Internet – já está sendo parte de prática cotidiana das pessoas. Sem manifestos, sem gritos, sem bandeiras.

O que anteriormente se constituía como um projeto de autor, de preservação da idéia e posse do direito de realização, passará agora pelo caminho desimpedido de uma comunicação digitalizada e poderá vir a ser de domínio mundial. O projeto, sua interpretação ou sua crítica podem então ser elaborados em qualquer localidade e ter informações acrescidas por outros – até chegar ao destinatário. Reflexões que falarão da simbologia, utilidade, função, importância política, prazer e desprazer da arquitetura e da cidade.

Como propõe Sawaya, a arquitetura deixa de ser detentora de uma estética exclusiva comunicada aos outros, e passa a ser um veículo estético; o arquiteto deixa de ser um demiurgo que desvela a estética e passa a ser um agente especializado dela. É uma mudança drástica e talvez ainda difícil de ser entendida em todas as suas dimensões – mas cuja compreensão é necessária para se avançar, no sentido de dialogar com a arquitetura do tempo presente e futuro. (4)

Há que se ter algo em mãos ou no pensamento, para se instituir a troca – assim, o isolamento de cada profissional poderá reverter-se numa atitude mais criativa,

mesmo que se esgotando no presente, no instante mesmo de sua inserção como participante do jogo. Uma noção de rede internacionalmente conectada elimina a imposição de um centro hegemônico e hierárquico e traz a idéia da viabilidade da informação em dispersão ou difusão pelo território – uma interação entre os povos. Um sistema de fluxos midiáticos não mais se direciona a um centro que sintetiza e distribui. A comunicação penetra hoje por todos as lados, é rizoma : é raiz que, mesmo cortada, segue adiante e não morre ou se detém. A boa comunicação hoje, num mundo que se quer interativo, pode ser apoio, argumento – e também, ser socialização .
Em um país multirracial como o nosso, a comunicação é de grande riqueza – ela deveria se dar sem impedimentos, deixando circular toda essa inteligência acumulada. Aqui poderia se dar esse movimento político (distribuição democrática da informação) e cultural (possibilidade educacional da informação). Também é certo que o Brasil poderá se sobressair como uma identidade forte neste contexto mundial – por seu enorme contingente populacional e a pluralidade de culturas daí advindas.

Uma ressalva há que ser feita : há grande mudança em curso e novas correntes de pensamento que dão substância teórica a ela, embora haja ainda muita idéia a ser textualizada. O discurso da mídia é muitas vezes ruim, e muitas vezes também o povo adere a tudo passivamente. É óbvio que também aqui há que se fazer seleções, não se pode unidimensionalizar ou ser acrítico, e saber que essa informação que circula na mídia será sempre uma complementação face ao ensino. A reflexão da leitura ainda vem da antiga e tradicional educação – que formará sempre a independência do pensamento e da ação, esse bem-estar espiritual do cidadão. Como diz Castells, apesar das escolas e universidades utilizarem o computador nas salas de aula, nos países desenvolvidos, elas não "desaparecerão no espaço virtual". Pois as escolas de ensino fundamental e médio são repositórios de crianças, além de instituições educacionais, e as universidades primam por forte interação social entre os alunos. As "universidades à distância" ainda são uma segunda opção em formas de

educação – não são substitutas das atuais instituições de ensino superior. (5) Ainda a escola representa a possibilidade de encontro físico. Mas, o encontro das idéias e do pensamento, esse "lugar virtual" poderá se constituir como essa universidade paralela (à distância), já quase real.

Nossa posição fala de uma possibilidade de leituras arquitetônicas de interesse teórico, profissional, crítico, não de nos engajar em qualquer solução já pronta. Falamos de um diálogo encadeado entre profissionais e usuários, com intenção de colocar em discussão os nossos problemas, de buscar alternativas, experiências, soluções – em grupos infinitos, que vão se associando e propondo acréscimos de informações. A mídia e a Internet poderão funcionar para essas trocas – como também para o conhecimento.

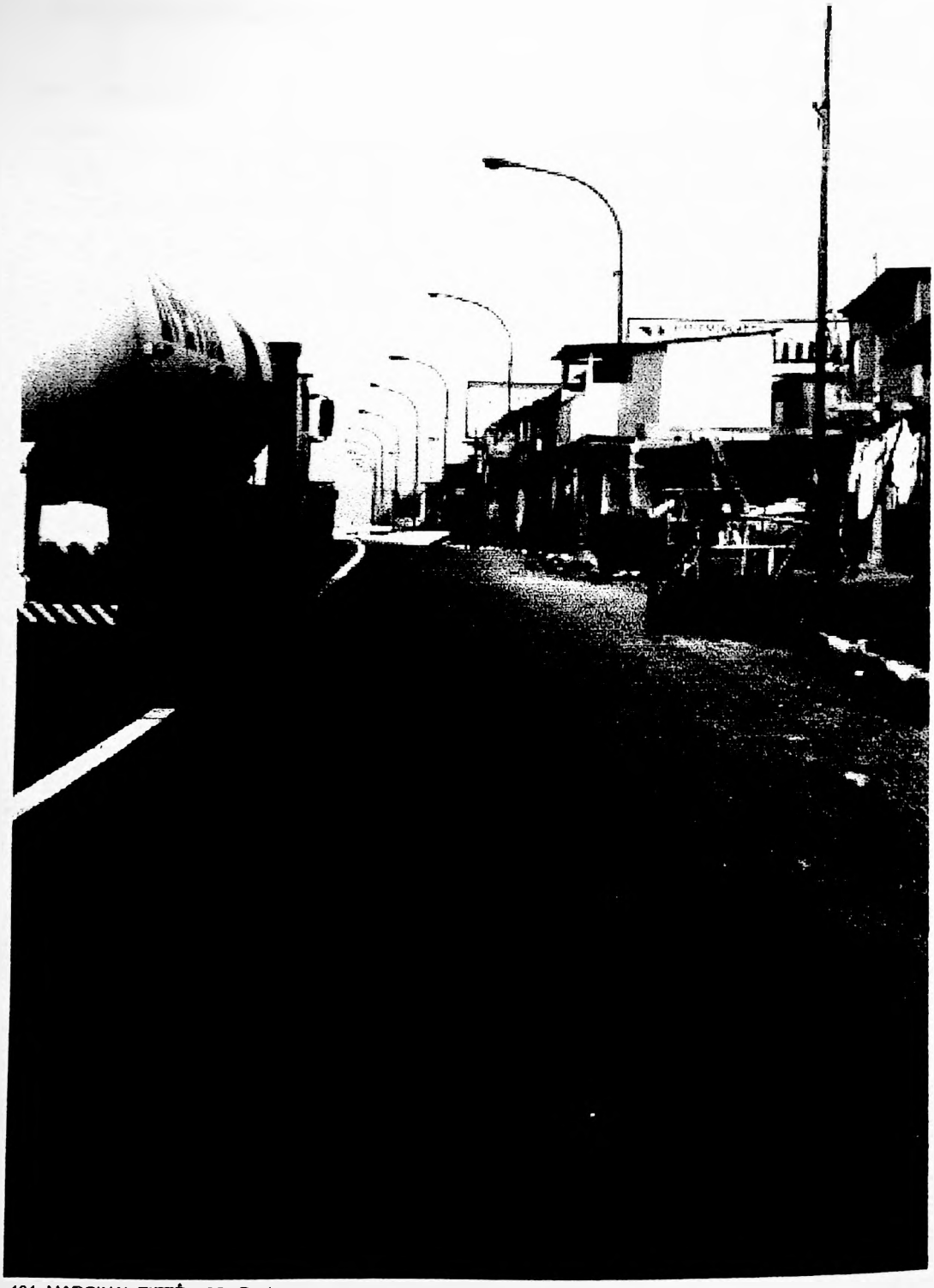
Para nós, é importante superar o sentimento de marginalidade, ter uma participação mais ativa e re-descobrir a comunicação com o mundo – discutindo posições, contribuindo na resolução de questões básicas, aceitando os hibridismos, enriquecendo as diferenças. Esse parece ser o caminho da crítica contemporânea : que não persegue certezas mas inclui experiências, penetra nos códigos, estilos de vida e nas diversas etnias que habitam as metrópoles. Talvez essa voga comunicativa e a sua intromissão nos mais recônditos e variados meandros da sociedade traga mais uma compensação : a possibilidade de se mostrar à população econômica, social e tradicionalmente excluída, principalmente em nosso país. É também importante saber que essa proposta interativa via Internet poderá muito breve ser substituída por nova modalidade – seja como for, não haverá retrocessos ou caminhos de volta. Possivelmente, a substituição visará uma atitude mais avançada de percurso informacional digitalizado.

Estar "presente" nos vários acontecimentos da história, ver instantaneamente o fato na televisão, ou na tela do computador, por exemplo, reafirma as idéias de sincronicidade e do efêmero da atualidade : ganhos e perdas. Como também a disponibilidade de informação total requer um aprendizado de seleção : um aprender a discernir, escolher. Pois, anteriormente, as próprias ideologias

filtravam as informações : a direita ou a esquerda, as censuras religiosas, etc. Hoje as ofertas são inúmeras e as escolhas imprevisíveis – o que leva aos individualismos, subjetivismos. E isso merece ser pensado e discutido também.

Numa sociedade em que se celebra o desnecessário, a posição por uma arquitetura que reflita sobre as possibilidades múltiplas que lhe são inerentes e essenciais parece um caminho de abertura, e este fazer, que interpreta a cidade – formas, projetos e seus novos olhares e suas especificidades - e dialoga com ela, pode se constituir como importante para gerar teoria. Embora se espalhe hoje o tema de que tudo se oferece como matéria de discurso e como texto – sendo a própria sociedade e a cidade um novo texto no cenário mundial, ainda temos aqui uma carência do debate mais específico e mais integrado, que reúna os profissionais, até por uma conquista de oportunidade de trabalho, de fazer ver a necessidade do trabalho do arquiteto.
A possibilidade de discutir, buscar alcançar politicamente uma atuação significativa pode vir a ser a única maneira de intervirmos nesta nossa megacidade – que está à espera de propostas novas.

Pois é muito provável que as megacidades continuarão seu curso e seus conhecidos caminhos e desenhos de conurbações e rarefações – apesar da concentração dos problemas sociais, urbanos e ambientais que elas ocasionam. Elas são os centros do dinamismo econômico, tecnológico e social, como também são os centros de inovação cultural. Como diz Castells, são os "pontos conectores às redes globais de todos os tipos. A Internet não poderá desviar-se das megacidades : ela depende dos sistemas de telecomunicações e dos 'telecomunicadores' desses centros". (6)
Certamente esse diálogo ininterrupto se fecharia por instantes para as seleções e definições provisórias. Aqui então se admitem polarizações : uma equipe seria intérprete de determinados ciclos e conclusões, um reflexo da confrontação de idéias entre pessoas atuantes no mundo todo. Uma equipe de arquitetos faria essa integração das comunicações parciais coletivas, para



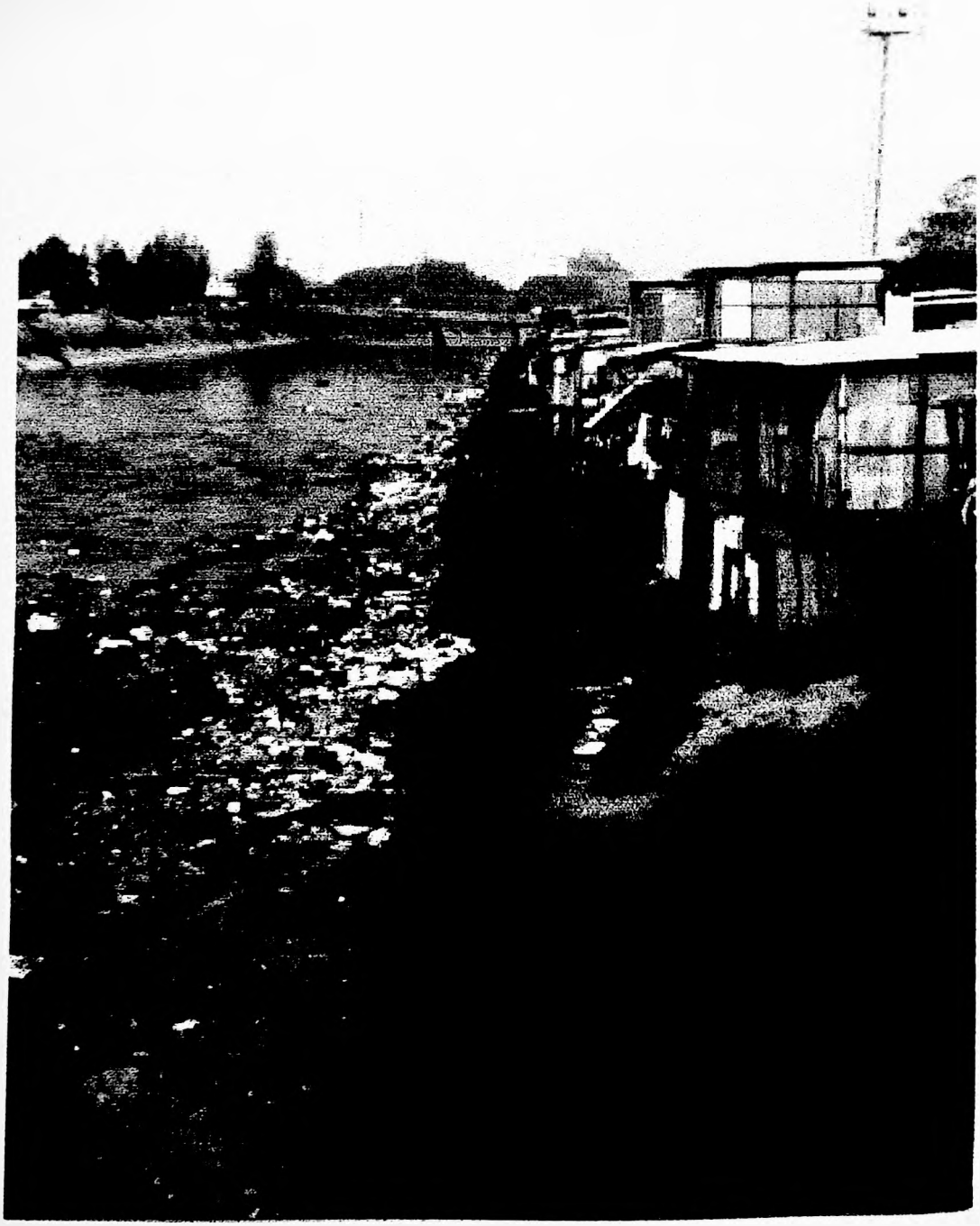
101. MARGINAL TIETÊ - São Paulo

propô-las como intervenções, eventualmente. Ou, como os "anais" do período : que seriam novamente retomados e discutidos posteriormente. Acredita-se numa possibilidade educativa, interativa e de conhecimento – como fator primordial do projeto. E uma aprendizagem nova : de escolhas críticas e seleções, que visam sempre reunir informações e experiências importantes e nunca partidarismos e sectarismos.

O "lugar" da cidade

Com certeza mudarão espaços e lugares, em decorrência dos seus "fluxos" – topológicos ou virtuais. No âmbito do projeto, algumas iniciativas esparsas se munem de novos olhares e novas interpretações da cidade.

Os últimos concursos, acontecidos no final de 1998, em São Paulo – Intervenções nas **Marginais** e Intervenção no **Carandiru** –tentaram configurar-se como promessas para a superação do abandono em que se encontram os nossos lugares: de encontro, de convivência, ou mesmo de passagem. Propostas estas que detinham um olhar especial à cidade como lugar do homem. Nesse momento, percebeu-se que os temas interessaram à população e incitaram ao debate, pois a questão das Marginais desencadeou uma polêmica organizada pela Rádio Eldorado, por exemplo – e que poderia ser estendida, se os arquitetos se dispusessem a essa interlocução. Um acontecimento inédito põe agora um fim nesta possível promessa de desafogo para o Rio Tietê e de "lugar" aprazível para o entorno das suas margens – a Prefeitura anuncia mais uma pista expressa (e novamente impermeável), com pedágio no seu acesso, e o rebaixamento da calha do rio. Simplesmente, passam a ignorar as propostas premiadas, pelas quais o próprio órgão gestor da cidade pagou prêmios. A população reage, embora timidamente, nas rádios paulistas. Há, porém, poucas vozes profissionais ou técnicas aderindo ao debate, repudiando tal iniciativa desastrosa para o ambiente.



102. MARGINAL TIETÊ - São Paulo

O interesse por esses acontecimentos poderia trazer à tona a discussão do tema do espaço público e o reconhecimento de que a cidade poderá ser construída para tornar o homem seguro e feliz. E que intervenções urbanas são hoje a possibilidade de melhoria. As marginais são a porta de entrada da cidade : é imprescindível e inadiável o projeto de uma recuperação saudável para o meio ambiente. Não se trata apenas de restaurar edifícios e formar ilhas de bem-estar no coração da cidade de São Paulo (a louvável Pinacoteca, Estação Julio Prestes, Museu de Arte Sacra, Correios, etc.), há que se revitalizar as ruas, despoluir os rios, ocupar os espaços de modo a evitar seu abandono fora das horas de serviço. Ou seja, adequar o lugar público e aberto em benefício do homem – para não se constituir em espaços de violência.
Por que os discursos sobre o urbano não vingam em nosso país? Por que seguem intermitentes e frágeis, quando necessitamos urgentemente dessas melhorias? Por que esta nossa impotência frente ao poder público?

O recente projeto do **"Eixo Tamanduatehy"** – em desenvolvimento pela Prefeitura de Santo André, considera como geradores da necessidade de intervenção os problemas enfrentados atualmente pela área : os congestionamentos, a perda de qualidade de vida e o esvaziamento das antigas instalações industriais, criando espaços de abandono. Uma decorrência clara da leitura da cidade de São Paulo como metrópole policêntrica e, ao mesmo tempo, do lugar específico como importante potencial de acessibilidade, visto ser dotado de ferrovia e um provável rodoanel. O projeto em curso prevê oferecer atrativos de legislação urbanística a empreendedores de hotéis, centros de convenções, setor terciário, cultura, lazer, entretenimento - um processo de parceria entre poder público e agentes econômicos.
Embora seja ainda um estudo, uma ressalva deve ser feita: a oportunidade de distribuir o trabalho aos profissionais brasileiros não aconteceu, visto terem sido contratados alguns arquitetos do exterior para assessorar os projetos. Tampouco foram consultados projetos já existentes que estudam o eixo do rio Tamanduatei junto ao Parque D.Pedro. Seria mais interessante a escolha de

possível intervenção por um concurso de idéias, talvez – o que não fecharia o campo para os estrangeiros, absolutamente.

As cidades hoje conquistaram recursos e podem fazer suas políticas urbanas – e isso pode ser um negócio. Convidar arquitetos estrangeiros e importantes (Portzamparc, Leira, Borja ou Busquets) poderá atrair mais dinheiro para o comércio, a indústria e mesmo as atividades culturais. Neste caso, configurou-se como a estratégia de ação escolhida.

Intrigou-nos, sobretudo, a apresentação final do projeto, que parecia visar mais um acontecimento midiático do que uma atenção à população – a presença do imenso público seleto convidado, e o debate de fechamento (no Masp, em abril deste ano) aconteceram como se fora um grande desfile de estrelas consagradas a salvar o futuro da cidade : parecia seguir as ordens do mundo consumista das metrópoles mundiais. As personalidades, eram arquitetos e eram artistas, eram estrangeiras e também nacionais.

Registro de uma experiência

"A obra foi criada, certamente, mas ao mesmo tempo, ela desenvolve sua própria energia criadora. Em outras palavras, a produção só assume seu sentido total quando o creatum *surge igualmente como um* creans."
Michel Guérin, O que é uma obra?

O autor se refere a um aumento que é incrementado à obra, que é inerente à sua própria produção, e que explica a generosidade da obra e o seu poder. É isso que vai diferenciar o simples "trabalho" (que se organiza a partir do consumo) da "obra" (que se ordena em torno da idéia de aumento). O gasto despendido é compensado pelo resultado – no caso da obra, uma recompensa que não pode ser calculada, pois não se trata de valor econômico, é de outra ordem. A obra é ser – o sentimento de sua realização é o da alegria – harmonia entre necessidade e vontade (que não exclui, porém, o sofrimento e o embate cotidiano).

A obra é trabalho, mas nem todo trabalho chega a ser forma, a ser obra. O trabalho é necessidade, é o começo e o fim da obra. Esta é também necessidade – porém, ela sofre uma derrota : porque é totalmente "querida", ela prende o criador e este também a tem, são dois "combatentes solidários". O autor explica que uma terceira dimensão da necessidade aparece com a obra : a imortalidade. Na obra, por meio da qual se imortaliza, o homem encara e conhece sua mortalidade, e então, satisfaz sua humanidade.

O trabalho cumpre a obra e a realiza. A lógica do aumento substitui a do excedente – a energia é recuperada e transformada (e não mais dissipada). (7)

A urgência de ser levada à vida, o autor chama de necessidade – a obra vai tornar presença o que antes era incomensurável no pensamento. Então, a energia que a obra irradia volta para seu criador, para si mesma em suas metamorfoses e para o usuário ou espectador – ela influencia, serve de referência, estabelece trocas, favorece a comunicação entre os homens. Portanto, pode provocar outras formas, outras obras : semelhantes e diversas. Assim, pode-se entrever alguns indícios de felicidade neste mundo : o trabalho investido na obra vai além do simples "consumo" imediato, vai estabelecer diálogos cruzados entre territórios e populações.

Os recursos ou o objeto da arquitetura podem ser apenas trabalho, que constantemente se vai refazendo. Ou podem elevar-se à obra, à realização – quando se desdobra para o mundo, se faz presente, estimula trocas. A delimitação do objeto de trabalho tem a ver com a eleição de um olhar detido sobre certa área, deslocando-a espacial e temporalmente do mundo conhecido. A proposta do projeto é construir um objeto, um "lugar", uma obra dotada de necessidade, de sentido e de beleza.

Nesta questão da cooperação dialógica, podemos enumerar, como uma iniciativa valiosa, o **"São Paulo Megacidade 2000"** , acontecimento coordenado no Brasil, pelo arquiteto Bruno Padovano, da FAU-USP, que reúne 11 escolas de arquitetura de nossa cidade, para pensar os problemas da metrópole, e propor possíveis leituras, intervenções e soluções. É um evento

103. RODOVIA PRESIDENTE DUTRA transformada em Avenida Dutra (intervenção proposta) - Guarulhos

internacional, que busca abrir uma discussão sobre os problemas encontrados em quatro grandes metrópoles : São Paulo, Tóquio, Xangai e Hong-Kong.
São Paulo é uma megacidade com seus 18 milhões de habitantes, acrescida às conurbações implementadas pelas rodovias, agregando cidades próximas e constituindo a maior concentração de população e de congestionamentos do país. Ela estabelece ligações funcionais e econômicas entre vários territórios, e está conectada às redes globais de informação. São Paulo é um pólo aglutinador, um nó que concentra inovações, apuro em tecnologias, criatividades, mas é também depositária do maior número de pessoas despossuídas do território brasileiro, e de uma superfície desigual em termos de padrões de vida habitacional, de higiene, educação, saúde e socialização. São problemas candentes, que se avolumam, e que merecem ser detectados.

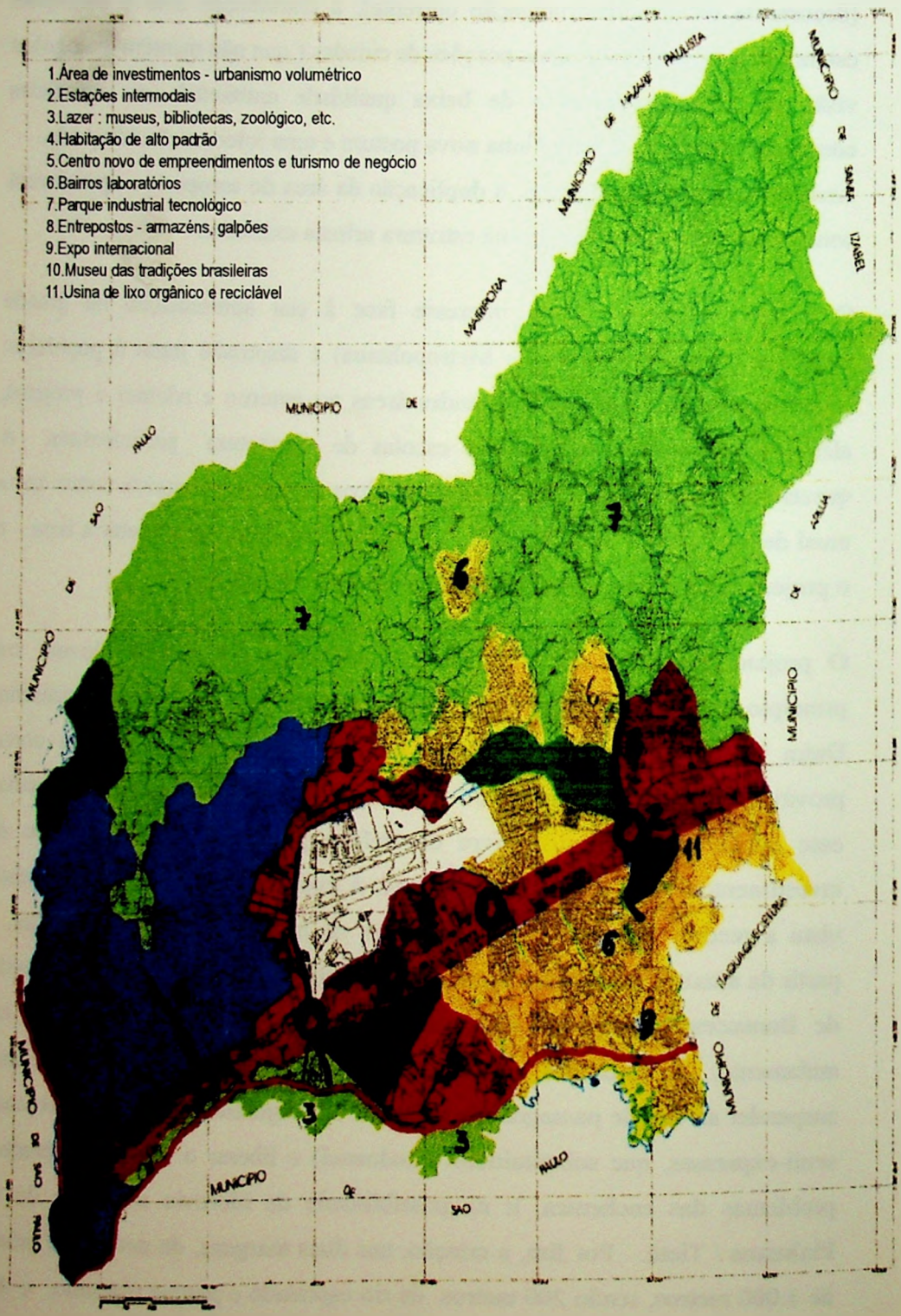
Comparecemos *(a), com a UnG, Universidade de Guarulhos, com uma proposta–desafio de intervenção neste espaço expandido : trasformar a Rodovia Presidente Dutra em uma grande avenida – desde a Marginal do Tietê até o entroncamento de Bonsucesso, repensando nesse espaço todas as questões relativas ao abandono de suas áreas lindeiras, às funções centrais e metropolitanas que podem vir a se estender no entorno, à apropriação do Parque Ecológico do Tietê como lugar privilegiado de moradia e serviços e à despoluição do rio Tietê e à sua várzea. A descoberta de Guarulhos e suas dificuldades como cidade, que é hoje a segunda mais rica e mais populosa do Estado, e a presença do Aeroporto de Cumbica, que é a maior porta de entrada do país – nos leva a essa discussão e esse embate. Vale ressaltar que a construção do aeroporto provocou, nesses anos, a suburbanização, com o crescimento da população e instalações pertinentes à sua volta – o que vem confirmar a nossa constatação do aeroporto como um pólo econômico e agregador de serviços (capítulo III).

A proposta enfrenta o problema fundamental de desrealizar a profunda cicatriz e ruptura entre duas margens desagregadas – que é como se configura

atualmente a rodovia Dutra com suas áreas lindeiras. O abandono dos edifícios (decorrente da desindustrialização corrente), a conurbação com a metrópole estendida, a desunião das duas porções de cidade (que não mantêm diálogo), a visão de áreas rarefeitas e de baixa qualidade ambiental em superfícies contínuas, pressupõe e exige uma nova postura e uma intervenção adequada. Acresce-se a isso, atualmente, a duplicação da área do aeroporto – que deverá concretizar um impacto básico na estrutura urbana existente.

O trabalho vem suscitando interesse face à sua apresentação na grande imprensa (Metrô News, Folha Metropolitana) e discussão junto à população (empresários que dispõem de grandes áreas no entorno e adotam o projeto), além dos debates periódicos nas escolas de arquitetura participantes. A questão da requalificação dos espaços públicos vem sendo proposta como tema atual de importância para a cidade. O intuito é pré-observar e adotar a área – e o projeto decorrente é a interpretação de suas possibilidades.

O projeto considera que a provável existência do Rodoanel levou, em princípio, a valorizar o seu lugar de cruzamento com a Rodovia Presidente Dutra (na altura de Bonsucesso) e serviu para delimitar essa área como provável superfície de redesenho. Assim que a principal diretriz é transformar esse trecho numa avenida, livre do tráfego pesado, e em futura área de investimentos. Não se atém, no entanto, à eventual existência do Rodoanel, visto a recente discussão sobre os cortes de investimento governamental, a partir da alteração do quadro econômico do país – porém, a dinâmica da região de Bonsucesso independe dessa implantação para a sua evolução, já em andamento. A partir daí, pensou-se em uma estratégia mais conseqüente : suspender as vias de passagem da marginal (configurando-as como expressas e semi-expressas, que substituiriam o rodoanel) e liberar o solo – afastando o problema das enchentes. E na possibilidade da hidrovia ao longo do rio Pinheiros / Tietê. Por fim, a criação, nas duas margens, de uma faixa urbana de 1.000 metros, sendo 200 metros de rio espraiado e parque plantado, e 800



104. INTERVENÇÕES ESPECIFICAS - GUARULHOS

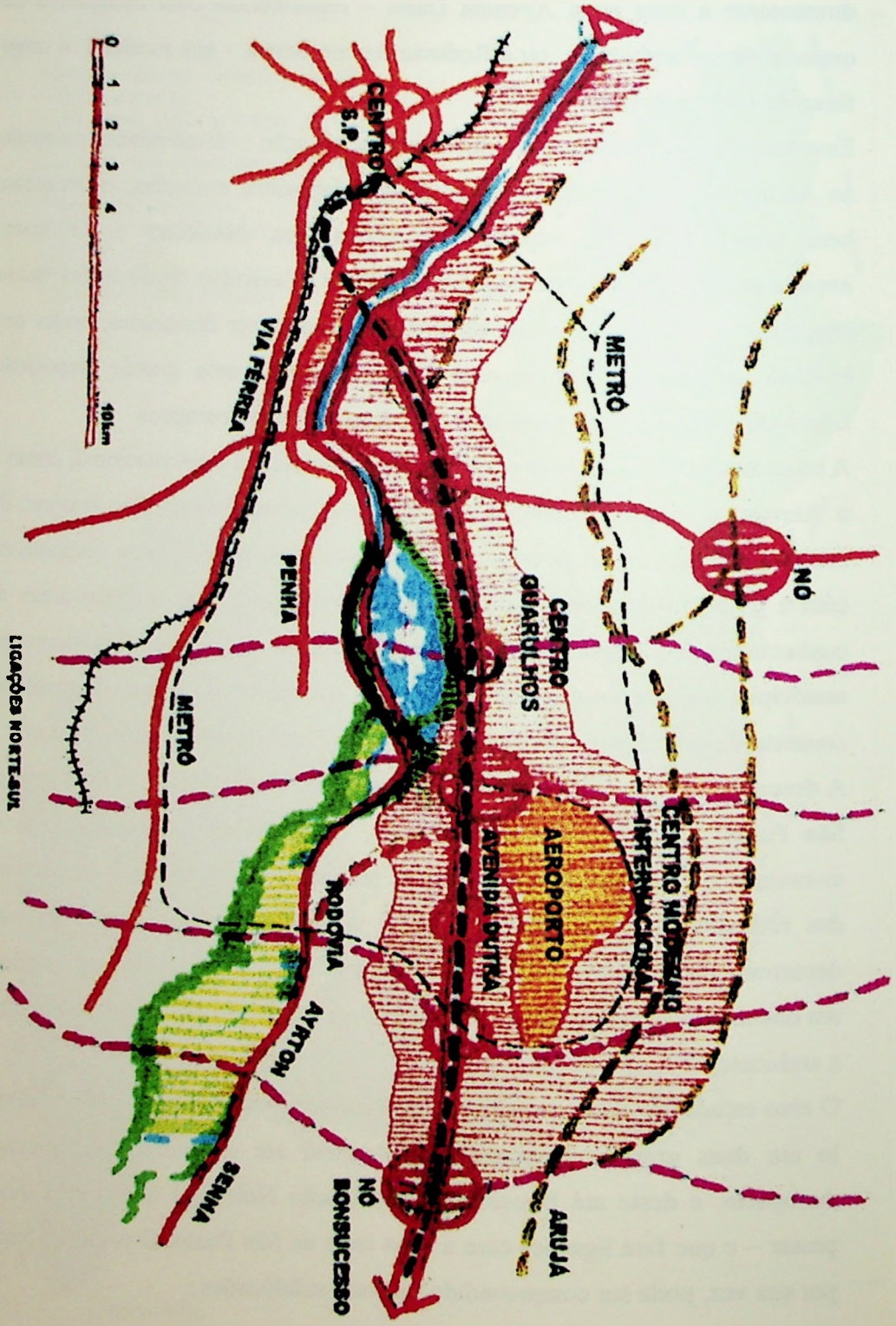
metros de área de investimentos nas laterais. As pistas se comunicarão diretamente a essa nova Avenida Dutra – reestruturada com transportes de massa e novos ambientes, ou à Rodovia Ayrton Senna – que receberá o novo fluxo de tráfego pesado.

Esse território delimitado tem uma primeira vocação – de atividades de apoio ao Aeroporto, com perspectivas de abrigar depósitos, armazéns, entrepostos, bem como áreas de exposição e convenções, hoteleiras e de lazer, impulsionadas pelo turismo econômico que se desenvolve ali de forma quase espontânea. Outras prováveis intervenções podem ser destacadas, como por exemplo a possibilidade de uma área dedicada a uma grande Exposição Internacional, como tem acontecido nos diversos países europeus.

A importância de um equipamento de nível continental e internacional, como é o Aeroporto, incita a compreender as novas possibilidades que surgem da interdependência entre povos, nações e territórios, noções estas compatíveis com a proposta de globalização – fato discutido hoje nas diversas áreas de conhecimento. Ainda o expressivo contingente populacional existente no município permite compreender os traços distintivos do habitat humano no contexto da urbanização crescente que marca a face do mundo atual e futuro.

A descoberta da vinculação com a outra margem do rio Tietê – a zona leste de São Paulo – é de enorme significação, como também a possibilidade de extravasar o Parque Ecológico além de seu desenho confinado entre as pistas das rodovias Dutra e Ayrton Senna. A relação entre cidade e natureza decorrente da valorização da presença do rio Tietê na área, permite considerar um dos aspectos fundamentais do equilíbrio a ser obtido entre presença humana e ambiente.

O eixo estudado possui características peculiares por trecho – propôs-se dividi-lo em duas grandes porções : da Marginal até o entroncamento com o Aeroporto, e deste até Bonsucesso e a ligação Norte-Sul que por lá deverá passar – e que fará ligações com a zona leste de São Paulo. O primeiro trecho, por sua vez, pode ser compreendido nas suas subdivisões :



105. LIGAÇÕES PROPOSTAS NA AVENIDA DUTRA - NORTE - SUL

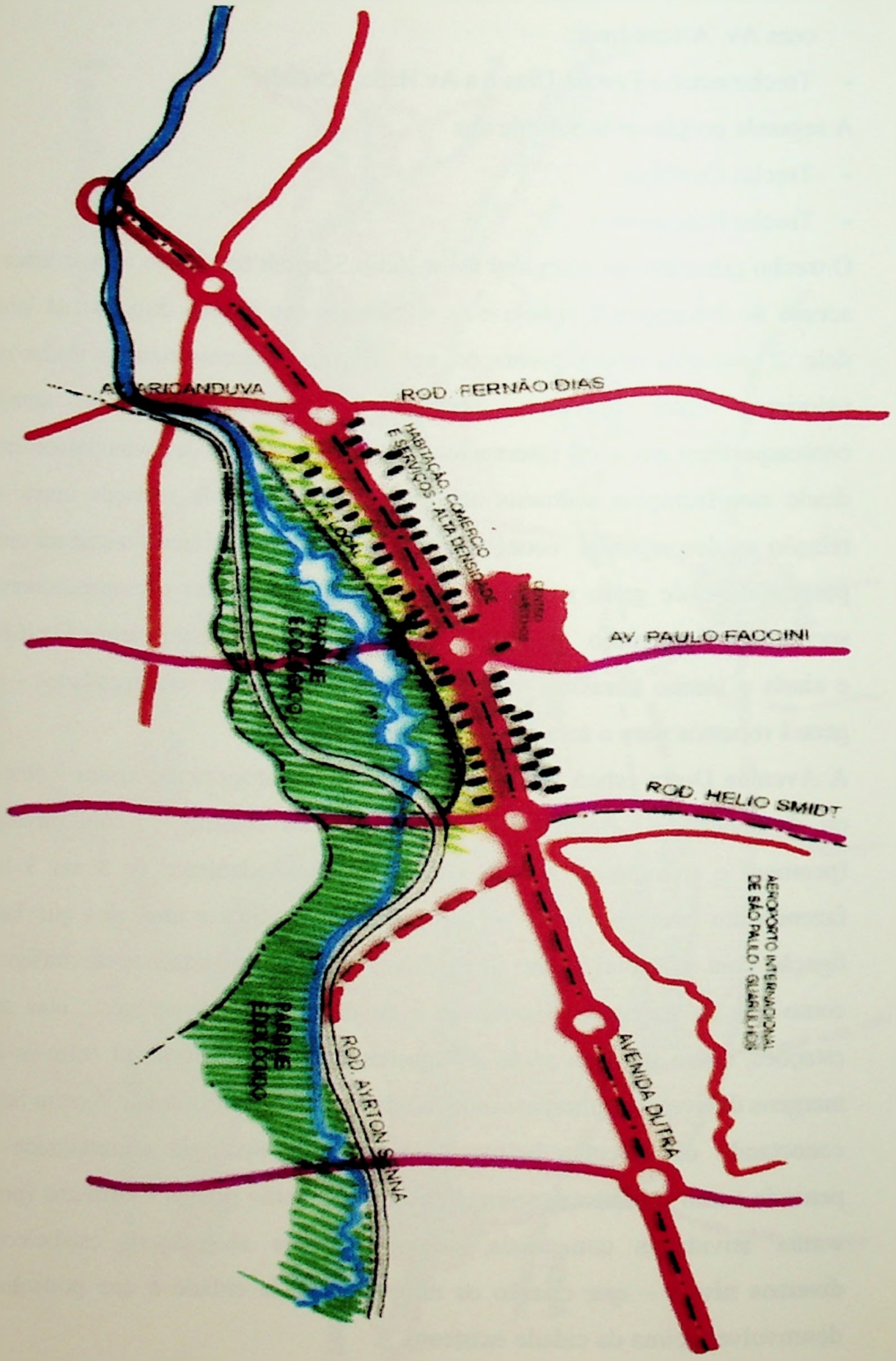
- Área lindeira à Marginal Tietê até o entroncamento da Rodovia Fernão Dias com Av. Aricanduva.
- Trecho entre a Fernão Dias e a Av.Hélio Smidt

A segunda porção se subdivide em:

- Trecho Cumbica
- Trecho Bonsucesso

O trecho primeiro, da Marginal até a Hélio Smidt terá como característica o acesso do Aeroporto à cidade e as referências que estarão dispostas ao longo dele. É uma área de representação, um corredor de acesso com atividades que valorizam esses aspectos. Trata-se de criar condições de atuação contemporânea em nível internacional nos seus aspectos de ponta, envolvendo desde manifestações culturais até uma infraestrutura de serviços ímpar em relação ao desempenho econômico internacional. Esta área funcionará como possibilidade de gerar recursos suficientes para financiar o empreendimento social do setor vizinho. O setor exclusivo representado pelo Parque Ecológico e ainda o trecho Cumbica representam esse potencial empreendedor - que gerará recursos para a área social.

A Avenida Dutra estará dotada de um eficiente transporte de massa – elevado ou de superfície (trem ou metrô no canteiro central) – com travessias (peatonal e rodoviária) a cada estação (aproximadamente de 3 em 3 km), fazendo um contorno junto ao aeroporto de Cumbica e uma alça que fará a ligação com a Radial Leste, já em São Paulo. Essas estações se configuram como nós de encontros funcionais e de distribuição de vetores : elas serão estações, como também serão as ligações transversais norte-sul entre as duas margens da avenida, ultrapassando ainda o parque e a Rodovia Ayrton Senna, conectando os diversos bairros lindeiros. A tipologia arquitetônica está pensada como urbanismo volumétrico, já que serão pontes e edifícios (podem conter atividades comerciais, como pequenos *shoppings*), estabelecendo diversos níveis – que criarão os novos níveis de cidade e que poderão se desenvolver acima da cidade existente.



106. PARQUE ECOLÓGICO TIETÊ - intervenção proposta

Uma proposta de tipologia que servirá também para os edifícios - criar áreas construídas elevadas, e um térreo permeável (até 15m) onde se desenvolve a vida do lugar : comércio, serviços, parques, praças, transportes locais, pistas de ciclismo, estacionamentos. Acima deste nível, atividades de serviços e pisos habitacionais, com visão abrangente das paisagens. Contempla-se este projeto especialmente junto ao Parque Ecológico, lugar possível de alta densidade e zona nobre : flats, apartamentos, áreas comuns vegetadas. Este parque terá a característica de espaço aberto, constituindo um grande sítio metropolitano com atividades de lazer (shows, play-ground, cooper, áreas de piquenique, pesca, piscinas) e serviços específicos (museus, viveiros de plantas, zoológico, bibliotecas). Ao longo desta extensão do parque, a Avenida Dutra estará enterrada ou aérea, permitindo acessibilidades livres e desimpedidas. Pequenas pontes e alças farão o traspassamento peatonal junto à Rodovia Ayrton Senna.
Ocupações clandestinas serão removidas, e essa população terá acesso às áreas mais afastadas e altas – haverá restrições severas quanto ao lançamento de esgotos domésticos e industriais no local. Acima do Aeroporto, junto à Serra da Cantareira, será preservada a área de mata natural como reservas biológicas ou pesquisas florestais. Poderão se constituir OnGs para fiscalizar trabalhos e estudos. Também se prevê criar interesses para a instalação de indústrias de alta tecnologia, assistidas por computadores : fábricas limpas e automatizadas, muito semelhantes aos edifícios de escritórios, e que cuidarão de parte dessas áreas de preservação. Uma nova localização e a renovação da estrutura antiga e poluente (os espaços tradicionais ao longo da Dutra). Será uma ilha de inovação, que procurará atrair a atenção.
Fechando a questão ecológica, ainda temos a zona da bacia do Baquirivu, que poderá ser pensada como um parque municipal.
Já é evidente uma nova configuração de centro moderno na porção norte do Aeroporto, que também será área de arrecadação de recursos.
A estratégia de intervenção, no sentido político e econômico, conta com essa primeira escolha : ela fará a comunicação, veiculará a mensagem que se quer

107. BAIRRO DE BONSUCESSO - Guarulhos

para a área como um todo. Procura-se gerar interesse pela definição desses espaços públicos e de investimentos.

É então que poderemos pensar no trecho da Hélio Smidt até Bonsucesso, que se caracterizará pela profunda interação social baseada na ocupação pré-existente, que é à de uma grande cidade popular. O desafio será valorizar a presença popular e promover o desenvolvimento de todas as camadas sociais presentes. A questão fundamental é se referenciar em uma economia local e comunitária que valorize e promova a população ali instalada, a fim de criar condições para interação com os mecanismos internacionais e globais, estabelecendo intensas relações de troca – sem, no entanto, extinguir suas especificidades face ao processo de fluidificação total do mercado globalizado. Esta área é uma amostragem significativa da feição própria do Brasil, portanto, a geração de atividades econômicas ali localizadas poderá se constituir num passo fundamental no intuito de se encontrar caminhos para uma emancipação da população do país. Em relação a projeto, pensamos constituir bairros-laboratórios – para estudar técnicas construtivas alternativas e tipologias arquitetônicas vinculadas. Há preocupação com os recursos não renováveis, dos quais a cidade é altamente consumidora - por isso, propõe-se o uso do material Terra, que é ecológico e sustentável. Também tipologias concebidas a partir de pré-moldados e materiais doados – sempre com a atenção voltada à questão do meio ambiente.

Pensa-se ainda na possibilidade de estudar técnicas e formar mão-de-obra – frente à disponibilidade de tempo livre do homem no novo mundo informacional. Esse será um tempo voltado à socialização, de aprendizado talvez – até mesmo de novos artesanatos. Com o desejo de inventar novos habitats, sempre perseguindo técnicas condizentes com o contexto. Esse será um espaço em que poderão se dar essas experiências sociais, que buscam desfrutar um tempo compartilhado. Tempo e espaço são materiais raros – e desfrutar deles pode ser um luxo hoje (no futuro, haverá tempo excedente, talvez).

Um grande nó aglutinador se configura no ponto final da área em estudo : o encontro Dutra-Estação Bonsucesso, que é também o ponto de ramificação da estrada Jacu-Pêssego com o provável rodoanel. Ali poderão estar grandes armazéns e depósitos de cargas, junto a uma esplanada de encontro dos caminhões de transporte que vêm da região norte, e que se desviarão de trajeto nesse entroncamento : para a rodovia Ayrton Senna ou para o rodoanel, ou mesmo para se livrar da carga (que seria depositada em *containers* e depois distribuida) e empreender retorno a seu Estado. Esse é um ponto espacial estratégico : ele deverá conter em seu desenho todas essas hipóteses.

Temos então, três questões básicas como diretrizes do projeto : a questão ambiental, a questão social e a do empreendimento. Isso fechará a estratégia de intervenção, que será discutida com a população envolvida – precipitando o interesse e atenção com algumas hipóteses espaciais. Após a definição de prioridades, se realizará o Plano Diretor e partidos projetuais.

Essa rede de relações é que determinará, afinal, a forma desse espaço, dessa porção de cidade.

Está claro que um projeto deste porte deverá ser parte de um plano geral da cidade – e sua implantação será possível pela atuação da municipalidade. Tanto quanto qualquer empreendimento europeu – onde o Estado é sempre apto a opinar e adotar o projeto que visa melhorar a qualidade de vida do lugar e da população. A fim de tornar sua cidade a mais significativa, a mais bela – pelo desenho e pela inserção adequada dos edifícios no espaço e ambiente urbano.

Essa apreensão do espaço de Guarulhos e suas dificuldades assumiu aqui, como necessária, esta primeira diretriz, que é a transformação da rodovia Dutra em avenida - uma extensão de 22km que deverá contar, então, com algumas vocações primordiais:

- reestruturação e restauração de um lugar com energia e valores ainda permanentes, mas que não se constitui todavia como espaço público propício ao cidadão que desfruta de sua cidade.

108a. RODOVIA AYRTON SENNA

108b. PARQUE ECOLÓGICO TIETÊ

- A criação de referências e marcos ao longo da nova avenida, com a possibilidade de geração de riquezas para a cidade : edifícios de serviço e comércio, aliados às novas áreas de lazer, que respeitem gabaritos construtivos.
- A eleição de transportes de massa para a população, correndo aéreos ou na superfície, que aproximem o centro da metrópole com o Aeroporto Internacional, fazendo também uma ligação mais pontuada – com paradas em diversos bairros. Poderá se pensar também em *containers* enterrados na pista central da avenida – para o transporte de mercadorias, com poucas paradas : Bonsucesso, ligação com o aeroporto, marginal.
- O tema de encruzilhada, travessia, passagem e parada, nos leva a propor ligações aéreas entre as duas margens desta grande cicatriz que configura o eixo Dutra. Como vigas caminhantes, as passarelas, estações ou pontes farão a união entre cidade, natureza e população, aproximando margens distanciadas. Busca-se integrar partes da cidade, parque ecológico e serra.
- O eixo de ligação entre o Aeroporto e o centro metropolitano de São Paulo terá disponíveis, assim, nas suas áreas lindeiras, todas as atividades centrais distribuídas. Interessa-nos essa transformação de funções e os impactos imediatos no entorno. Como também a arquitetura enquanto atividade fundamental para a vida e o ambiente humano – e sua realização em todas as escalas do espaço.
- Uma imensa área que se estende do trecho Aeroporto até Bonsucesso – porção de bairros desestruturados – quase não nos permite considerar algo a ser preservado. Valerá uma *tábula rasa*? Pensa-se em uma intervenção social, que deverá se realizar em decorrência de investimentos conseguidos nas áreas mais nobres.
- A importância de uma área nobre às margens do rio (despoluído e tratado) nos leva a propor uma zona habitacional de alta renda: *flats* e apartamentos, como também edifícios de escritórios, com áreas comuns vegetadas e visão privilegiada para a água. O parque estendido (8km de extensão e 1,2km de

109. PARQUE ECOLÓGICO TIETÊ

largura, em média) terá a característica de espaço aberto, constituindo um grande lugar metropolitano com atividades de lazer e serviços específicos (museus, viveiros de plantas, zoológico, bibliotecas). Pretende-se uma interpenetração das atividades, uma fluidez entre ambientes construídos e naturais.

- As águas sofrerão tratamento de despoluição em todas as suas nascentes, e na área vegetada se prevê a restauração e manutenção de toda a vegetação nativa.

Levar em consideração essa paisagem é trabalhar com a devastação provocada no ambiente urbano pelo abandono em todos os sentidos (das indústrias propriamente, mas também de projeto de planejamento, de governo, etc.). É tomar conhecimento da imensa escala de intervenção : são 22 quilômetros na faixa ao longo da Rodovia Presidente Dutra, e é toda a área que se avizinha às suas margens, como é ainda o encontro com a marginal do Tietê – e o seu possível redesenho. São diversos bairros em conurbação física, porém, com espaços entre ocupados e vazios, densos e esgarçados – o que não se apreende em uma leitura gestáltica, abrangente. Pode-se mais "sentir" toda essa imensidão, do que propriamente percebê-la como imagem ou como lugar. Não existem relações, ligações ou continuidades no tecido urbano – só horizontalidades e distâncias, deteriorações ambientais, ocupações indevidas, loteamentos clandestinos, e grandes vazios provocados pela especulação ou por remoções acontecidas no tempo. Uma dimensão que escapa à visão e ao trajeto tradicional – podemos abarcar toda a sua complexidade pelo seu mapeamento. Portanto, há descontinuidades espaciais, áreas subdesenvolvidas de extrema pobreza, presenças industriais ativas espalhadas na região, e ilhas de serviços e habitações de nível bastante satisfatório – apesar do descuido com os espaços públicos, ainda nelas. Visamos conexões internas e a indispensável conexão desse todo com a economia do país via elos e nós de comunicação. Essa diversidade será estruturada e desenhada seguindo vocações específicas de

110. PAISAGEM 1 (Parque Ibirapuera) - São Paulo

cada porção de lugar – tentando uma unidade na multiplicidade que já se prevê.

A intuição de um projeto como o das **Megacidades** problemáticas é interessante porque fala de uma presença maciça de população e de suas cidades, que precisam ser pensadas e interpretadas. É um projeto que engloba a questão da maioria, do maior número, e que percorre outro caminho que não o do eixo da arquitetura do mundo desenvolvido (uma arquitetura de elite, ainda exceção no mundo como um todo). Interpretar essa realidade, que se desvia do ambiente europeu ou norteamericano, é sair do eixo da tecnologia avançada e, talvez, buscar outras leituras, outras formas de intervenções e outras configurações. Com a preocupação e com a vontade de encontrar respostas para essa totalidade – para uma imensa população híbrida a que pertencemos. Compreendendo que a cidade revela sua própria dinâmica nas suas diferenciadas porções – o que afirma a impossibilidade de traçados globais e opta por ações parciais, na tentativa de ajeitar deformações, através de estratégias que analisam o problema e que permitem intervir na ferida e no caos estabelecido.

A possibilidade de trabalhar com esse projeto de cidade mais humana e mais bela, que se quer - como desejo e como transformação - é de importância fundamental e é também um instrumento pedagógico : são as possíveis leituras de cidade, de arquiteturas, de ambientes, de "lugares", dos quais falamos até agora neste trabalho. Assim que desenvolvemos esses pensamentos junto aos alunos, na escola, como intenção e como "desígnio" - do que se quer como espaço social e suas possibilidades de "vir a ser" : se tornar realidade, obra, se fazer presente.

A cidade é trabalhada e transformada em alguns "pontos-lugares" em função específica de seu habitante : uma criação de ambientes pensados como esfera pública, arquitetura como viagem imaginária a possíveis espaços representados em obras de arquitetura e também de pensamento. Podemos capturar estes lugares para investi-los de poesia, transformando "o conjunto de obstáculos e

111. PAISAGEM 2 (Parque Ibirapuera) - São Paulo

adversidades num agora favorável...[Quase] como Platão, não nos deu a conhecer o Belo, mas nos ofereceu o seu segredo". (8)

Questões urgentes e candentes, preocupam. Um olhar a esse desconhecido – em que se transformou o nosso espaço público – permite retirar da sombra os seus enigmas, os seus nós, os seus entraves, e intervir, propor, dissecar, abrir as feridas. Olhar dentro e olhar entre, nos meandros intersticiais – o que nos resta como possibilidade.

Ainda que a cidade tenha se tornado metrópole, e esta uma configuração virtual, quase imaterial : dispersa e ampliada em ilhas de comunicação-cultura-consumo. Uma realidade a ser pensada, desenhada ou dialogada, sempre. Seja ela poesia. Ou seja *prosa* poética.

NOTAS :

1-Cf. Heidegger, M. *Construir, Habitar, Pensar,* in *Conferencias y Articulos,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, 246p. / p. 140,141.

2- Deleuze,G. e Guattari, F. *Rizoma* in *Mil Platôs,* São Paulo, Editora 34, 1998, 93p. / p.18, 30, 37.

3- Sawaya, Sylvio. *Memorial para o cargo de Titular à FAU-USP, 1998.*

4- Idem, ibidem.

5- Castells, Manuel. *A sociedade em rede.* São Paulo, Editora Paz e Terra, 1999, 617 p. / p.422.

6- Idem. ibidem., p. 434.

7- Guérin, Michel. *O que é uma obra?* , São Paulo, Editora Paz e Terra, 1995, 151p / p. 29.

(a) - O projeto "São Paulo Megacidade 2000**" está sendo desenvolvido pela nossa equipe de professores de pós-graduação da Universidade de Guarulhos (Sylvio Sawaya, Ualfrido del Carlo, Adriana Monzillo Oliveira e Márcia Macul), junto aos alunos. O tema nos interessa sobremaneira como possível intervenção a ser realizada visto o interesse que vem despertando junto à população. O trabalho está em fase de estudo e o projeto definitivo fará parte da apresentação final em Hong Kong, em fevereiro do ano 2000 – que incluirá projetos de intervenções em outras três megacidades : Tóquio, Xangai e Hong Kong.*

8- Cf. Matos, Olgária Chaim Feres. *Viagens visíveis, contemplações invisíveis à procura do Lugar,* in Brissac, Nelson. *A cidade e seus fluxos,* Secretaria de Estado da Cultura de SPaulo, 1994.

PÓS-ESCRITO

O projeto constrói um desígnio, uma vontade, uma promessa – que fala sempre, que reverbera. Ele não se realiza ou se finaliza nunca, pois sempre se repropõe. Seja croquis, seja pensamento, seja palavra, seja obra feita : age contra a passividade do mundo, que já não propõe.

Age contra a representação mecânica, trabalha com a heterogeneidade e a diferença : e isto permanece como a sua dimensão humana. Talvez o Brasil seja dilacerado por essa questão. Talvez seja essa a sua contribuição : viver agudamente esse dilaceramento e tentar superá-lo. É trágico, mas é também esperança. É específico e chega a ser simbólico : é o seu futuro, frente à sua sujeição.

Assim é que colocamos como o texto não exclui a proposição : a escritura também propõe. O que une e enlaça o fazer da arquitetura com o fazer da palavra é esta dimensão propositiva. O que permite essa licença poética, a de falar do fazer pessoal da ("minha") arquitetura, é o "falar" da obra : a sua disposição, a sua apresentação – essa, a maneira de compreender o papel do texto.

O discurso é o decurso. A sucessão, a seqüência, a extensão da obra. Sua reverberação, seu tom propositivo – reafirmado, evidenciado.

O discurso, por isso, talvez lhe dê curso, ou seja, permite-a (à obra) cursar.

RELAÇÃO DE FOTOS E ILUSTRAÇÕES

Todas as fotos são da autora, salvo as especificadas

1- Instituto do Mundo Arabe, Paris – arq. Jean Nouvel
2- Pinacoteca do Estado, São Paulo – arq. Paulo Mendes da Rocha
3-Pinacoteca do Estado, São Paulo – arq. Paulo Mendes da Rocha
4-Edifício Seagram – arq. Mies van der Rohe, fonte: Frampton, Kenneth, *História crítica da arquitetura moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1997
5-Edifício em Paris – arq. Hector Guimard
6-Coliseu, Roma
7-"Angústia", Edward Munch – fonte: Pischel, Gina. *História Universal da Arte*, São Paulo, Companhia Melhoramentos
8-Basílica de São Marcos, Veneza
9-Teatro em Viena – arq. Gottfried Semper
10- Diagramas das Cidades-Jardins - fonte: Howard, Ebenezer. *Cidades- Jardins do amanhã*, São Paulo, Hucitec, 1996
11- Edifício em Viena – arq. Adolf Loos
12- Atelier Ozenfant, Paris – arq. Le Corbusier
13- Vila Adriana, Tívoli, Roma
14-Ville Savoie, Poissy, Paris e Unité d'Habitation, Berlim – arq. Le Corbusier
15- Hubertushuis (casa mães solteiras), Amsterdã – arq. Aldo van Eyck
16- San Giorgio Maggiore, Veneza – arq. Andrea Palladio
17- Edifício em Praga – arq. Frank Gehry
18- Edifício em Berlim – arq. Aldo Rossi
19- Edifício em Berlim – arq. Aldo Rossi
20- National Gallery, Londres – arq. Robert Venturi
21- Casa XI – arq. Peter Eisenman – fonte: Ciorra, Pippo, *Peter Eisenman*, Madrid, 1994
22- Max Reinhardt Haus – arq. Peter Eisenman – fonte: revista El Croquis 83, Madrid, 1997
23- Teatro de Dança em Haia – arq. Rem Koolhaas
24- Lille – implantação – arq. Rem Koolhaas – fonte: revista El Croquis 79, 1994
25- Museu Kunsthal, Roterdã – arq. Rem Koolhaas
26- Museu Kunsthal, Roterdã - arq. Rem Koolhaas
27- Teatro de Dança em Haia – arq. Rem Koolhaas
28- Centro Pompidou, Paris – arq. Richard Rogers e Renzo Piano
29- Museu de Groningen – arq. Coop. Himmelblau
30- Place des Voges, Paris
31- Edifício habitacional em Berlim – arq. Bruno Taut
32- Parque Ibirapuera, São Paulo
33- Marginal Pinheiros, São Paulo
34- Parque Ibirapuera, São Paulo – arq. Burle Marx
35- Praça do Chiado, Lisboa
36- Edifício Bankinter, Paseo de la Castellana, Madrid
37- Edifício habitacional em Berlim – arq. Alvaro Siza
38- Museu de Arte Contemporânea de Barcelona- arq. Richard Meier, e Estação do TGV em Sevilha – arq. Cruz e Ortiz
39-Panteão, Roma
40- Memorial da América Latina, e vista da Av. São João, SP.
41-Vistas de São Paulo
42- Av. Tiradentes, São Paulo
43- Edifício São Vito, São Paulo
44- Residência à Rua Bahia, São Paulo – arq. Gregori Warchavchik
45- Museu de Niterói, Rio de Janeiro – arq. Oscar Niemeyer
46- Parque Guinle, Rio de Janeiro – arq. Lucio Costa
47- Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro – arq. Costa, Niemeyer, Reidy, Leão, Moreira, Vasconcelos
48- Edifício Pedregulho, Rio de Janeiro – arq. Eduardo Reidy
49- Edifício em Madri – arq. José Antonio Coderch
50- Palácio do Congresso, Brasília – arq. Oscar Niemeyer – foto: Vera Gattas
51- Palácio da Alvorada, Brasília – arq. Oscar Niemeyer – fotos: Vera Gattas
52- Superquadra, asa sul, Brasília

53- Superquadra, Brasília – paisagismo : arq. Burle Marx
54- Superquadra, asa sul, Brasília
55- Superquadra, asa sul, Brasília
56- Edifício da Bienal, São Paulo – arq. Oscar Niemeyer, Hélio Uchoa, Kneese de Melo, Zenon Lotufo
57- Catedral de Brasília – arq. Oscar Niemeyer
58- Edifício Prudência, São Paulo – arq. Rino Levi
59- Residência Oscar Americano, São Paulo – arq. Oswaldo Bratke
60- Edifício Copan, São Paulo – arq. Oscar Niemeyer
61- Residência Mendes André, São Paulo – arq. Vilanova Artigas
62- Edifício da FAU-USP – arq. Vilanova Artigas
63- Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães , Guarulhos – arq. Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Fabio Penteado
64- Teatro Oficina, São Paulo – arq. Lina Bo Bardi e Edson Elito
65- Museu de Arte de São Paulo - arq. Lina Bo Bardi
66- Residência Artigas – arq. Vilanova Artigas
67- Museu da Escultura, São Paulo – arq. Paulo Mendes da Rocha
68- Elevado Costa e Silva (Minhocão), centro, São Paulo
69- Santa Maria del Fiore, Florença
70- Capela de Ronchamp – arq. Le Corbusier
71- Edifício na Marginal Pinheiros, São Paulo
72- Praça Staromestske, Praga, República Tcheca
73- Marginal Pinheiros, São Paulo
74- Rua na Lapa, São Paulo
75- Edifícios na Marginal Pinheiros, São Paulo
76- Fachada Pinacoteca do Estado, Centro, São Paulo
77- Alentejo, Portugal
78- Alhambra, Granada, Espanha
79- Hospital Innocenti, Florença – arq. Filippo Brunelleschi
80- Barra Funda, São Paulo
81- Rua, "lugar"
82- Museu Nacional de Berlim – arq. Mies van der Rohe
83- Ville Savoie, Poissy, Paris – arq. Le Corbusier
84- Demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso – fonte: Pische, Gina. *História Universal da Arte*, São Paulo, Companhia Melhoramentos
85- Torre Velasca, Milão – arq. Ernesto Nathan Rogers
86- Rua em Barcelona
87- Banco Borges, Vila do Conde, Portugal – arq. Alvaro Siza
88- Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha – arq. Frank Gehry
89- Museu do Louvre, Paris – arq. I.M. Pei
90- Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha – arq. Frank Gehry
91- Maison Cartier, Paris – arq. Jean Nouvel
92- Galleries Lafayette, Berlim – arq. Jean Nouvel
93- Bairro de La Défense, Paris – fonte: Boissière, Olivier, *Jean Nouvel*, Terrail, Paris, 1996.
94- Arco de La Défense, Paris- arq. Spreckelsen
95- Biblioteca de Paris – arq. Dominique Perrault
96- Casa Steiner, Viena – arq. Adolf Loos / Casa Tugendhat, Brno – arq. Mies van der Rohe
97- Marginal Pinheiros, São Paulo
98- Vistas do centro, São Paulo
99- Projetos em São Paulo : Artigas, Acayaba, Lefevre, Hepp
100- Marginal Pinheiros, São Paulo
101- Marginal Tietê, São Paulo
102- Marginal Tietê, São Paulo
103- Avenida Dutra, São Paulo / Guarulhos
104- Mapa de Guarulhos – intervenções específicas
105- Planta das ligações propostas – Norte-Sul
106- Parque Ecológico Tietê – intervenções propostas
107- Bairro de Bonsucesso, Guarulhos – fotos: Paulo J. Amaral
108- Rodovia Ayrton Senna / Parque Ecológico Tietê – fotos: Paulo J. Amaral
109- Parque Ecológico Tietê – foto: Paulo J. Amaral
110- Paisagem – Parque Ibirapuera
111- Paisagem – Parque Ibirapuera

BIBLIOGRAFIA • *ver errata ao final*

ADORNO, Theodor W. ***Teoria Estética.*** Lisboa, Edições 70, 1988.

ANTUNES, Carlos. ***A arquitetura moderna brasileira e o projeto da habitação popular 1940 – 1950***. São Paulo, 1997. Dissertação – Mestrado – FAU/USP.

ARNHEIM, Rudolf. ***A dinâmica da forma arquitetônica***. Lisboa, Presença, 1988, 229p.

ARANTES, Otília. ***O lugar da arquitetura depois dos modernos***. São Paulo, EDUSP, 1995, 246p.

———. ***Urbanismo em fim de linha***. São Paulo, EDUSP, 1998, 220p.

———. (org.) ***Política das Artes 1 – Mário Pedrosa.*** São Paulo, Edusp, 1995, 363p.

ARANTES, Otília B. F. & ARANTES, Paulo E.. ***Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas***. São Paulo, Editora Brasiliense, 1992.

ARENDT, Hannah. ***A condição humana***. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. ***Walter Gropius e a Bauhaus***. Lisboa, Editorial presença, 1984.

———. ***Arte e crítica de arte***. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

———. ***Arte Moderna***. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, 709p.

———. ***Clássico, Anti-clássico***. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, 497p.

ARGAN, G.C. et al. ***El pasado en el presente : el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1977, 312p.

ARTIGAS, J.B.Vilanova. ***Caminhos da arquitetura***. São Paulo, ELCH, 1981, 142p.

———. ***A função social do arquiteto***.

ARTIGAS, Rosa C. (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1997, 215p.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papirus Editora, 1994.

AYMONINO, Carlo. *O significado das cidades*. Lisboa, Editorial Presença, 1984.

----------. *La vivienda racional*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975.

BADOVIC, Jean. *L'oeuvre de Tony Garnier*, Paris, Editions Albert Morancé.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo Editora Perspectiva, 1975, 515p.

————. *Critique architecturale, 1*. Paris, IE, 1975, 115p.

BARBERIS, Beatriz A.L.. *Desenho urbano como resultado de uma tecnologia contemporânea de edificações: uma reflexão a este respeito*. São Paulo, 1989. Dissertação - Mestrado - FAU/USP.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970, 231p.

————. *O grau zero da escrita*, Lisboa, Edições 70, Coleção Signos, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: Filosofia da imaginação criadora*, Petrópolis, Editora Vozes, 1993.

————. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Librería Yerba, 1995, 164p.

————. *Pequenos poemas em prosa*, Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, 253p.

BAUDRLILARD, Jean. *Para uma economia política do signo*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1972.

————. *La ilusión del fin*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1993.

BAYEUX, Glória Maria. *Debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50*. São Paulo, 1991. Dissertação - Mestrado - FAU/USP.

BENEVOLO, Leonardo. ***As origens da urbanística moderna***. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1981.

———. ***História da arquitetura moderna***. Editora Perspectiva. São Paulo, 1974.

———. ***História da cidade***. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1983, 729p.

———. ***O último capítulo da arquitetura moderna***, São Paulo, Martins Fontes, 1985, 235p.

BENEVOLO, Leonardo; LONGO, Tommaso Guina; MELOGRAMI, Carlo. ***La proyectación de la ciudad moderna***. Barcelona, Editorial Gustvo Gili, 1978.

BENJAMIN, Walter. ***Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, 253p.

———. ***Charles Baudelaire- um lírico no auge do capitalismo***, São Paulo, Editora Brasiliense, 1989, 271p.

----------. ***O conceito de crítica de arte no romantismo alemão***. São Paulo, Edusp, Iluminuras, 1993.

BERGER, John. ***Modos de ver***, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999, 165p.

BERMAN, Marshall. ***Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade***. São Paulo, Companhia das Letras, 1986, 360p.

BOHIGAS, Oriol. ***Contra una arquitectura adjetivada***, Seix y Barral, Barcelona, 1969.

BOHIGAS, O.; MACKAY, D.; MARTORELL, J.; PUIGDOMÈNECH, A. ***La villa olímpica, Barcelona 92: arquitectura, parques, puerto deportivo***. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1992.

BONDUKI, Nabil. ***Origens da habitação social no Brasil***, São Paulo, Estação Liberdade e Fapesp, 1998, 343p.

BOSI, Alfredo. ***O tempo e os tempos***. In Novaes, Adauto (org.) *Tempo e História*, Companhia das Letras, 1992.

———. ***Dialética da Colonização***, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, 412p.

BOURDIEU, Pierre. ***As regras da arte***. São Paulo, Cia. das Letras, 1996, 428p.

BOURDIEU, Pierre e HAACKE, H. *Livre-troca.* Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

BRADBURY, M., McFARLANE, J. ***Modernismo***. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, 556p.

BRAZIL, Alvaro Vital. ***50 anos de arquitetura***. São Paulo, Ed.Nobel, 1986, 158p.

BREA, José Luis, et al. ***O tro marco para la creación***, Madri, Editorial Complutense, 1995, 145p.

BRETON, André e TROTSKI, Leon. ***Manifesto para uma arte revolucionária livre***, in CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna,* São Paulo, Ed.Martins Fontes, 1988.

BRISSAC, Nelson. ***Paisagens Urbanas***. São Paulo, Ed. Senac, 1998, 347p.

BRUAND, Yves. ***Arquitetura contemporânea no Brasil***. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, 395p.

BÜRGER, Peter. ***Theory of the Avant-Garde***. Minneapolis, Manchester University Press / University of Minnesota Press, 1984.

BURKE, Edmund. ***Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello***. Murcia, Librería Yerba, 1985, 254p.

CACCIARI, Massimo.; DAL CO, Francesco; TAFURI, Manfredo. ***De la vanguardia a la metropoli: critica radical a la arquitectura***. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972.

CARPINTERO, Antônio Carlos C.. ***Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998***. São Paulo, 1998. Tese – Doutorado – FAU/USP.

CASSIRER, Ernest. ***Ensaio sobre o homem. Introdução a uma filosofia da cultura***, São Paulo, Ed.Martins Fontes, 1997.

CASULLO, Nicolás (Comp.). ***El debate modernidad - pós-modernidad***. Buenos Aires, Puntosur Editores, 1989.

CASTELLS, Manuel. ***A sociedade em rede***, volume I, São Paulo, Editora Paz e Terra, 1999, 617p.

CENIQUEL, Mario. *Affonso Eduardo Reidy : ordem, lugar e sentido*. São Paulo, tese de doutorado FAU-USP, 1996, 224p.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro, Ed.Forense, 1982.

————. *A invenção do cotidiano. As artes do fazer*. Petrópolis, Ed.Vozes, 1994.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo, Utopias e Realidades, uma antologia*. São Paulo, Ed.Perspectiva, 1992, 350p.

————. *A regra e o modelo*. São Paulo, Ed.Perspectiva, 1980, 333p.

CIORRA, Pippo. *Peter Eisenman – obras y proyectos*. Madrid, Electa, 1994, 222p.

COLQUHOUN, Alan. *Arquitectura moderna y Cambio Histórico*. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1978.

COAM, Fundação Cultural. *Cuatro siedlungen berlinesas de la República de Weimer*. Madrid, 1992.

————. *Las cuatro colonias berlinesas em la República de Weimer: Berlin - estado actual del planeamiento urbano*. Madrid, 1992.

COELHO NETO, J.Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo, Ed.Perspectiva, 1979, 182p.

————. *Arte e Utopia- arte de nenhuma parte*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, 195p.

COSTA, Lucio. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. London, Phaidon Press, 1996.

DAHER, Luiz Carlos. *Flavio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*, São Paulo, Projeto, 1982, 114p.

DAL CO, Francesco & TAFURI, Manfredo. *Architecture contemporaine*. Paris, Gallimard e Electa, 1991.

DARNTON, Robert. ***O Iluminismo como negócio***. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, 550p.

————. ***O beijo de Lamourette – mídia, cultura e revolução***. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, 330p.

DE FUSCO, Renato. ***Historia de la arquitectura contemporánea***. Madrid, Celestes Ediciones, 1993, 567p.

————. ***La idea de arquitectura, Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1976.

DELEUZE, Gilles. ***Mil Platôs***. São Paulo, Editora 34, 1996.

————. ***Lógica del Sentido***. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.

DE LORENZO, Helena C. e COSTA, Wilma Peres da (Orgs.). ***A década de 1920 e as origens do Brasil moderno***. São Paulo, Editora UNESP, 1997.

DE MASI, Domenico (org.). ***A emoção e a regra – os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950***, Brasília, UnB, Editora José Olympio, 1999, 419p.

----------***Desenvolvimento sem trabalho***, São Paulo, Editora Esfera, 1999, 103p.

DERRIDA, Jacques, ***A farmácia de Platão***, Sào Paulo, Editora Iluminuras, 1997, 126p.

EAGLETON, Terry. ***As ilusões do pós-modernismo***. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996, 141p.

————————. ***A função da crítica***, São Paulo, Martins Fontes, 1991, 122p.

ECHEVERRÍA, Javier. ***Telépolis***. Barcelona, Ediciones Destino, 1994, 188p.

EISENMAN, GRAVES, et all. ***Five architects***. New York, Oxford University Press, 1975, 138p.

FEATHERSTONE, Mike. ***Cultura de consumo e pós-modernismo***. São Paulo, Studio Nobel, 1995.

FERLENGA, Alberto. ***Aldo Rossi, obras y proyectos***. Madrid, Electa, 1993, 362p.

FERNANDEZ-ALBA, Antonio. ***Neoclasicismo y postmodernidad : en torno a la ultima arquitectura***. Madrid, H.Blume, 1983.

FERNANDEZ-GALIANO, Luiz. ***El fuego y la memoria : sobre arquitectura y energia***. Madrid, Alianza, 1991, 156p.

FERRAZ, Marcelo. ***Lina Bo Bardi***. São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro M.Bardi, 1993, 335p.

FERRO, Sérgio. ***O canteiro e o desenho***. São Paulo, Projeto: IAB-SP, 1979, 112. (Textos de Arquitetura).

———. ***Michelangelo***. São Paulo, Ed. Palavra e Imagem, 1981, 85p.

FERRY, Luc. ***Homo Aestheticus. A invenção do gosto na Era Democrática***. São Paulo, Ensaio, 1994, 435p.

FOUCAULT, Michel. ***Arqueologia do saber***. Rio de Janeiro, Ed. Forense, 1995.

————. ***Vigiar e Punir***. Petrópolis, Ed.Vozes,

FRAMPTON, Kenneth. ***História crítica da arquitetura moderna***. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1997, 470p.

FRANCASTEL, Pierre. ***A realidade figurativa***, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, 444p.

GADAMER, Hans-Georg. ***La actualidad de lo bello***. Barcelona, Ediciones Paidós, 1996, 124p.

GIEDION, Siegfried. ***Espacio, Tiempo e Arquitectura, el futuro de una nueva tradición***. Barcelona, Dossat, 1978.

————. ***CIAM : A decade of new architecture***. Zurich, Ed.Girberger, 1951.

GILIOLI, Ubyrajara. ***Arquitetura e lugar – exercícios e experiências***. São Paulo, 1994, 180p. Tese de Doutorado FAU-USP.

GINZBURG, Carlo. ***Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e História***. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GLUSBERG, Jorge. ***Para uma crítica da arquitetura***. São Paulo, Projeto, 1986.

GOMBRICH, Ernest H. ***Para uma história cultural***. Lisboa, Trajectos, 1994.

GOROVITZ, Matheus. ***Os riscos do projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura***. São Paulo, Ed.Nobel, 1993.

————. ***Sobre o ensino da História da Arte e da Arquitetura : textos de apoio didático***. São Paulo, tese de doutorado FAU-USP, 1996, 380p.

GRAMSCI, Antonio. ***Concepção dialética da história***. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

GREGOTTI, Vittorio. ***Território da arquitetura***. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

————. ***Desde el interior de la arquitectura: un ensayo de interpretación***. Madrid, Peninsula, 1993, 110p.

GREENBERG, Clement. ***Arte e Cultura, Ensaios Críticos***. São Paulo, Ed. Ática, 1989.

GROPIUS,W., TAUT, B., BEHNE, E. ***El nuevo pensamiento en arquitectura***, in CONRADS,Ulrich (org.) *Programas e Manifestos de la Arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Ed.Lumen, 1973.

GUADET, Julien. ***Elements et theorie de l'architecture***. Paris, Librairie de la Construction Moderne, 1909.

GUÉRIN, Michel. ***O que é a obra?*** , São Paulo, Editora Paz e Terra, 1995, 151p.

GULLAR, Ferreira. ***A cultura posta em questão***, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

HABERMAS, Jürgen. ***O discurso filosófico da modernidade***. Lisboa, Presença, 1990.

HARVEY, David. ***A condição pós-moderna***. São Paulo, Loyola, 1992, 349p.

HEIDEGGER, Martin. ***Conferencias y artículos***. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, 274 p.

HEREU, P., MONTANER, J.M., OLIVERAS,J. ***Textos de arquitectura de la Modernidad***. Madrid, Editorial Nerea, 1994, 493p.

HILBERSEIMER, Ludwig. *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona, G. Gili, 1979.

HILLIER, Bill. *Space is the machine : a configurational theory of architecture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 463p.

HITCHCOCK, Henry-Russel. *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*. Middlesex, Penguin Books, 1963.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, 598p.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969, 155p.

————. *Visão do Paraíso*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1992, 365p.

HOWARD, Ebenezer, *Cidades-Jardins do Amanhã*, São Paulo, Editora Hucitec, 1996, 211p.

HUET, Bernard. *Anachroniques d'architecture*. Bruxelas, AAM Éditions, 1984.

IBELINGS, Hans. *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, 144p.

JAMESON, Frederic. *Cultural turn*. Londres, Verso, 1998.

————. *Teoria de la postmodernidad*. Madrid, Editorial Trotta, 1996, 340p.

JENKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1986.

————*Movimientos modernos en arquitectura*, Madrid, Hermann Blume, 1982, 440p.

JIMÉNEZ, José. *Imágenes del hombre*. Madrid, Editorial Tecnos, 1986, 351p.

————. (org) *El nuevo espectador*. Madrid, Fundación Argentaria, 1998, 128p.

JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. New York, The Museum of Modern Art, 1978, 229p.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de Juízo*. Rio de Janeiro, Ed.Forense, 1993.

KATINSKY, Júlio Roberto. ***Leituras de arquitetura, viagens, projetos***. São Paulo, 1990. Tese - Livre Docência – FAU/USP.

KAUFMANN, Emil. ***De Ledoux a Le Corbusier – Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1982.

KOOLHAAS, Rem & MAU, Bruce. ***S, M, L, XL***. Köln, Benedikt Taschen, 1997, 1.344 p.

————. *Delirious New York*.

KOPP, Anatole. ***Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa***. São Paulo, Nobel/EDUSP, 1991, 253p.

KRIER, Rob. ***Architectural composition***. New York, Rizzoli, 1991, 320p.

KURZ, Roberto. ***O colapso da modernização***. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1992.

LAMAS, José Manuel R. Garcia. ***Morfologia urbana e desenho da cidade***. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1993.

LANGER, Susane. ***Ensaios Filosóficos***. São Paulo, Cultrix, 1971.

LE CORBUSIER. ***A carta de Atenas***. São Paulo, EDUSP/ HUCITEC,1993,

————. ***Por uma arquitetura***. São Paulo, Ed.Perspectiva, 1989, 205p.

————. ***El viaje de Oriente***. Murcia, Librería Yerba, 1993, 188p.

————. ***Urbanismo***. São Paulo, Ed.Martins Fontes, 1992, 200p.

LEFEBVRE, Henry. ***La production de l'espace***. Paris, Anthropos, 1974, 485p.

LESSING, G. E., ***Laocoonte, ou as fronteiras da Pintura e da Poesia***, São Paulo, Editora Iluminuras, 1998, 318p.

LÉVY, Pierre. ***As tecnologias da inteligência***. São Paulo, Editora 34, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. ***História e Dialética***. In *O pensamento selvagem*, Campinas, Papirus, 1989.

————. ***Olhar, Escutar, Ler***. São Paulo, Cia. das Letras, 1997, 151p.

LLANO,P., CASTANHEIRA, C. ***Alvaro Siza***. Madrid, Electa, 1995, 210p.

LOS, Sergio. ***Sistemas da arquitetura : hipóteses para a formação do arquiteto***. (tradução de Lucio Grinover), São Paulo, FAU-USP, 1975, 61p.

LOOS, Adolf. ***Escritos I – 1897 / 1909***, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, 356p.

LOOS, Adolf. ***Escritos II – 1910 / 1932***, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, 289p.

LOTUFO, Zenon. ***O espaço psicológico na arquitetura***. São Paulo, 1956, 74p. Tese de Cátedra FAU-USP.

LURÇAT, André. ***Formes, composition et lois d'harmonie: elements d'une science de l'esthetique architecturale***. Paris, Vincent, 1953.

LYNCH, Kevin. ***De que tiempo es este lugar? Para una nueva definicion del ambiente***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1975, 285p.

LYOTARD, Jean-François. ***La condicion postmoderna***. Madrid, Ediciones Catedra, 1994, 119p.

MADEC, Philippe. ***Boullée***. Madrid, Ediciones Akal, 1997, 166p.

MAFFESOLI, Michel. ***A conquista do presente***. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1984.

MAILLARD, Chantal. ***La creación por la metáfora***. Barcelona, Editorial Anthropos, 1992, 190p.

MANTZIARAS, Panos. ***Les theories de la ville dispersée au XX siècle***. Paris, École d'Architecture Paris-Belleville, 1994.

MARTINS, Carlos. ***Razón, Ciudad y Naturaleza. La génesis de los conceptos en el Urbanismo de Le Corbusier***. Tese de doutorado, ETSAM, Madrid, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. ***O visível e o invisível***. São Paulo, Ed.Perspectiva, 1992, 271p.

MINDLIN, Henrique. ***L' architecture moderne au Brésil***. Paris, Vincent et Fréal, 1956.

----------. ***Modern Architecture in Brasil***. Rio de Janeiro, Amsterdã, Colibris Editora, 1956.

MIRANDA, Antonio. ***El robot y el bufón***. Madrid, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura.

MIRANDA, Clara Luiza. ***A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a Síntese das Artes***. São Carlos, dissertação de mestrado EESC-USP, 1998,

MONTANER, Josep Maria. ***Después del movimiento moderno: arquitetura de la Segunda mitad del siglo XX***. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993, 271p.

———. ***La modernidad superada: arquitetura, arte y pensamiento del siglo XX***. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997.

———. ***Museos para el nuevo siglo***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1995, 192p.

———. ***Arquitectura y crítica***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1999, 109p.

MOTTA, Flavio. ***Textos informes***. São Paulo, FAU-USP, 1973.

NIEMEYER, Oscar. ***A forma na arquitetura***. São Paulo, Avenir, 1978, 54p.

————. ***As curvas do tempo***, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1998, 318p.

NIETZSCHE, Friedrich, ***O nascimento da tragédia***. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, 177p.

NORBERG-SCHULZ, Christian. ***Genius loci, paesaggio, ambiente, architettura***. Milán, Electa, 1979.

———. ***Intenciones en arquitectura***. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1970.

———. ***Existencia, Espacio y Arquitectura***. Barcelona, Blume, 1975, 145p.

NORRIS, Christopher. ***Teoria Acrítica***. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, 234p.

NOVAES, Adauto, (org) ***O olhar***, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, 495p.

ORTEGA Y GASSET, José. ***O homem e a gente***. Rio de Janeiro, Livro Ibero-Americano, 1973, 306p.

OTTONI, Dácio e SZMRECSÁNYI, Maria Irene. ***Cidades Jardins – a busca do equilíbrio social e ambiental 1898 – 1998***. São Paulo, III BIA, 1997.

PALLADIO, Andrea. ***Los cuatro libros de arquitectura***. Madrid, Ediciones Akal, 1988, 507p.

PANOFSKY, Erwin. ***O significado nas artes visuais***. São Paulo, Ed.Perspectiva, 1991.

————. ***Idea: a evolução do conceito de Belo***, São Paulo, Martins Fontes, 1994, 259p.

PAREYSON, Luigi. ***Estética. Teoria da Formatividade***. Petrópolis, Ed. Vozes, 1993.

PASSARO, Lais Bronstein. ***Pluralidade do quadro da arquitetura após o movimento moderno: IBA/Berlin***. São Paulo, Dissertação Mestrado FAU/USP, 1996.

PATTETA, Luciano. ***Historia de la arquitectura. Antologia critica.*** Madrid, H.Blume, 1984, 271p.

PAZ, Octavio. ***El arco y la lira.*** Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1956, 397p.

————. ***La outra voz***, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990, 141p.

PAYOT, Daniel. ***Le philosophe et l'architecte: sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture***. Paris, Ambier, 1983, 239p.

PEREIRA, Miguel Alves. ***Arquitetura, Texto e Contexto.*** Brasília, Editora UnB, 1997, 199p.

————. ***Arquitetura e os caminhos de sua explicação***. São Paulo, Projeto, 1984, 220p.

PETIT, Jean. ***Niemeyer, poeta da arquitetura***. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Fundação Memorial da América Latina; Fundação O. Niemeyer, 1998, sem paginação.

PIZA, Antonio (org.) ***Adolf Loos***. Barcelona, Editorial Stylos, 1989, 196p.

PORTOGHESI, Paolo. ***Depois da arquitetura moderna***. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1982, 259p.

————. ***El angel de la história: teorias y lenguajes de la arquitectura***. Madrid, H.Blume, 1985, 277p.

PUPPI, Lionello. ***A arquitetura de Oscar Niemeyer***. Rio de Janeiro, Revan, 1988.

PURINI, Franco. ***La arquitectura didática***. Murcia, Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.

RASMUSSEN, Steen Eiler. ***Arquitetura vivenciada***. São Paulo, Ed.Martins Fontes, 1986, 231p.

REIS FILHO, Nestor Goulart. ***Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras***. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1997, 211p.

RIEGL, Alois. ***Problemas de estilo, Fundamentos para una historia de la ornamentación***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1980.

RILKE, Rainer Maria. ***Cartas a un joven poeta***, Madrid, Alianza Editorial, 1980, 101p.

———. ***Diário Florentino***. Buenos Aires, Editora y Libreria Goncourt, 1973, 110p.

ROGERS, E. N.; SERT, J.L.; TYRWHITT, J. ***El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad***. Bercelona, Editorial Científico-Médica, 1955.

ROSSI, Aldo. ***A Arquitetura da Cidade***, São Paulo, Martins Fontes, 1995, 309p.

———. ***Autobiografia científica***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1984, 127p.

ROUANET, Sérgio Paulo. ***As razões do iluminismo***. São Paulo, Companhia da Letras/Editora Schwarcz, 1987,

———. ***Mal Estar na Modernidade***. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ROULLIER, Jean-Eudes. ***Villes nouvelles en France***. Paris, Economica, 1989.

ROWE, Colin. ***Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos***. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

———. ***Ciudad Collage***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1981, 182p.

RUSKIN, John. ***As pedras de Veneza***. São Paulo, Ed.Martins Fontes, 1992, 210p.

———. ***Las siete lamparas de la arquitectura***. Santiago de Chile, Ercilla, 1941, 234p.

SANTOS, Milton, SOUZA, M.Adélia. (org.) ***O espaço interdisciplinar***. São Paulo, Ed.Nobel, 1986, 139p.

SANTOS, Milton. ***Metrópole corporativa fragmentada, o caso de São Paulo***. 1989.

———. ***O espaço do cidadão***. São Paulo, Nobel, 1987.

SASSEN, Saskia. ***The global city : New York, London, Tokyo***. Princeton, Princeton University Press, 1991, 397p.

----------***As cidades na economia mundial***. São Paulo, Studio Nobel, 1998, 190p.

SAWAYA, Sylvio Barros. ***Concurso para provimento de cargo de Professor Titular***, São Paulo, FAU-USP, 1998.

SCOTT, Geofrey. ***The architecture of Humanism, a study on the History of taste***. London, The Architectural Press, 1989.

SEGNINI JR., Francesco. ***Racionalismo, arquitetura e capitalismo***. São Paulo, Dissertação Mestrado, FAU/USP, 1986.

SEGAWA, Hugo. ***Arquitetura no Brasil 1900-1990***. São Paulo, EDUSP, 1998, 224p.

SEGAWA, H., DOURADO,G. M. ***Oswaldo Arthur Bratke***. São Paulo, Projeto, 1997, 324p.

SENNET, Richard. ***O declínio do homem público: as tiranias da intimidade***. São Paulo, Companhia das Letras/ Editora Schwarcz, 1998, 447p.

SERLIO, Sebastiano. ***The five books of architecture*** (primeira edição de 1611), New York, Dover, 1982 (5 volumes).

SEVCENKO, Nicolau. ***Orfeu extático na metrópole***, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, 390p.

SILVA, Helena A. Ayoub. ***Conceitos, processos e métodos presentes na elaboração do projeto de arquitetura***. São Paulo, Dissertação Mestrado FAU/USP, 1998.

SITTE, Camillo. ***A construção das cidades segundo seus princípios artísticos***. São Paulo, Ática, 1992, 239p.

SPADONI, Francisco. ***Quase contemporâneas questões para arquitetura dos anos 60 aos 80: a forma, a figura e a técnica***. São Paulo, 1997. Dissertação – Mestrado – FAU/USP.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. ***Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea***. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1995.

SONTAG, Susan. ***Contra la interpretación***. Madrid, Alfaguara, 1996.

STAROBINSKI, Jean. ***A invenção da liberdade***. São Paulo, Ed.Unesp, 1994.

STEINER, George. ***Presencias reales***. Barcelona, Ediciones Destino, 1989, 290p.

———. *Linguagem e Silêncio* . São Paulo, Companhia das Letras, 1988, 368p.

STROETER, J.Rodolpho. ***Arquitetura: imagens, reflexos***. São Paulo, 1989, Tese de Doutorado FAU-USP.

SUBIRATS, Eduardo. ***Vanguarda, midia, metrópoles***. São Paulo, Studio Nobel, 1993.

———. ***A cultura como espetáculo***. São Paulo, Nobel, 1989.

———. ***A flor e o cristal: ensaios sobre a arte e arquitetura modernas***. São Paulo, Nobel, 1988, 215p.

———. ***Da vanguarda ao pós-moderno***. São Paulo, Nobel, 1984.

SULLIVAN, Louis. ***Un sistema de ornamento arquitectónico***. Murcia, Librería Yerba, 1985, sem paginação.

TAFURI, Manfredo. ***Teorias e história da arquitectura***. Lisboa, Editorial Presença, 1988.

———. ***Storia dell' Architettura italiana 1944-1985***. Turim, Einaudi, 1986.

———. ***La esfera y el laberinto: las vanguardias y arquitectura de Piranesi a los anõs setenta***. Bacelona, Gustavo Gili, 1984.

———. ***Projeto e Utopia. Arquitetura e desenvolvimento do Capitalismo.*** Lisboa, Ed.Presença, 1985.

TRÍAS, Eugenio. ***El artista y la ciudad***. Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, 237p.

TRIGUEIROS, Luiz. ***Eduardo Souto de Moura***. Lisboa, Editora Blau, 1996, 215p.

TZONIS, Alexander. ***Hacia un entorno no opresivo***. Madrid, Blume, 1977, 143p.

VALÉRY, Paul. ***Introdução ao método de Leonardo da Vinci***. São Paulo, Editora 34, 1998, 253p.

VATTIMO, Gianni. ***Etica de la interpretación***. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991, 224p.

————. ***O fim da Modernidade, Niilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna***. Lisboa, Ed.Presença, 1987, 208p.

VENTÓS, Xavier Rubert. ***El arte ensimismado***, Barcelona, Editorial Anagrama, 1963, 153p.

VENTURI, Lionello. ***História da Crítica de Arte***. Lisboa, Ed.Presença, 1984.

VENTURI, Robert. ***Complexidad y contradicción en la arquitectura***. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1992, 234p.

————. ***Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectonica***. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1982, 228p.

VILLAÇA, Flávio. ***O que todo cidadão precisa saber sobre habitação***. São Paulo, Global Editora, 1986.

————.***Espaço intra-urbano no Brasil***. São Paulo, Studio Nobel, 1998, 373p.

VIRILIO, Paul. ***O espaço crítico***. São Paulo, Editora 34, 1995, 119p.

WAISMAN, Marina. ***El interior de la Historia - Historiografia Arquitetónica para uso de Latino-americanos***. Bogotá, Ed.Escala, 1990.

WALDENFELS, Bernhard. ***De Husserl a Derrida – Introducción a la fenomenologia***. Barcelona, Ediciones Paidós, 1997, 191p.

WAJNMAN, Solange. ***Le kitsch et l'esprit du temps***. Paris, tese de doutorado, Paris V- Sorbonne, 1994.

WÖLFFLIN, Heinrich. ***Conceitos fundamentais de História da Arte***. São Paulo, Ed.Martins Fontes, 1989.

WORRINGER, Wilhelm. ***Ab stración y Naturaleza.*** México, Fondo de Cultura Económica, 1953, 139p.

XAVIER, Alberto (org.). ***Arquitetura Moderna Brasileira, depoimento de uma geração***. São Paulo, Pini, Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas, 1987.

ZEVI, Bruno. ***Saber ver a arquitetura***. São Paulo, Ed.Martins Fontes, 1989, 276p.

———. ***Architectura in nuce. Uma definição de Arquitetura.*** São Paulo, Martins Fontes, 1986.

ERRATA (acréscimo de bibliografia)

CAPITEL, Anton. ***Arquitectura europea y americana después de la vanguardia***, Madrid, Summa Artis, 1996, 704p.

CARON, Jorge Oswaldo. ***O território do espelho. A arquitetura e o espetáculo teatral***, São Paulo, Tese de Doutorado FAU-USP, 1994, 247p.

CARVALHO FERRAZ, Marcelo. ***Lina Bo Bardi***, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996, 333p.

COSTA, Lucio. ***Registro de uma vivência***, Brasília, Editora UnB, 1995, 606p.

DE BERNARDI, Mauro Luca. ***La forma e la sua immagine***, Pisa, Edizione ETS, 1997.

GARRIDO, Miguel Martinez. ***La dislocación como instrumento de orden en la arquitectura postmoderna***, Madrid, Tese de Doutorado, ETSAM.

KAMITA, João Masao. ***Espaço moderno e país novo***, São Paulo, Tese de Doutorado FAU-USP, 1999, 184p.

MUÑOZ, Maria Teresa. ***La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea***, Madrid, Tese de Doutorado, ETSAM, 1981.

PEIXOTO, Nelson Brissac. ***Paisagens urbanas***, São Paulo, Editora Senac, 1998, 347p.

RODRIGUES, Eduardo de Jesus. ***Um olhar para São Paulo : anotações para uma leitura visual possível para a paisagem urbana da cidade***, São Paulo, Tese de Doutorado FAU-USP, 1994, 223p.

YURGEL, Marlene. ***As aventuras de um arquiteto no reino da fantasia da geometria***, São Paulo, Concurso de Livre Docência FAU-USP, 1999.