

O FIM DO OBJETO

```
graph TD; Title["O FIM DO OBJETO"] --- Line(( )); Line --- Subtitle["linguagem e experimentalismo  
na arquitetura depois  
do movimento moderno"]; Line --- Author["Gentil Porto Filho"]
```

**linguagem e experimentalismo
na arquitetura depois
do movimento moderno**

Gentil Porto Filho

O FIM DO OBJETO

linguagem e experimentalismo na arquitetura
depois do movimento moderno

Gentil Porto Filho

O FIM DO OBJETO

linguagem e experimentalismo na arquitetura
depois do movimento moderno

Recife, 2013

Editora
Universitária  UFPE

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Prof. Anísio Brasileiro de Freitas Dourado

Vice-Reitor: Prof. Sílvio Romero Marques

Diretora da Editora UFPE: Profª Maria José de Matos Luna

Comissão Editorial

Presidente: Profª Maria José de Matos Luna

Titulares: Ana Maria de Barros, Alberto Galvão de Moura Filho, Alice Mirian Happ Botler, Antonio Motta, Helena Lúcia Augusto Chaves, Liana Cristina da Costa Cirne Lins, Ricardo Bastos Cavalcante Prudêncio, Rogélia Herculano Pinto, Rogério Luiz Covalesski, Sônia Souza Melo Cavalcanti de Albuquerque, Vera Lúcia Menezes Lima.

Suplentes: Alexsandro da Silva, Arnaldo Manoel Pereira Carneiro, Edigleide Maria Figueiroa Barreto, Eduardo Antônio Guimarães Tavares, Ester Calland de Souza Rosa, Geraldo Antônio Simões Galindo, Maria do Carmo de Barros Pimentel, Marlos de Barros Pessoa, Raul da Mota Silveira Neto, Silvia Helena Lima Schwamborn, Suzana Cavani Rosas.

Editores Executivos: Afonso Henrique Sobreira de Oliveira e Suzana Cavani Rosas.

Revisão e Capa: O autor

Diagramação: Elvira de Paula

Catálogo na fonte:
Biblioteca Kalina Lígia França da Silva, CRB4-1408

P853f Porto Filho, Gentil.
O fim do objeto : linguagem e experimentalismo na arquitetura
depois do movimento moderno / Gentil Porto Filho. – Recife : Ed.
Universitária da UFPE, 2013.
316 p. : il.

Originalmente apresentada como tese do autor (Doutorado – USP.
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Arquitetura e Urbanismo, 2004)
sob o mesmo título.
Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-415-0327-3 (broch.)

1. Arquitetura – Filosofia. 2. Pós- Modernismo. 3. Arquitetura Pós-
Moderna. 4. Linguística. 5. Arquitetura – Linguagem. 6. Semiótica e
arte. I. Título.

720.1 CDD (23.ed.) UFPE (BC2013-180)

DEDICATÓRIA

Para Helena e Gisela

AGRADECIMENTOS

À Profa. Maria Ruth Amaral de Sampaio, pela orientação do trabalho de doutorado. Ao Prof. Johan Gijsbert Wallis de Vries, pela co-orientação do trabalho de doutorado na Holanda. Ao Prof. Leandro Medrano, pelas discussões ao longo de muitos anos e pela elaboração do prefácio. Aos Profs. Sylvio Sawaya e Ricardo Marques Azevedo, pelas observações no exame de qualificação do doutorado. À Capes, pela bolsa concedida para a realização da pesquisa na Universidade de Eindhoven. À Faculdade de Arquitetura da Universidade de Eindhoven, pelas excelentes condições de trabalho. Aos colegas da Universidade de Eindhoven, pelo apoio e cordialidade: os Profs. Gerard van Zeijl, Husnu Yegenoglu, Jan Vestra, Jos Bosman, Marc Glaudemans, René John Dierkx; Wim Nijenhuis e Tom Frantzen; os doutorandos Martijn Honselaar, Ana Moya Pellitero, Usama El-Fiky e, especialmente, Bernard Kormoss; o estudante Mendel Robbers; as secretárias Caren van Overdijk, Rietje Karssen-Schrader, Josée Pulles, Angelique Verhoef-Kanters e Petrie Daams. Ao crítico e historiador Hans Ibelings e ao arquiteto Kamiel Klaasse do NL Architects, pelas entrevistas concedidas em Amsterdã. À Profa. Hajnalka Halász Gáti, pelas informações sobre normas bibliográficas. Ao professor Luiz Recamán, pela indicação dos professores da Universidade de Eindhoven. Ao Prof. Tomás Lapa, à Profa. Maria José de Matos Luna e à equipe da editora da UFPE. A Andreas Gombert, Edgar Costa Neto, Frederico Goyanna, José Goiana Leal, Ricardo Correia e Tereza Chiapetta, por motivos diversos. Agradecimentos especiais aos

meus pais, Maria Arminda Leal Porto e Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto, e a minha mulher, Andréa Halász Gáti, por terem tornado possível este trabalho.

PREFÁCIO

Os anos 1990 promoveram grandes mudanças na arquitetura; por um lado, sintetizaram os conflitos ideológicos engendrados por um dos debates mais relevantes do século XX: a relação do modernismo com uma nova condição anunciada como pós-moderna. Por outro, elaboraram as principais matrizes conceituais do novo século que estava por vir. Nesse contexto, os arquitetos e teóricos holandeses destacaram-se pela criação de teorias e formas voltadas às demandas de um mundo globalizado e em plena expansão econômica neoliberal. Como marco simbólico, pode-se indicar a publicação, em 1995, do cultuado S, M, L, XL, de autoria do arquiteto holandês Rem Koolhaas em parceria com o design Bruce Mau. Conceitos como *Generic City*, *Junkspace* e *Bigness*, publicados nesse volumoso livro-manifesto junto a uma extraordinária quantidade de imagens, seriam essenciais aos arquitetos e estudantes bem informados daqueles anos.

“*Fuck context*”; nessa provocativa passagem do texto *Bigness or the problem of Large*, Koolhaas sintetiza sua busca pela superação de um dos principais dilemas do século passado: a relação entre a história e o moderno. A controversa diatribe dirigida à ideia de “lugar”, em voga naqueles tempos, indica seu desprezo ao contexto e à supostamente inexorável aliança entre a arquitetura, a cidade e a história – uma clara reação à vertente pós-moderna dedicada a construir metodologicamente vínculos com o passado e a cultura. A cidade contemporânea (a *Generic City*) não teria história. Em seu tempo “plano”, não haveria o

que preservar nem com o que dialogar. Mas também não seria Moderna, pois nega o discurso ideológico que vincula a elevação do “espírito” ao desenvolvimento da técnica e à razão. Ou seja, não existiria uma alternativa “ideal” em oposição ao existente, mas sim a arquitetura e o existente. Ao abandonar o contexto (a história e a cultura) e o Moderno (como projeto civilizatório), parecia emergir da disciplina uma grande quantidade de possibilidades discursivas, metodológicas e estéticas baseadas na organização livre de formas resultantes do arranjo de suas funções. A nova filosofia francesa, cuja aproximação à arquitetura deu-se principalmente pelos textos de Deleuze e Derrida, reafirmara as convicções próprias desse movimento cujo *leitmotiv* centrava-se nas relações e não na unidade. Os arquitetos mais comprometidos e inovadores do final do século passado seguiram por esta fenda conceitual que tornou possível o que a obra de Gentil Porto Filho chama de “Paradigma Multifuncional”. Nesse sentido, escritórios como o OMA, MVRDV, UN Studio, Neutelings Riedijk, West8, One Architecture, Maxwan, NL Architects, entre outros, embora pertencentes à gerações diversas, elaboraram um vasto repertório de obras que formaram um icônico relato da produção holandesa daquelas anos, nomeada pelo crítico Bart Lootsma de *Superdutch*, que repercutiria por todo o mundo. A disciplina jamais seria a mesma, ao ponto de surgir, dessa equação improvável, a figura do “ex-arquiteto”.

Os tempos áureos do neoliberalismo financiou por muitos anos as inovadoras experiências da arquitetura holandesa e de outros países em plena euforia econômica, resultante das abstratas equações do capitalismo avançado. Sua crise, deflagrada no *crash* de 2008, silenciou as teorias e formas mais extravagantes desenvolvidas no final do século passado pelo

star system arquitetônico. Contudo, afirma-se agora no cenário econômico global a necessidade de uma nova inteligência prática que já emergira, em estado bruto, na arquitetura holandesa nos anos 1990.

Alijado desse processo, o Brasil do final do século passado, às voltas com crises financeiras e sociais e distante dos movimentos virtuosos que o novo ciclo do capitalismo permitiu ao mundo desenvolvido, pouco evoluiu em relação à arquitetura e às cidades. Pelo contrário, os dilemas tardios entre Moderno e Pós-moderno, resultaram na afirmação, quase consensual, de que a tradição do modernismo brasileiro seria o único caminho viável – mesmo distante das matrizes ideológicas da própria modernidade. Tal posição artificial e sem fundamentos teóricos consistentes distanciou a arquitetura de seus vínculos sociais, de sua eficácia técnica e de sua relevância como expressão estética crítica.

Nesse contexto, o trabalho desenvolvido pelo arquiteto e professor Gentil Porto Filho revela informações e teorias essenciais para se compreender a arquitetura do século XXI, no Brasil e no mundo. A rigorosa pesquisa e as originais interpretações teóricas apresentadas ampliam as possibilidades de interpretação de temas geralmente tratados de forma leviana pelos círculos *up to date* da crítica contemporânea. O complexo sistema demonstrado, cuidadosamente articulado entre o teórico e o empírico, indica a obsolescência de uma arquitetura da forma-objeto e antecipa as possibilidades de uma pragmatismo “multifuncional”, talvez não “arquitetônico”. Com habilidade rara nesse campo disciplinar, o autor transcorre por informações historiográficas, conceitos teóricos e análises de obras e projetos de arquitetura. Tal amálgama metodológico procura recompor o *ethos* da relação

entre prática e discurso nos projetos contemporâneos, levando ao limite as possibilidades da própria arquitetura, por revelar a precariedade desse elo milenar.

Leandro Medrano

Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo

Gentil Porto Filho

INTRODUÇÃO

A noção de “pós-modernidade” emergiu no âmbito da arquitetura após a consolidação de um conjunto de metodologias que se contrapunham à natureza tecnicista, universalizante e utopista das doutrinas modernistas. Embora venha sendo objeto de interpretações controversas, este fenômeno tem sido largamente aceito pela historiografia recente como o resultado previsível de uma flexibilização do Movimento Moderno iniciada já a partir do pós-guerra. Segundo Montaner (1995, p. 8), o embate com circunstâncias geográficas e culturais díspares teria estimulado alguns dos herdeiros das vanguardas européias a elaborar uma “continuidade crítica” ao Modernismo. Ernest Rogers na Itália, Alvar Aalto na Finlândia, Louis Khan nos EUA, Aldo van Eyck na Holanda e Luis Cordéch na Espanha poderiam assim ser apontados como alguns dos precursores da reviravolta que ocorreria na década de sessenta.

Mas tão importante para a superação do “funcionalismo ingênuo” quanto as imposições contextuais foi um fenômeno que forjou silenciosamente os valores e as práticas arquitetônicos naqueles anos e que constitui o tema deste trabalho: a influência dos estudos linguísticos sobre a teoria da arquitetura. Apesar de notavelmente heterogêneas, as tendências que configuraram o quadro da arquitetura a partir dos anos sessenta tinham, sintomaticamente, como fundamento comum a “ressemantização” do *International Style*.

Este objetivo de recuperar uma hipotética capacidade “comunicacional” do objeto tornou-se então um pressuposto de tal modo arraigado na cultura arquitetônica das últimas quatro

décadas que nos fez muitas vezes acreditar sem reservas na própria concepção de “arquitetura como linguagem”. O fato da clássica obra de Charles Jencks ter recebido o título de “A linguagem da arquitetura pós-moderna” (1984) e de ter tratado a arquitetura mediante um jargão expropriado diretamente da Linguística é apenas um dos indícios deste fenômeno que se estende até os nossos dias.

A adoção sem mediações dos modelos linguísticos pela teoria arquitetônica não nos surpreende quando observamos que nenhum campo das ciências humanas, da Filosofia e das artes escapou no século passado da influência dos estudos de Saussure. Um movimento cultural que, com o prestígio alcançado pelo Estruturalismo e pela Semiologia, apenas consolidou no decorrer da década de sessenta uma *episteme* que vinha sendo construída desde o século XIX com base justamente no conhecimento linguístico (MARCHÁN FIZ, 1987, p. 225-248).

Não é por acaso que neste contexto em que se estabelece e se dissemina universalmente os estudos da linguagem tenha também se delineado o escopo teórico de uma arquitetura “pós-moderna” instituído em categorias como as de “semântica” e “sintaxe”, “significado” e “significante” e, especialmente, na premissa sobre a capacidade representacional do objeto. As obras de Robert Venturi e Aldo Rossi são bastante reveladoras desta situação. Enquanto a primeira propunha uma arquitetura como “sistema comunicativo” mediante o uso de colagens do “vernáculo” norte-americano, a segunda tencionava “representar” o *genius loci* através da análise tipológica e de analogias poéticas com a cidade italiana (MONTANER, 1995, p. 139-146, 152-162).

Tendências que se apoiavam em referências históricas conviviam neste período com posições “linguísticas” discrepantes

quanto ao modo de superação do Modernismo. A “arquitetura conceitual” de Eisenman é o caso mais notável de uma atitude que buscava realizar o que o abstracionismo vanguardista já teria tentado sem sucesso: fazer com que o objeto arquitetônico veiculasse exclusivamente o seu próprio processo de elaboração geométrica, sem recorrer, portanto, a qualquer conteúdo externo à sua “sintaxe” (EISENMAN, 1971). Seja representando “conteúdos semânticos extrínsecos” como no caso da obra de Venturi e Rossi, seja expressando “conteúdos sintáticos intrínsecos” como no de Eisenman, a arquitetura dos anos setenta poderia ser então amplamente caracterizada pelos desdobramentos destas duas posturas “linguísticas”.

A década que se seguiu não só alimentou a analogia com a linguagem como parece ter produzido o seu apogeu. Além da proliferação de diversos movimentos historicistas e regionalistas que visavam representar a “identidade do lugar”, os anos oitenta assistiram ao florescimento de produções abstracionistas que se justificavam frequentemente como “metáforas de uma idéia”. Inspirados no pensamento “pós-estruturalista”, arquitetos como Libeskind, Tschumi e sobretudo o próprio Eisenman (1996b) quiseram converter a arquitetura num “evento de leitura”, cujo propósito (muitas vezes velado) era traduzir formalmente conceitos provenientes de diversos campos do conhecimento.

A ascendência da “discursividade” e do “simbolismo” sobre a mais representativa arquitetura destes anos acabou catalisando uma contraposição que privilegiava, em contraste, a pura experiência sensorial do objeto. O que ficou conhecido na década de noventa como Arquitetura Minimalista sugeria não apenas a revalorização do esteticismo, em detrimento das arbitrariedades semânticas, como também a abolição definitiva de qualquer conteúdo alheio à fenomenologia da percepção

(ARCHITECTURAL D, 1994, 1999). Uma posição que permanecia curiosamente devedora dos modelos linguísticos por ela criticados, uma vez que aceitava de um modo ou de outro os seus pressupostos ou almejava, por outro lado, “expressar” arquitetonicamente um “conceito” previamente estipulado: o “grau-zero” semântico.

A partir dessas considerações, podemos observar que, mesmo contrastantes quanto ao modo de entender a construção dos “significados arquitetônicos” e quanto aos resultados estilísticos obtidos, estas abordagens mostram-se igualmente submetidas aos modelos teóricos da linguagem. Sendo assim, não deixa de ser surpreendente que a crítica arquitetônica (assim como os diversos estudos extra-disciplinares que trataram abundantemente de questões semiológicas nas últimas décadas) tenha negligenciado certas coerências conceituais entre elas. Neste caso, examinar as diversas teorias e práticas que definiram este paradigma linguístico e evidenciar os seus possíveis limites e contradições é de certa maneira preencher uma lacuna na literatura especializada. Um propósito que para ser alcançado requer um estudo que nem deveria aceitar de antemão qualquer premissa linguística, tal como ocorre na obra de Gandelsonas (1979) e do próprio Jencks (1984), nem simplesmente acusar a frivolidade de tais abordagens (deixando assim de discuti-las em seus próprios termos) como faz Tafuri (1984).

Investigar criticamente este tema implica em confrontar a concepção de linguagem vastamente utilizada pela arquitetura depois do Modernismo – no caso, as diversas variáveis do Estruturalismo – com outras teorias alternativas (que não necessariamente foram desenvolvidas posteriormente à voga semiológica). Certos tópicos da obra de Mukarovsky (1977) e de Wittgenstein (1994), por exemplo, juntam-se neste

trabalho aos estudos de Deleuze (1995) e Derrida (1991) como notáveis contrapontos à noção de “linguagem como espelho (ou representação) da natureza”. Tematizações que, associadas às teorias da arte de Didi-Huberman (1991) e Mikel Dufrenne (1998), acabaram conduzindo o trabalho a lançar suspeitas sobre a própria validade da analogia da arquitetura com a linguagem.

Antes de pretender elaborar uma concepção linguística alternativa (ou mesmo destacar e aplicar ao caso da arquitetura aquela que seria a mais adequada dentre uma vastíssima bibliografia existente), o trabalho visa realizar um estudo crítico de certas metodologias projetuais tendo como marco de referência as próprias teorias nas quais estas se apoiam. Trata-se, desse modo, de um trabalho que se inscreve entre o estudo dos fundamentos teóricos que forjaram determinadas práticas arquitetônicas e a análise de alguns dos seus mais representativos resultados projetuais.

Assim como as teorias examinadas sugeriram um leque de abordagens divergentes, as obras que compõem a primeira parte da tese, chamada “O Paradigma Linguístico”, acabaram apontando também algumas metodologias projetuais alternativas. Sabendo-se que a história da arquitetura recente não foi escrita exclusivamente por posições baseadas em analogias com a linguagem, o trabalho destaca uma certa produção dos Países Baixos nos anos noventa como a mais bem acabada antagonista do “linguisticismo pós-moderno”. “O caso holandês” acabou então constituindo o assunto da segunda parte da tese, que tem como propósito justamente esboçar o que se cunhou de “Paradigma Multifuncional”. Ainda que exemplificado por uma produção multifacetada, tal paradigma indica sobretudo que a fabricação dos significados arquitetônicos depende muito mais dos modos de interação do objeto com um vasto contexto

físico-cultural do que da relação convencionada entre “forma” arquitetônica e “conteúdo” preestabelecido.

Os rumos da pesquisa e da própria estrutura do livro deveram-se, assim, a diversos critérios de ordem cronológica, conceitual e de relevância para o período analisado. Visando sempre evidenciar os vínculos históricos e teóricos com o Modernismo e com os diversos movimentos artísticos que influíram diretamente na produção estudada, o trabalho reconhece que a “condição pós-moderna” foi não apenas definida a partir dos anos sessenta mas engendrada e difundida sobretudo pelas obras de Venturi, Rossi e Eisenman. E foi com base na concepção representacional da linguagem (e nas correlatas categorias de “significante” e “significado” desenvolvidas por estas tendências) que o trabalho propôs a subdivisão do “Paradigma Linguístico” em três capítulos distintos quanto ao modo de entender e operar a “linguagem arquitetônica”.

O primeiro capítulo, chamado de “O objeto auto-referencial”, discute uma produção que, protagonizada pelas primeiras obras de Eisenman nos anos setenta, pretende expressar exclusivamente um léxico e uma sintaxe arquitetônicos preestabelecidos. Orientado pela linguística de Chomsky e especialmente pelos postulados da Arte Conceitual, Eisenman buscava fazer do edifício uma espécie de tautologia: a representação dos “desdobramentos sintáticos” do projeto, pretendendo excluir, assim, qualquer dimensão “semântica” ou conteúdo “extrínseco” ao objeto. Além de evidenciar as suas ligações com a cultura moderna e com o idealismo vanguardista de formalizar um código independente do contexto e da experiência, a análise dos pressupostos eisenmanianos está relacionada aqui com os desenvolvimentos históricos que conduziram às concepções linguísticas de arquitetos como Rossi e Venturi.

Denominado de “O objeto referencial”, o segundo capítulo examina a clássica tendência de fazer da arquitetura a representação de conteúdos “externos” à arquitetura. Enquanto Rossi visa traduzir o *genius loci*, a chamada arquitetura “deconstrutivista” e sobretudo o próprio Eisenman fazem do edifício, a partir da década de oitenta, a “representação” de conceitos extra-disciplinares previamente estabelecidos. Embora Eisenman pretenda superar a noção de “representação” através do conceito de “dissimulação”, o estudo ressalta o caráter ironicamente discursivo e “logocêntrico” das suas obras mais recentes. Tais pressupostos representacionais estão relacionados neste capítulo com a evolução histórica das artes figurativas rumo ao abstracionismo e com a metafísica de artistas e arquitetos como Mondrian, Malevich, Mies Van der Rohe e Le Corbusier, que pretendiam veicular através das suas obras ideias com as de *Zeitgeist*, Função, Ordem e Verdade.

O terceiro e último capítulo da Primeira Parte – “O objeto não-referencial” – aborda uma produção que visa extinguir qualquer aspecto alegórico ou semântico da arquitetura, o que é o mesmo que tentar “representar” a própria ausência de significados discursivos. Tal como a arte norte-americana homônima, a chamada “arquitetura minimalista” da década de noventa – representada especialmente pelas obras de Pawson, Perrault e Campo Baeza – pretende realizar objetos “neutros, literais e autônomos”, desconsiderando que a própria experiência perceptiva implica não apenas na fisiologia dos efeitos óticos mas na totalidade psíquica e cultural do corpo humano. Oriunda da crítica aos excessos informacionais do contexto urbano e, sobretudo, à discursividade da arquitetura dos anos oitenta, tal produção é discutida conjuntamente aos princípios esteticistas do Modernismo e da *Minimal Art*.

Visando confrontar e ao mesmo tempo apresentar uma alternativa teórica ao “Paradigma Linguístico”, o quarto e último capítulo do livro trata na Segunda Parte de uma concepção que, em vez de encerrar-se em pressupostos linguísticos, admite e explora a complexidade multifuncional do fenômeno arquitetônico. O estudo pretende assim demonstrar que, ao invés de veicular significados *a priori* e permanentes, a forma arquitetônica, tal como entendida pela recente arquitetura holandesa, adquire significados sempre múltiplos e mutáveis conforme os seus usos e respostas às expectativas culturais que a envolvem.

Embora sabendo-se da impossibilidade de atribuir uma identidade homogênea e definitiva a qualquer que seja a produção nacional, o estudo evidencia que uma peculiar combinação de fatores históricos consolidou nos Países Baixos uma tradição que tem se mostrado abertamente contrária à mentalidade contemplativa de grande parte da produção “pós-moderna”. Antes de promover o simbolismo – a contemplação de ideias através do objeto – ou o hedonismo esteticista – a contemplação de formas belas – a arquitetura holandesa tem defendido a inovação como o modo de enfrentar pragmaticamente um contexto urbano em incessante transformação e de combater a homogeneidade cultural e territorial (LOOTSMA, 1996, p.51).

Sem conteúdos *a priori* a serem comunicados nem vínculos diretos com um cânone formal ou conceitual estabelecido, o que foi chamado neste capítulo de “super-realismo” rejeita, assim, o convencionalismo e a arbitrariedade formal que distingue tanto o historicismo quanto o conceitualismo depois do Modernismo. Estimulada por um contexto socioeconômico favorável e capitaneada por arquitetos como Rem Koolhaas e diversos escritórios como o MVRDV e NL Architects, esta produção holandesa surpreendeu o mundo na última década justamente

pela desconcertante combinação de eficácia e experimentalismo. Uma arquitetura que tem apontado um caminho promissor para a recuperação do caráter “multifuncional” e “supra-linguístico” do fenômeno arquitetônico e para a contínua renovação das práticas institucionalizadas.

PARTE I

O PARADIGMA LINGUÍSTICO

A SINTAXE DO MUNDO

Linguagem: eis a obsessão do pensamento do século XX. Um assunto que inebriou indistintamente as ciências humanas, a filosofia e as artes, cujos esforços sistemáticos para formalizarem a estrutura, o funcionamento e os limites da linguagem acabariam por construir um paradigma cultural fundado no conhecimento linguístico. Embora decorrente das amplas transformações culturais que se desdobram desde o Iluminismo, o desfecho desse fenômeno foi especialmente prenunciado no final do século XIX, com as suspeitas lançadas por Nietzsche sobre a capacidade da linguagem “expressar” a realidade. Suspeitas que se consumaram numa radicalização analítica que não só viria separar rigorosamente a linguagem em valores referenciais de um lado – o campo dos conteúdos, dos objetos e acontecimentos – e formais de outro – o campo das formas, das sílabas e dos fonemas (que denotam os conteúdos) –, como indicar, sobretudo, a assimetria entre eles.

Ao confirmarem a inadequação entre o “significante” e o “significado” (com base em acuradas análises etimológicas, fonéticas, lexicográficas e sintáticas como as de Saussure), as pesquisas linguísticas debilitariam igualmente a confiança no caráter lógico do discurso. As regras gramaticais não pareciam mais garantir a correspondência pacífica entre a linguagem e o mundo das coisas. E na medida em que evaporava a unidade e o controle dos significados, ficava exposta a fratura da própria “Ordem Clássica” que, instituída na representacionalidade dos signos, parecia agora incapaz de sustentar os seus sistemas, quadros e classificações universalistas (MARCHÁN FIZ, 1987, p. 227).



Figura 1
Francisco Goya, *O gigante*, 1920, água forte.

Talvez a primeira consequência direta desta virada linguística da filosofia e das ciências humanas tenha sido exatamente conferir à linguagem um estatuto de “objeto de conhecimento”. A segunda corresponde à divisão das investigações linguísticas em geral, e estéticas em particular, em duas vertentes metodológicas: uma mais voltada para a “formalização” e outra onde a proeminência é dada à “interpretação”.

Na primeira observamos o privilégio da definição do “ser” de cada linguagem e das suas respectivas leis e invariantes, ao passo que na segunda sobressai o papel do autor e do leitor da obra, cuja flexibilidade do ato interpretativo assume e explora o próprio caráter metafórico atribuído à linguagem (MARCHÁN FIZ, 1987, p.232).

Não surpreende que o vetor da formalização tenha predominado no decorrer do século XX. Tendo o campo dos significados se tornado definitivamente flutuante, perde-se gradativamente o interesse pela Semântica ao mesmo tempo em que o aparato investigativo se concentra na Sintaxe e nos elementos não-referenciais da linguagem. Começando pelo Círculo de Viena e do Formalismo Russo, passando pela Linguística estruturalista, até chegar à Semiologia dos anos sessenta, temos assistido à emergência de inúmeros empreendimentos científicos orientados por um único objetivo: sistematizar e dominar algo que já parecia

fora de controle. Assim, não é também por acaso que para se obter a precisão analítica implicada nas distinções entre “fala” e “língua”, “significado” e “significante”, “sintagma” e “sistema”, as ciências da linguagem terminassem por deixar de fora não só o plano do conteúdo ou dos significados (visto cada vez mais como algo exterior à problemática da linguagem), mas sobretudo o papel do contexto e das contingências de uma linguagem em uso.

Em todos os campos do conhecimento, a linguagem parece se debruçar sobre si mesma: a Filosofia evolui para a Filosofia da Linguagem, a Estética para a Ciência da Arte e, finalmente, a Linguística para a Linguística do Significante, instituindo desse modo uma *episteme* moderna interessada menos naquilo a que os signos (incluindo as formas artísticas) remetem, do que na estrutura, no léxico e nas conexões internas entre as partes que constituem a língua.

Tal paradigma epistemológico não só extrapola para a teoria estética como encontra paralelos na própria evolução das práticas artísticas. Segundo Marchán Fiz (1987, p. 226), pelo menos dois fatores históricos podem justificar a acolhida do modelo linguístico pelas artes: primeiro, a conversão da Estética (com a feição sensorialista que a própria etimologia da palavra indica) em Filosofia (ou Ontologia) da Arte; segundo, e especialmente, o caráter auto-reflexivo que a Arte assume a partir de Hegel e, sobretudo, da Arte Romântica.

Multifacetado nas suas possibilidades estilísticas e temáticas e emergindo como um *medium* para a livre reflexão e expressão poética (para além das convenções classicistas), o Romantismo já materializava a inesgotabilidade crítica e “linguagética” que vem caracterizar a própria modernidade (MARCHÁN FIZ, 1987, p. 226-228). Um movimento

que vai indicar implicitamente a direção tomada rumo ao esquadramento das “linguagens específicas” de cada uma das artes.

A imaginação dramática dos pintores românticos se contrapunha não apenas ao acabamento, à modelação graduada de luz e sombra, ao comedimento compositivo, ao predomínio do desenho sobre a cor e ao caráter invariavelmente edificante do neoclassicismo oitocentista, mas, sobretudo, às consagradas referências ao universo greco-romano. “O Ancião dos Dias” de Blake, “O Gigante” de Goya e “Fantasia Árabe” de Delacroix são algumas das obras protagonistas de uma verdadeira revolução artística: o afrouxamento das regras que governam a temática mediante a expressão de uma visão pessoal do artista (GOMBRICH, 1988, p.385-386). Sem a liberdade conquistada pelo individualismo romântico, a “segunda” revolução representada pelo Realismo de Coubert – contrária à grandiloquência e idealismo do próprio Romantismo e que lançaria as bases do Impressionismo – talvez tivesse que ser adiada.

Livres da imposição do tema, Manet e os impressionistas procurariam realizar com tintas apenas o que viam. Van Gogh e os expressionistas, anos depois, principalmente o que sentiam. A ênfase na verdade naturalista da representação, de um lado, ou na verdade subjetiva da expressão, de outro, apenas ilustra que o que estava ruindo não era apenas o tradicionalismo classicizante das Belas-Artes, nem certos estilos pictóricos em particular, mas o idealismo da “estética do conteúdo” e a certeza na correspondência entre formas e significados artísticos universalmente estabelecidos. Na medida em que se podia escolher livremente o que pintar, os artistas deixavam de se empenhar na adequação do resultado pictórico aos assuntos (e às ideias morais subjacentes) impostos pelas convenções.

Materializar a impressão de uma cena fugaz ou a expressão de um estado emocional do artista, exigia primeiramente a investigação particular da linguagem de cada artista. Ao invés de “o que narrar” sob o crivo de leis e conhecimentos herdados, a arte passava agora a ser orientada sobretudo pela premissa de “como pintar” segundo regras individuais.

Este progressivo desinteresse pelos temas clássicos, associado ao viés expressionista e auto-reflexivo, culminaria no distanciamento definitivo da pintura de qualquer aspecto do mundo objetivo (GOMBRICH, 1988, p.451). Fazer das formas pictóricas signos de sensações puras, assim como fôra defendido notavelmente por Kandinsky, constituiu o que parece ter sido até então a máxima ambição artística: a Arte Abstrata. Quadros e esculturas livres de qualquer referência exterior, cuja importância residia especialmente nas suas relações formais internas. Uma arte não-figurativa que num primeiro momento substituíra os significados objetivos por conteúdos emocionais e metafísicos (mantendo assim a pintura atrelada a uma tradicional mentalidade mimética), para posteriormente se interessar ou pelos efeitos puramente sensoriais produzidos pela obra ou pelas referências às regras internas de uma determinada “língua” poética. Uma arte, enfim, que parecia agora certa de ter concretizado a sua própria definição: “...um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores combinadas numa dada ordem.” (DENIS, 1999, p.90)

Se a formalização da natureza “linguística” e o inevitável relevo dado às formas, ao léxico e à sintaxe da linguagem artística foi levado às últimas consequências pelas artes visuais modernas, não poderia ter sido diferente com a arquitetura. Ora, é especialmente a “disciplina arquitetônica”

que possui uma história particular inseparável das recorrentes codificações classicistas. A arquitetura ganha na modernidade apenas o arcabouço epistemológico que faltava para acreditar no estabelecimento definitivo da sua linguagem específica. Não seria então a tentativa de estabelecer o código arquitetônico com a mais absoluta precisão, o que caracteriza grande parte das preocupações teóricas desde as ordens vitruvianas, dos tratados de Alberti, dos tipos de Durand e dos “cinco pontos” de Corbusier? Vendo hoje retrospectivamente, não seria o “paradigma linguístico” uma espécie de resumo dos anseios imemoriais do racionalismo arquitetônico ocidental? Não seria, finalmente, de se esperar como estágio final das suas ambições “linguísticas”, uma arquitetura que pretendesse fazer referências formais apenas ao seu próprio código previamente estabelecido, excluindo, assim, a aleatoriedade, o relativismo e a metafísica dos seus significados externos?



Figura 2
Vasily Kandinsky,
“Primeira aquarela
abstrata”, 1912,
aquarela, 50 x
65 cm, Musée
National d’Art
Moderne, Paris.

1 O OBJETO AUTO-REFERENCIAL

1.1 O CÓDIGO ANTI-CLÁSSICO

Ao contrário do que muitas vezes a historiografia modernista nos fez acreditar, os pressupostos teóricos e linguísticos das vanguardas do começo do século passado, antes de constituírem um programa coeso, sempre se apresentaram como um mosaico de doutrinas. Enquanto na Rússia os construtivistas se digladiavam em torno de tendências internas esteticistas ou produtivistas, o Futurismo italiano, por outro lado, atacava a estaticidade das composições cubistas. Se as telas de um Munch levavam ao limite a dramaticidade expressionista, Mondrian, ao contrário, preconizava o geometrismo neoplasticista como o último dos estilos. Disputas internas entre artistas do mesmo grupo, assim como um certo caráter nacional de algumas manifestações, desde sempre asseguraram uma unidade instável das múltiplas vanguardas dos anos vinte.

Talvez de modo menos explícito, mas nem por isso mais consensual, também o campo da arquitetura nunca veio desfrutar de um programa unitário. Nem poderia. À parte a diversidade dos contextos em que as produções se desenvolviam, as distintas personalidades artísticas sempre tiveram um papel determinante. Um dos exemplos mais persuasivos quanto à falta de homogeneidade das vanguardas arquitetônicas ocorre justamente em um dos seus mais importantes berços – a Bauhaus. Tendências transcendentalistas, oriundas das concepções teosóficas de Kandinsky e Itten, confrontavam-se com outras tecnicistas, mais ligadas à realidade produtiva da

cidade industrial e representadas por Moholy-Nagy e pelo próprio Gropius.

A pluralidade da arquitetura deste período torna-se ainda mais evidente quando separamos as posições vanguardistas propriamente ditas, daquelas que, reunidas sob a nomenclatura do “racionalismo”, vieram de fato concretizar as suas ideias arquitetônicas. Na infinidade de manifestações estéticas daqueles anos, caberia assim distinguir ainda, de um lado, as propostas que não ultrapassaram as suas “poéticas” (manifestos, desenhos, relatórios e artigos); de outro, aquelas que interferiram diretamente na *praxis* urbana (DE FUSCO, 1981, p. 247-261). Estas distinções evidenciam não só a heterogeneidade como também os vários dilemas no interior das vanguardas, que oscilavam entre a ênfase na teoria ou na prática, entre o subjetivismo e o objetivismo, entre o protesto e a integração, entre uma arquitetura que mimetizava o novo contexto industrial e outra que pretendia transmitir ideias gerais.

Embora frequentemente imbricadas e concordantes quanto à formalização de uma arte independente dos conteúdos tradicionais, arriscaríamos resumir em três, as concepções linguísticas que orientaram as posturas arquitetônicas a partir das vanguardas: uma mais preocupada em representar através do edifício conteúdos transcendentais; outra que atribui à obra a tarefa de produzir efeitos puramente sensoriais; e uma terceira (sobre a qual trata especificamente este capítulo) mais voltada à formalização de um novo código arquitetural e à sua consequente explicitação por meio do objeto.

Cada uma destas vertentes parece susceptível de ter o seu substrato histórico examinado particularmente. No que concerne à terceira posição, devemos destacar antes de tudo que toda a tradição racionalista pretendeu de certa maneira construir um

código instituído em normas claras e facilmente transmissíveis. A própria noção de racionalismo (e porque não de classicismo) parece coincidir, aliás, com o projeto de descrever, classificar, ordenar e manifestar os elementos arquitetônicos de modo a tornarem-se tão manipuláveis, e sobretudo legíveis, quanto a própria língua. Mas a vontade das vanguardas de construir e organizar (classicamente) uma nova e definitiva linguagem arquitetônica fundamentava-se precisamente no afastamento da tradição clássica. Ao invés de referências ao naturalismo e antropomorfismo das ordens históricas, procurava-se fundar um código baseado no que supostamente corresponderia aos elementos atemporais da arquitetura: as leis da geometria, do programa e da construção (JENCKS, 1984, p. 63-64). O distanciamento das referências “exteriores” e a clarificação através do objeto de tais leis não só estabeleceriam em novas bases o campo expressivo-sintático como também o transformaria no parâmetro proeminente da linguagem arquitetônica. Aqui, a importância dada à Sintaxe passa a ser inversamente proporcional àquela atribuída à Semântica.

Esta tendência para a formalização linguística da Arquitetura Moderna deve-se em grande medida à influência exercida pelas metodologias das ciências naturais sobre as “humanidades” durante o século XIX. Um fenômeno que pavimentaria o terreno para a construção da própria “ciência da arte”, cujas análises objetivistas das obras deveriam substituir os universais de difícil verificação empírica apresentadas pelas tradicionais “estéticas do conteúdo” (MARCHÁN FIZ, 1987, p. 237-242). Se não era mais possível nem mesmo confiar plenamente na correspondência entre os enunciados e os conteúdos da linguagem falada, o que esperar das formas artísticas? O descrédito da gramática quanto a garantir a simetria

entre forma e significado, equivalia à descrença nos postulados transcendentais das estéticas idealistas. Onde havia relativismo ou metafísica nas interpretações semânticas, colocava-se agora as leis sintáticas. Ao invés de decifrar (ou fabricar) conteúdos universais, era a hora de descrever, classificar e sobretudo “formalizar” com rigor científico a linguagem das artes em geral e da arquitetura em particular.

A interferência das ciências no mundo das artes vem reforçar a feição gnosiológica que a filosofia já imprimia às artes e o conseqüente desprestígio do hedonismo estético. Em vez de constituir um prazer sensual, a apreciação estética deveria agora derivar “do exercício intensificado das nossas faculdades cognitivas” (OSBORNE, 1970, p. 45-46). Antes do “encanto” e da “emoção” normalmente encontrados nas referências à natureza, a experiência das artes dependeria na modernidade do adestramento do nosso aparelho perceptivo e da sua predisposição e liberdade para apreender a configuração efetuada pelo artista. As distinções kantianas entre gozo e “apreciação” estética e entre beleza natural e artística, junto com o caráter supostamente “desinteressado” da experiência estética, desembocaria na “objetividade” da “Visibilidade Pura” de Fiedler, responsável direto pela fundação da ciência das formas artísticas. Laica e desapaixonada, a arte abandonava progressivamente tanto o idealismo quanto o sensualismo naturalista em direção à inteligibilidade analítica das formas plásticas abstratas.

A eliminação a qualquer custo da simetria, característica maior de uma arquitetura com vínculos naturalistas, constituiria uma das primeiras providências para a consolidação de um objeto auto-referencial. Sob a exortação cubista e especialmente neoplasticista, a arquitetura atingiria o tão celebrado “equilíbrio dinâmico”. Um todo harmônico conformado pela assimetria do

arranjo de superfícies abstratas, que ao escapar dos vínculos formais com a natureza exterior, indicava uma renovada concepção espacial (DE FUSCO, 1981, p. 220). Substituiu-se o espaço intramuros, definido por volumes estanques, pela (pretensiosamente) inédita experiência do “espaço-tempo”.

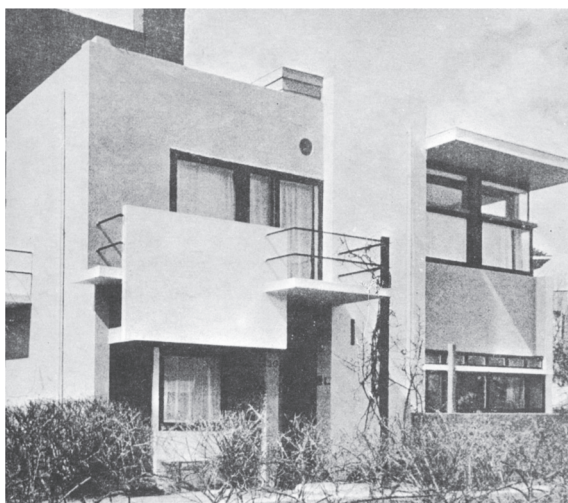


Figura 1
Thomas Rietveld, Casa
Schroder, Utrecht, 1924.

Num mundo de conexão e movimento (tanto na escala doméstica quanto na territorial), o espaço aberto, inaugurado com a explosão writghiana do volume arquitetural, representava uma reviravolta no código arquitetônico. Não mais a visualidade estática, mas a superposição e a interpenetração de planos que inviabilizavam a apreensão “num único golpe de vista” da totalidade do objeto. Rompe-se, sobretudo, com a hierarquia e cenografia das fachadas e, conseqüentemente, com o caráter representacional que cada uma delas possuía. Os diversos fechamentos e volumes agora se articulavam primordialmente com o caráter funcional de cada recinto, fazendo brotar uma arquitetura do interior para o exterior com um duplo objetivo:

O fim do objeto

expressar a “função arquitetônica” e explicitar as novas regras compositivas e construtivas.

Toda esta revolução estilística vinha satisfazer a doutrina anti-historicista do Movimento Moderno. Diferentemente da sistematização de uma linguagem com elementos e significados estabelecidos convencionalmente a partir do legado greco-romano (como fizeram todas as manifestações classicistas e mesmo ecléticas), o Modernismo pretendia fundar um novo léxico. Um conjunto de “enunciados” formais que deveria apresentar como conteúdos a sua própria sintaxe preestabelecida e a Função do edifício – único aspecto da tradição considerado inerente à linguagem arquitetônica (GANDELSONAS, 1979, p. 8-9). A análise funcional e o papel preponderante da planta-baixa (livre e assimétrica) passavam a ser os pilares metodológicos do fazer projetual e um dos principais definidores linguísticos da nova arquitetura. Bruno Zevi (1978) resumiria este “código anti-clássico” especialmente através do “catálogo formal” e da assimetria funcional das suas partes, evidenciando tardiamente com esta codificação, parte dos próprios anseios vanguardistas.

Ainda que explicitamente auto-referencial, a doutrina linguística do Modernismo pareceu continuar presa à tradicional sensibilidade mimética. Ao invés de propriamente banir qualquer referência exterior (se é que isto é possível), eram os modelos a serem representados que pareciam mudar. Enquanto a arquitetura desde Brunelleschi sempre recuperava conscientemente a própria tradição arquitetônica ou remetia à natureza antropomórfica e orgânica, o abstracionismo modernista espelhava agora a floresta industrial (TAFURI, 1988, p. 58-61). Aviões, navios e a cidade das máquinas constituíam agora a paisagem a ser reelaborada por formas arquitetônicas que preservavam, assim, não só uma velha característica de imitar

uma realidade concreta, como mantinham-se paralelamente buscando representar ideias essenciais gerais.

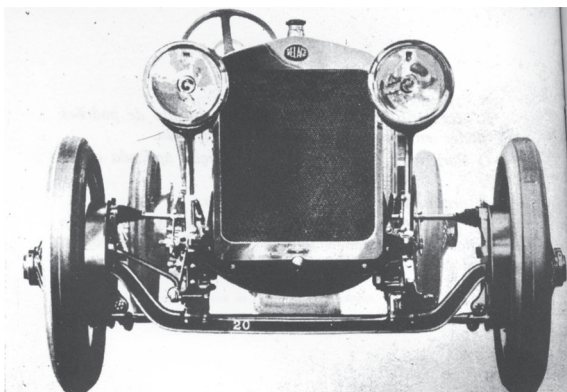


Figura 2
Delage, 1921.

Tendo ou não consciência destas ciladas da linguagem, não se pode negar, no entanto, a tentativa vitoriosa de fundação de um novo código arquitetural, através principalmente das diversas obras de exceção. A Villa Savoye de Corbusier, a casa Schroder de Rietveld, a sede da Bauhaus de Gropius e o pavilhão de Barcelona de Mies são alguns dos principais exemplos de uma produção que se juntaria às bem sucedidas experiências formalizadoras do construtivismo russo, do cubismo e do suprematismo. O paradigma instaurado por estas obras obedecia a critérios predominantemente tecnicistas, com vistas a abolir tudo que fosse considerado historicismo, ruído e arbitrariedade. Talvez por isso a Função arquitetônica tenha se convertido no principal “conteúdo” a ser expresso pela forma. Afinal, uma concepção “linguística” baseada numa resposta “científica” aos dados do programa de usos teria sua mensagem de racionalidade ainda mais fortalecida (EISENMAN, 1996, p. 215-216).

No entanto, o poder de convencimento de tal mensagem seria garantido muito mais pela coerência da estrutura interna

da linguagem do que propriamente pela alegada eficiência do atendimento às demandas. As formas da Fábrica Fagus de Gropius, antes de indicarem um produto da análise tecnocientífica dos condicionantes do projeto, parecem exemplificar o primado de uma formalização linguística particular. As exigências funcionais do edifício e principalmente sua relação com o entorno estão subordinadas à exposição didática de um léxico já estabelecido de antemão: cantos envidraçados, cobertura plana, janelas contínuas, escassez de ornamentos, leveza estrutural e compositiva e, especialmente, a isotropia do prisma envidraçado. Tudo dentro das mais estritas e evidentes leis da construção moderna e da geometria euclidiana. A forma arquitetônica soluciona e transmite aqui, menos os seus condicionantes programáticos, do que uma linguagem distinta daquela realizada pelos seus predecessores ecléticos. E talvez seja justamente por instituir novas “palavras” (sem “significados” correspondentes consolidados) que a atenção do “leitor” é desviada dos conteúdos funcionais para as leis abstratas que regem a organização linguística do objeto, que naquele momento surge sobretudo como o meio de expressão da sua própria sintaxe.

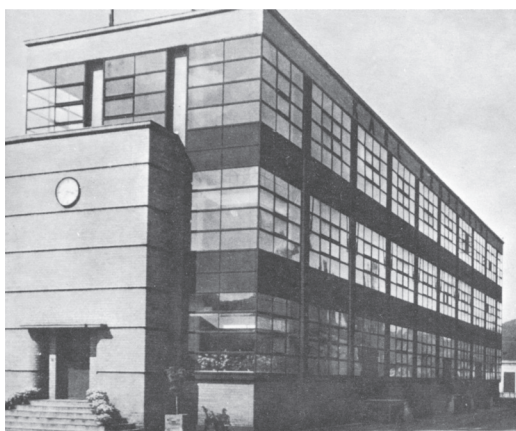


Figura 3
Walter Gropius, Fábrica Fagus,
1911.

Assim como na obra de Gropius, talvez não houvesse significados “funcionais” ou “conceituais” facilmente legíveis nas formas da casa Schroder, exceto pela evidente ligação com o conjunto de fenômenos culturais em curso, vinculados ao cientificismo, à realidade industrial e a certas premissas hegelianas de “progresso histórico” que pareciam habitar as ideias vigentes. Não é certo que se pudesse entender melhor o programa arquitetônico ou a técnica construtiva através da morfologia explorada. O que talvez pudesse ficar mais ou menos evidente para os usuários daquele tempo era a estranha coerência de uma linguagem que não mais guardava relações com os valores e formas clássicos, mas com a paisagem dos objetos industriais e, conseqüentemente, com um vago *Zeitgeist*. Uma abstração que parecia, no final das contas, estar mais relacionada com a noção de configuração do que com a de representação, visto que só com o afastamento total de qualquer referência externa – sejam elas da natureza, da tradição arquitetônica ou de um ideário histórico – se poderia atingir a conformação dos elementos linguísticos inerentes ao fenômeno arquitetural.

Esta ênfase colocada no formalismo sintático obviamente não impede que haja uma concepção de mundo ou ideias gerais preestabelecidas a serem (mesmo inconscientemente) veiculadas pela arquitetura. Muito pelo contrário. Não se pode chegar a um tal abstracionismo formalista sem a interpretação de um conjunto de acontecimentos socioculturais e a inspiração de conceitos provenientes de diversos campos do conhecimento. Fica também manifesto que as ideias e motivações intelectuais que nortearam as primeiras obras da arte vanguardista, se mostravam pluralistas e muitas vezes divergentes. Oriundos de contextos políticos e geográficos contrastantes e de filiações filosóficas diversas, Malevich e Balla, por exemplo, produziram

igualmente uma arte que recusava representar o mundo objetivo e os conteúdos da tradição pictórica, mas com resultados formais que indicam personalidades e concepções “linguísticas” distintas.

A metafísica supematista de expressar “estados puros de consciência” através da arte, se confrontava tanto com o produtivismo de um Tatlin quanto com as ideias futuristas (LAMBERT, 1984, p. 27–31). Enquanto Malevich pintava “a mais abstrata das formas” – “o quadrado preto sobre fundo branco” –, o artista italiano com o seu quadro “Velocidade Abstrata: o carro passou”, corroborava, ao contrário, uma decidida mentalidade mimética. Em Malevich, se existe algo a ser representado, corresponde à Idéia platônica que paira pelos ares, anterior à linguagem e à paisagem circundante, necessitando uma forma necessariamente nova (pelo menos no domínio da pintura) para traduzi-la. Já no quadro futurista, a forma é a tradução de um instante cotidiano, imperceptível apenas ao passante comum. Não se propõe a inventar nada, mas a “fotografar” algo através de um aparelho perceptivo incrementado: o olho do artista. Ao invés de superar a natureza (seja ela urbana ou “natural”), como pretendeu o artista russo, Balla visava evidenciar o mundo moderno da velocidade só possível de ser expresso na tela através de manchas em curvas e diagonais (manchas coloridas que não se referiam a “algo” em movimento, mas ao movimento em si).

A arte abstrata de Malevich e Balla, bem como a arquitetura modernista, possui, portanto, múltiplas motivações ideológicas que se desdobram em concepções linguísticas e resultados formais contrastantes. Embora possa estar visando apenas à explicitação exclusiva da sua sintaxe, um edifício parece sempre descortinar realidades ou ideias até então invisíveis ou inefáveis. Assim, a revelação do léxico e das regras que

comandaram a feitura do objeto por meio das próprias formas arquitetônicas, parece estar inexoravelmente impregnada de ideias coletivas e dos reflexos das paisagens exteriores.

Figura 4
Giacomo Balla, *Velocidade abstrata: o carro passou*, 1913, óleo sobre tela, 50.2 x 65.4 cm, Tate Gallery, Londres.



Esta crença em eliminar os conteúdos externos ao próprio código arquitetônico (que se estabelece com a definição da especificidade de cada uma das linguagens artísticas) iria encontrar as principais dificuldades com o enfrentamento de expectativas sociais concretas em contextos culturais e geográficos díspares. A difusão, a contextualização e as críticas efetuadas a partir dos anos cinquenta ao Modernismo não seriam, todavia, capazes ainda de demover a crença na realização desse projeto linguístico. Uma linguagem arquitetônica exata, sem erros e absolutamente isomórfica à estrutura do código arquitetural – tal como pretendeu o Wittgenstein do *Tractatus Logicus Philosophicus* (apud CORDÓN; MARTINEZ, 1983, p. 165-168) no que diz respeito à linguagem falada e à realidade –, estaria ainda por ser elaborada teoricamente nos finais dos anos sessenta.

1.2 MODERNISMO + CLASSICISMO = O CÓDIGO

A arquitetura vanguardista tem sido hoje localizada historicamente entre a primeira e a terceira década do século XX. Após os anos quarenta, começa a delinear-se o que se chamou de Movimento Moderno ou *International Style*. Um fenômeno que, correspondendo à difusão internacional dos postulados vanguardistas, implicaria em duas atitudes das gerações posteriores: a repetição acrítica de uma cartilha estilística já consolidada, ou a renovação das propostas dos mestres vanguardistas, através da adequação formal e tecnológica da arquitetura a situações geográficas e culturais inusitadas (MONTANER, 1995, p.19-35).

As metodologias críticas desenvolvidas especialmente a partir da década de cinquenta mantinham grande parte dos valores éticos preconizados pelos primeiros modernistas. O enfoque político e social, o rigor metodológico no fazer projetual, a austeridade econômica e construtiva e a integração entre arquitetura e realidade urbana continuavam como alguns dos princípios válidos para os arquitetos da “terceira geração” (MONTANER, 1995, p. 36-56). Seja adaptando ou ampliando o código moderno, a produção arquitetônica deste período não aceitará, entretanto, os rigores “linguísticos” anti-historicistas pretendidos pelas vanguardas. Formalizará antes uma “linguagem” que ao invés de fazer referências exclusivamente a um léxico e a uma sintaxe “anti-clássica”, estende o seu alcance para toda a história da arquitetura e das cidades. Assim, uma certa “auto-referencialidade” das formas arquiteturais será não só mantida como terá o seu repertório ampliado, na medida em que a Função, a geometria e as leis construtivas do Modernismo, se juntam ao legado figurativo classicista para redefinir uma

linguagem universal para a arquitetura.

Talvez seja na Escandinávia onde primeiro ocorrerá uma ampla reformulação do código modernista. Fortemente enraizado nas peculiaridades construtivas e climáticas locais, Alvar Aalto estabelecerá um verdadeiro paradigma alternativo ao funcionalismo internacionalista. O arquiteto finlandês demonstrará nos seus edifícios uma liberdade estilística em relação ao “racionalismo” por meio de uma metodologia (familiar às primeiras experiências organicistas de Frank Lloyd Wright) denominada de *New Empirism* (DE FUSCO, 1981, p. 412–413). A sua estratégia projetual não derivava de um léxico “anti-clássico” preestabelecido nem mesmo de elaborados postulados metafísicos. Era o embate com as contingências programáticas, orçamentárias e contextuais que dirigia pragmaticamente a solução adotada. Mesmo sem abster-se de incorporar certas conquistas definitivas dos modernistas, tais como fluidez espacial, leveza compositiva, volumetrias prismáticas e exploração do concreto e do vidro, o objeto passava a incorporar abertamente elementos da tradição tipológica e construtiva local.

Além de explorar com habilidade o detalhamento de ladrilhos e madeiramento próprios do lugar em que atuava, Aalto também recupera tipologias herdadas da história arquitetônica, tais como os pátios e as cobertas inclinadas. Se estas soluções eram por vezes adotadas em casas de campo, podiam ser livremente dispensadas em edifícios de escritórios ou centros culturais localizados em tecidos urbanos consolidados. Parecia inexistir qualquer sinal de dogmatismo estilístico. Quando comparamos o edifício para os dormitórios do MIT com a Villa Mairea, por exemplo, dificilmente poderíamos classificá-los como exemplares de uma mesma “escola”. A coerência entre ambos não é propriamente visual ou “linguística”, mas, metodológica.

Caracteriza antes uma posição projetual que aceita e promove a diversidade formal de acordo com as particularidades do sítio em que se insere e com as necessidades programáticas de cada objeto.

A maior lição do trabalho de Aalto para as rígidas doutrinas “linguísticas” do Modernismo, consiste precisamente na capacidade de transformar os condicionantes concretos em material de expressão, desvinculado de códigos previamente estipulados que costumam violentar as peculiaridades de cada situação projetual. Ao invés de intenções comunicativas ou representacionais, seja de conceitos ou de códigos universalistas, emerge um pragmatismo inventivo, cujo interesse maior está na ousadia da solução para problemas concretos levantados. Uma abordagem, portanto, que além de hoje renovada nas obras de arquitetos como Miralles, Siza e em parte da arquitetura espanhola e holandesa, coloca-se como uma verdadeira alternativa ao “paradigma linguístico” da arquitetura do século XX.



Figura 5
Belgiojoso,
Peressutti y Rogers
(BBPR), Torre
Velasca, Milão,
1950 - 1958.

Paralelamente à criatividade de Aalto, a arquitetura italiana do pós-guerra também indicaria os caminhos para a

superação da ortodoxia abstracionista das vanguardas. O que se convencionou chamar de “neo-realismo” italiano, diz respeito a uma especial revisão da autonomia formalista dos primeiros modernos. Largamente envolvida na reconstrução de contextos urbanos há muito tempo consolidados, a Itália produziu uma espécie de renascimento construtivo com base no retorno às referências arquitetônicas e urbanísticas históricas. Privilegiou-se as formas “vernaculares” sob a orientação dos ensinamentos da psicologia, da antropologia e, sobretudo, das próprias “preexistências ambientais”. Ao invés de rupturas, Rogers – um dos grandes mentores da geração “pós-moderna” subsequente –, defendia a continuidade com a história da arquitetura (incluindo sabiamente a própria tradição modernista). Para ele, mais do que as formas, eram as utopias, os ensinamentos metodológicos e os preceitos morais da arquitetura moderna que deveriam ser continuamente atualizados e contextualizados com a cidade contemporânea (MONTANER, 1995, p. 97).

Parte da produção italiana deste período recusava a estilística funcionalista através da exploração de pátios e cobertas inclinadas e do predomínio do cheio sobre o vazio e de materiais e técnicas tradicionais. A questão central deixava de ser a adoção de um código abstrato e ensimesmado, baseado exclusivamente em leis construtivas e funcionais, para constituir uma reelaboração de formas tradicionais que veiculassem mensagens de teor “populista” (DE FUSCO, 1981, p. 436-437).

A arquitetura inglesa a partir da década de cinquenta também representaria uma importante tendência para a superação dos postulados abstracionistas das vanguardas, contribuindo diretamente na elaboração dos postulados “linguísticos” do que se chamaria arquitetura “pós-moderna”. Se por um lado os Smithsons, sob o rótulo de “neobrutalistas”,

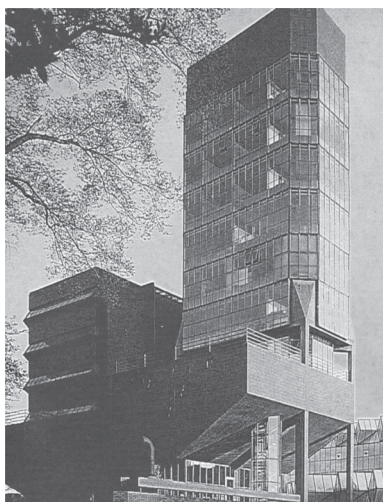


Figura 6
James Stirling, Laboratórios da
Faculdade de Engenharia, Leicester
University, 1959 - 1963.

radicalizavam a “honestidade” estrutural dos modernistas, por outro, valorizavam também o uso de tipologias arquitetônicas tradicionais e o diálogo amigável entre edifício e contexto urbano histórico. Em alguns projetos para habitações de massa buscavam recuperar as relações urbanas de vizinhança e os espaços semi-públicos através de pátios e amplos passeios.

Já a obra de Stirling caracteriza-se não pelas referências a uma arquitetura vernacular ou classicista, mas

sobretudo pela realização de uma arqueologia estilística das conquistas modernas. Através de combinações formais inesperadas, o arquiteto inglês produz pioneiramente um ecletismo baseado no código “anti-clássico”, evidenciando a inelutável historicização do legado modernista (TAFURI; DAL CO, 1979, p. 400). Na medida em que os seus edifícios rearticulam, ampliam, dramatizam e distorcem arbitrariamente esta linguagem (desconectada agora dos conteúdos mais amplos que a justificavam), fica patente sua consolidação e imediata diluição, fazendo-a, assim, adentrar definitivamente num período maneirista.

Mas não foi apenas a Europa que indicou os caminhos para a conclusão e a consequente superação dos postulados do Movimento Moderno. Arquitetos brasileiros e americanos como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Luis Barragán, Clorindo Testa e

Louis Khan, foram alguns dos responsáveis diretos pela aceleração das transformações do “paradigma linguístico” na arquitetura depois das vanguardas. A transcendência internacional destes arquitetos, no entanto, permaneceu por algum momento como idiossincrasias individuais ou contextuais, excetuando-se obviamente o impacto da construção de Brasília e a singularidade da obra de Niemeyer. Tal como Aalto e Rogers, talvez tenha sido Louis Khan, em particular, um dos mais influentes predecessores da “pós-modernidade” arquitetônica.



Figura 7
Louis Khan, Escola
de Administração em
Ahmedabad, 1963 -
1974.

A nostalgia do arquiteto norte-americano de um mundo ordenado e hierarquizado por instituições coletivamente estabelecidas parece constituir o fulcro de toda a sua arquitetura (TAFURI; DAL CO, 1979, p. 401). Khan evidencia as suas ambições inspirando-se no universo greco-romano – quer pela imponência e escala das suas propostas, quer pelas próprias características formais e espaciais. Os grandes volumes opacos, a ampla exploração da simetria, o tratamento das aberturas em arcos e círculos, a iluminação filtrada e indireta, a utilização de ladrilhos, pedra e cerâmica e um certo gosto pela ornamentação

exibidos em edifícios institucionais, acabariam por sintetizar grande parte dos anseios de uma arquitetura “anti-funcionalista”. Características que definiriam, sobretudo, uma mudança de perspectiva quanto a recuperação semântica do código arquitetônico contemporâneo. A linguagem nesse caso surge eloquente, derivada de velhas regras e soluções formais que inevitavelmente remetem aos pomposos conteúdos da tradição clássica.

A comunicação de ideias civilizacionais mediante referências à própria história da linguagem arquitetônica, indicam a crença de Khan na permanência dos significados das formas. Os seus “palácios” realizam o que poderíamos chamar de “terceira idade” do caráter representacional das tipologias arquiteturais: a primeira “idade” – classicista – “representa” a natureza através das ordens e da idéia de cabana primitiva; a segunda – modernista – remete ao paradigma da máquina e a sua respectiva lógica produtivista; e a terceira – pós-modernista – busca na história mesma da arquitetura e da cidade os modelos a serem representados (VIDLER, apud MONTANER, 1995, p. 151). Ao tentarem resgatar uma Ordem que se encontra alhures, os edifícios de Khan parecem aceitar resignadamente a própria instabilidade do mundo atual. Embora inteligível, a mensagem khaniana, como Tafuri (1984, p. 525) assinalou, soa frívola, uma vez que não parece concretizar, nem mesmo adivinhar, os valores em construção do que tem sido chamada de civilização “pós-moderna”.

Esta noção de “pós-modernidade” que vem emoldurar a cultura arquitetônica na década de sessenta, além de controversa, tem sido apresentada sob diferentes enfoques (HARVEY, 1984). Alguns autores a vinculam especialmente à transformação dos meios produtivos. Segundo este ponto de vista, a “pós-

modernidade” corresponderia à passagem de uma economia hegemonicamente industrial para outra voltada especialmente para os setores de serviços e capital financeiro. Em outras abordagens encontramos o privilégio do papel dos meios de comunicação de massa e da informática – a “telemática” – na definição da atual situação cultural. O incremento dos sistemas de informação, entrelaçados aos efeitos e possibilidades de um sistema econômico “globalizado” *on-line*, configuraria o que tem sido vastamente difundido como a era do “Capitalismo Tardio” ou da civilização “pós-industrial”. Certas concepções aceitam ainda que o advento do “pós-modernidade” coincide de modo ainda mais convincente com a “crise das grandes narrativas”. Corresponderia a uma situação cultural que tem se mostrado inabarcável em sínteses teóricas universalizantes. Com evidentes ligações no campo das artes, esta tematização tem estimulado a defesa do multiculturalismo e relativismo ético e estético e fornecido munição contra o cânone artístico ocidental. Este enfoque é regularmente acompanhado da descrença na Razão iluminista, que para a crítica “pós-moderna”, ao invés de emancipar progressivamente a humanidade através do seu paradigma científico, ocultava e oprimia a pluralidade do mundo concreto.

No que concerne ao campo disciplinar do urbanismo e da arquitetura, a simples constatação dos maus resultados obtidos com as doutrinas dos CIAM e do Funcionalismo, parecia suficientemente persuasiva para muitos historiadores apontarem o início de uma nova circunstância universal já a partir dos anos cinquenta. Mas seria só a partir de práticas e teorias estruturadas nos anos sessenta que uma “condição pós-moderna” tornava-se definitivamente clara (MONTANER, 1995, p. 110). Seja apoiando o fazer projetual na historiografia e na morfologia urbana, seja nas

próprias concepções estéticas abstracionistas do modernismo, a pós-modernidade arquitetônica surge notavelmente pluralista.



Figura 8
Aldo Rossi, Casa
Aurora, Turin,
1984 - 1987.

Se seguirmos então as abordagens que admitem a superação das premissas modernistas mediante posições arquitetônicas contrastantes, reconheceremos nos trabalhos de Aldo Rossi, Robert Venturi e Peter Eisenman as principais iniciativas de ruptura. As obras construídas, assim como as suas incansavelmente debatidas teorias (“Arquitetura da Cidade” de Rossi, “Complexidades e Contradições em Arquitetura” de Venturi e “Arquitetura Conceitual” de Eisenman), converteram-se em marcos definitivos na consolidação de um *corpus* alternativo ao Modernismo.

Seguindo os primeiros passos dados pelo “neo-realismo” e, especialmente, os ensinamentos de Ernest Rogers, Aldo Rossi (1992, p. 81-84) deixaria claro os seus oponentes: o “funcionalismo ingênuo” e a arquitetura do mercado imobiliário. Ora partindo de leituras poéticas de uma arquetípica cidade italiana – representada em pinturas ou eventos autobiográficos – ora de análises do tecido urbano, o arquiteto milanês explicitaria

um projeto teórico fundamentado no duplo mecanismo da analogia e da tipologia. Ao invés de um espaço urbano abstrato, dissecado por análises, estatísticas e dados geométricos, a cidade é compreendida por Rossi mediante o conceito de lugar (ROSSI, 1992, p. 185-189). Enquanto a concepção modernista responde sobretudo às demandas funcionais e produtivas, o lugar rossiano, oriundo da fenomenologia de Heidegger, possui um *genius loci*, que deveria ser apreendido e representado pela morfologia arquitetural.

Separando o tecido urbano em habitação e monumentos, Rossi elabora a sua obra com livros de história e tratados arquitetônicos na mão, em busca dos elementos invariantes a serem aplicados no projeto (MONTANTER, 1995, p. 142). Colunas sem base ou capitel, janelas quadradas num ritmo imutável e a ausência de ornamentos das primeiras obras de Rossi, exibem uma abstração essencialista a partir de elementos culturais preexistentes. Ao procurar sintetizar no novo edifício a história universal das formas arquitetônicas, Rossi empreende um esforço semelhante a todos os episódios neoclassicistas: classifica, descreve e finalmente aplica um vocabulário pretensamente permanente. Tal procedimento, visando eliminar as impurezas e efemeridades estilísticas, confia na recuperação semântica da arquitetura através da obtenção dos elementos intrínsecos a uma natureza arquitetônica forjada historicamente. Se para o Modernismo é a Função o dado inerente à arquitetura, para Rossi seria a Forma (ou o conjunto de formas ou tipos que apesar das aparências estilísticas variáveis, apresentam uma essência imutável).

O racionalismo e a auto-referencialidade rossianos se assemelham ao empreendimento realizado por Brunelleschi. Enquanto o arquiteto renascentista reformulava os princípios

de austeridade e purismo da arquitetura do mundo grego em contraposição ao improvisado da cidade medieval, Rossi estende a sua análise para toda a história da arquitetura ocidental. Com objetivos evidentemente comunicacionais, seja para assegurar a própria permanência dos antigos conteúdos das formas arquitetônicas, seja para representar uma suposta identidade do lugar, a obra de Rossi não pretende apenas selecionar um léxico consolidado historicamente, mas sobretudo estabelecer através da redução estruturalista da linguagem, “o” léxico definitivo. Não apenas o vocabulário essencial, como também as suas relações sintáticas, que em terminologia arquitetônica corresponderia às relações tipológicas estabelecidas entre os elementos da cidade e do edifício.

Se a “linguagem” de Rossi apresenta um cunho notadamente representacional – em que o “*genius loci*” e o caráter histórico de cada tipo edificado consistem nos referentes externos do significante arquitetônico – sua proposta não deixa, por outro lado, de também explicitar os aspectos sintáticos da arquitetura em detrimento daqueles semânticos. Especialmente nas suas primeiras obras, não é tanto a um mundo exterior que a forma abstrata remete, mas sobretudo ao próprio “código” arquitetônico universal. A realidade que cerca o fenômeno arquitetônico não interessa tanto quanto a investigação do caráter linguístico e auto-referente do objeto e a definição da estrutura que o organiza. Nesse sentido, caberia ressaltar que a pretensão de fazer coincidir os significados do objeto com a expressão da sintaxe arquitetônica rivaliza com os pressupostos representacionais que a noção de identidade do lugar exige para ser materializada.

A insatisfação de Rossi em relação ao empobrecimento semântico da arquitetura promovido pelo modernismo encontra

afinidades nos pontos de vista de Venturi. Conforme a crítica elaborada pelo arquiteto norte-americano, o simplismo das formas pretensamente funcionalistas não só escamoteava a pluralidade dos condicionantes do projeto como transformava a arquitetura numa manifestação cultural elitista, distante de qualquer diálogo com o cidadão comum (VENTURI, 1995, p. 3-9). Recorrendo a uma metodologia próxima dos ecletismos do século XIX, o obra venturiana justapõe elementos do cânone ocidental a outros da arquitetura vernacular. Utiliza-se de citações históricas com a mesma desenvoltura que mimetiza a paisagem das cidades “ordinárias” norte-americanas, com o objetivo de estimular a memória do usuário e a sua “capacidade crítica” (MONTANER, 1995, p. 155-156).

Ao buscar a recuperação da propriedade comunicacional do objeto, Venturi não pretende, tal como propunha Rossi, estabelecer a estrutura sintática e o léxico atemporal da arquitetura nem traduzir conceitos tais como o de *genius loci*. Pretende antes fazer do edifício o sintoma de uma experiência urbana “ambígua, contraditória e complexa” e, ao mesmo tempo, um artefato linguístico facilmente compreensível. Uma estratégia de eficácia linguística duvidosa se atentarmos para o fato de que repetindo, espelhando e duplicando o contexto circundante – extinguindo assim qualquer diferença ou intervalo entre as formas – a arquitetura termina por desaparecer no turbilhão informacional que caracteriza a cidade atual. Antes de constituir um “sistema comunicativo”, a obra de Venturi indica principalmente a ausência de qualquer utopia estética ou sócio-política, aceitando de bom grado a cidade como ela é – “complexa e contraditória”, mas igualmente injusta e caótica.

1.3 ARTE: CONCEITO DE ARTE: ARTE: CONCEITO DE ARTE

Ao mesmo tempo em que reelabora e supera princípios do Modernismo, a “pós-modernidade” parece constituir o paroxismo do paradigma linguístico na arquitetura. E ao contrário do que tem sido sugerido por certa historiografia, mais do que as tendências “comunicacionais” historicistas, é a obra de Eisenman que talvez leve mais longe a pretensão de reduzir o fenômeno arquitetônico a premissas linguísticas. Convencido de levar adiante o projeto vanguardista de se livrar das arbitrariedades semânticas, o arquiteto norte-americano formularia (pelo menos teoricamente) uma arquitetura cujos únicos significados eram o seu próprio processo de “elaboração sintática”. Um esforço semelhante àquele realizado pelos linguistas mais radicais, quando entendiam a linguagem a partir exclusivamente das suas estruturas, léxico e leis internas de funcionamento.

Compreender os postulados eisenmanianos sem fazer uma incursão pelas ideias correntes nas artes visuais do mesmo período, seria desconhecer a base dos seus fundamentos linguísticos: a Arte Conceitual (mencionada por Eisenman, em 1971, no próprio título do texto que sintetiza a teoria dos seus primeiros trabalhos – *“notes on conceptual architecture”*). Esta produção artística vem dar continuidade aos objetivos das vanguardas de codificar plenamente a linguagem das artes, consistindo, por sua vez, em mais um desdobramento iniciado no Romantismo até chegar na Arte Abstrata.

Estabelecer uma linguagem pictórica autônoma, foi um projeto almejado de uma maneira ou de outra por impressionistas, cubistas e abstracionistas desde o século XIX. Um fenômeno que ecoava na produção teórica dos positivistas, visibilistas e neokantianos até ao ponto de vermos fundadas as ciências

da arte e da linguagem tal como elaborada pelos linguistas russos, vienenses e, posteriormente, estruturalistas de todos os quadrantes.

Este radicalismo auto-reflexivo e formalizador está umbilicalmente ligado, na virada do século, a postulados que começavam a condenar o “ilusionismo” figurativo da pintura tradicional e, conseqüentemente, a busca da autonomia e especificidade de cada uma das linguagens artísticas. A confiança na capacidade de se verificar empiricamente a qualidade imanente das relações formais de uma obra, começava a ser a mesma que críticos e artistas depositavam na possibilidade de separar a experiência estética de tudo que fosse considerado extrínseco à linguagem da pintura ou da escultura – aquilo que normalmente pertencia à dimensão semântica e sensualista da arte.

A recusa à contaminação com qualquer coisa exterior à própria “forma” exigia um espectador analítico e suspenso na relação estabelecida com o trabalho artístico (HARRISON, 1998, p. 212–219). Uma concepção a um só tempo empiricista e racionalista. Empiricista no que diz respeito à prova de qualidade estética inspirada pelas ciências naturais, e racionalista no que almeja retirar do artístico tudo que não se enquadra numa cognoscibilidade objetiva e analítica.

A abundância de experiências no período modernista em busca de uma linguagem artística autônoma, inteligível e ordenada, sempre foi evidentemente acompanhada de poéticas antagônicas. Ao mesmo tempo que construtivistas ostentavam a racionalidade da sua geometria, os dadaístas apresentavam *readymades*, performances e amálgamas de materiais prosaicos como obras de arte. Uma disputa que não cessaria nem mesmo depois das primeiras vanguardas. O irracionalismo da “*action*

painting” de Jackson Pollock, por exemplo, constituía nos anos cinquenta o contraponto ao “expressionismo abstrato” mais contido de Mark Rothko, Clyford Still e Barnett Newman, que já prenunciava a hegemonia de uma sensibilidade apolínea que dominaria grande parte do cenário da arte nos anos subsequentes. Mesmo neste período de fortalecimento das posições formalizadoras, os “modelos caógenos” da Arte Povera e dos neodadaísmos, junto aos enigmáticos monocromos de Yves Klein e Ad Reinhardt, surgiam como os naturais antagonistas do racionalismo geométrico da Arte Concreta européia (MARCHÁN FIZ, 1972, p. 93-97).

A “abstração pós-pictórica” de Kenneth Noland e Morris Louis – talvez a última tendência da “clássica” tradição da pintura moderna – encontraria, contudo, as críticas mais agressivas por parte curiosamente de produções ainda mais racionalistas. As “neovanguardas” dos anos sessenta já não acreditavam mais na concepção que sustentava teoricamente aqueles pintores: a superação da ilusão de profundidade espacial na pintura e a sua consequente auto-definição. Artistas “conceituais” e “minimalistas” afirmavam, em contraste, que aquelas obras ainda guardavam vestígios do ilusionismo que caracterizava toda a arte ocidental, ou seja, continuavam ainda a representar “dados exteriores” à linguagem artística intrínseca (BATCHELOR, 1999, p.16-16). Argumentava-se que mesmo telas como as de Noland, compostas por faixas de cores distintas e justapostas paralela ou concêntricamente, marcavam inevitavelmente diferenças perceptivas de profundidade espacial. Quadros abstratos que, embora não representassem objetos da natureza, criavam a “ilusão” de espaços “anteriores” à superfície plana e bidimensional da tela, colocando assim a perder, sua pretensa autonomia e auto-referencialidade linguística. Segundo esta crítica “pós-moderna”,

a pintura, assim como a escultura, consistiria inexoravelmente em algo sempre relacional, compositivo e, portanto, ilusionista.

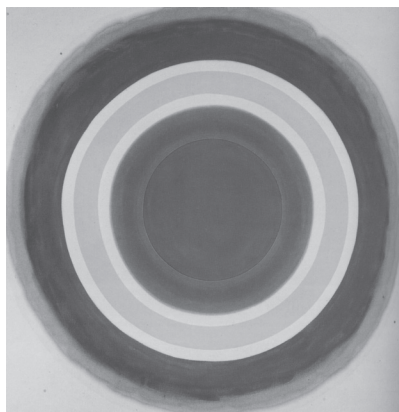


Figura 9

Kenneth Noland, *Bloom*, 1960, acrílica sobre tela, 170 x 171 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

Surgiam tendências voltadas para a produção de “objetos literais” ou de “estruturas primárias” (nomes distintos para os artefatos da “Arte Minimalista”) e outras dispostas a realizar uma arte “para além dos objetos”. O que ficou conhecido como Arte Conceitual convergia então com o Minimalismo quanto à superação de uma cultura baseada na referencialidade da pintura e da escultura, para divergirem no que diz respeito ao próprio “caráter objetual” da arte. Para os partidários do conceitualismo artístico restava apenas a atuação direta nos domínios da linguagem textual como última possibilidade de uma produção crítica e coerente com a atual circunstância (agora, de fato) “pós-pictórica”. As telas, as esculturas e até mesmo os “objetos” fabricados pelos minimalistas mostravam-se igualmente ilusionistas e conservadores, sobrando unicamente o campo dos enunciados (e, portanto, dos conceitos) como alternativa para a libertação definitiva dos conteúdos da Arte das referências externas (HARRISON; WOOD, 1998, p.205-207).

A Arte Conceitual se insurgia contra o modernismo clássico com a mesma determinação com que se mostrava antagônica à feição mercadológica do mundo das galerias e *marchands*. Uma proposta que não por acaso encontraria solo fértil entre os artistas do opulento contexto norte-americano e que veria seus opositores acusá-la, ironicamente, de ser o produto de um mercantilismo editorial ávido pelos registros fotográficos e textuais amplamente explorados por esta tendência (BATTOCK, 1977, p. 9–14).

Querelas financeiras à parte, o fato é que há nos pressupostos teóricos da Arte Conceitual uma severa crítica ao *establishment* econômico e cultural. Muitos dos protagonistas desta nova cena partiam inclusive da constatação de que se é na linguagem propriamente dita onde se fabrica, consolida ou erradica o valor das artes, somente atuando no interior dela se



Figura 10
Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917,
Readymade: urinol de porcelana,
23.5 x 18 cm, altura 60 cm, Arturo
Schwarz, Milão.

poderia elaborar uma verdadeira arte crítica, que questionasse o mundo do consumo capitalista e dos valores burgueses (HARRISON; WOOD, 1998, p. 207). E como se podia prever, parte destes valores denunciados eram representados pela Arte Moderna, tanto no tocante à sua peculiaridade de arte-objeto-mercadoria, como em relação à pretensa qualidade “aurática” que as pinturas e esculturas ainda reclamavam. Uma arte moderna que, insistindo na defesa de qualidades artísticas universais, independentemente de

qualquer circunstância espaço-temporal, requeria um espectador informado (e conformista) sobre as valorações estabelecidas e passivo na recepção estética.

Mas se é principalmente no campo da linguagem e da ontologia da arte onde parece se decidir as contradições entre a Arte Moderna e “pós-moderna”, não se pode esquecer o que o próprio Marcel Duchamp propôs no apogeu das vanguardas. Quando o jovem artista francês transferia objetos cotidianos para o espaço das galerias, ele de fato já realizava como estratégia artística uma operação linguística. Ou melhor, conceitual. Afinal de contas, um mictório transformava-se em uma “fonte” mediante um simples ato de renomeação (e da sua correlata mudança de contexto). Duchamp, nas entrelinhas, afirmava que a arte é primeiramente uma idéia de arte – aquilo que afirmamos, descrevemos ou aceitamos como arte, segundo critérios evidentemente reflexivos e linguísticos. A arte tenderia, portanto, a abandonar a dimensão estética para se incrustar no mundo exclusivo do intelecto.

Este predomínio do linguístico sobre o estético decorre em grande medida da natureza eminentemente teórica da própria Arte Moderna. Desde o século XIX as “poéticas” – manifestos e concepções gerais de cada tendência artística – passam a ocupar grande parte do terreno cultural que anteriormente era reservado apenas às próprias obras. Com as vanguardas, enfim, os diversos movimentos surgem indefectivelmente acompanhados da sua justificativa conceitual. E apesar das idas e vindas durante o século XX no que concerne ao diálogo entre obras e teorias, é na década de sessenta que ocorre de um modo até então nunca visto, não só o equilíbrio mas a vitória da teoria sobre o trabalho artístico (MARCHÁN FIZ, 1972, p. 208).

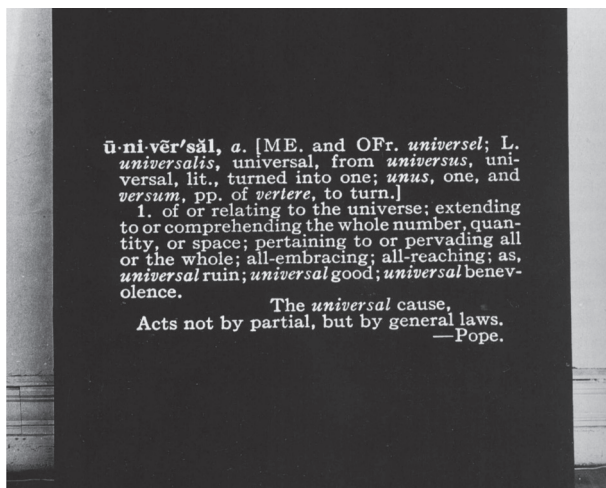
Não é de surpreender que uma das principais obras teóricas da Arte Conceitual norte-americana tratasse exatamente do diálogo entre prática e teoria e fosse elaborada por um artista. As observações feitas por Joseph Kosuth (1977) conferiria inclusive ares de duelo entre a arte e a filosofia em particular, quanto à relevância de cada uma delas no atual quadro cultural. A surpresa fica por conta da declarada superioridade da primeira sobre a segunda (num período em que muitos críticos e espectadores, já olhavam com desconfiança ou desdém os caminhos que a arte começava a trilhar).

Pioneiro na exploração de textos como matéria-prima artística, Kosuth (1977, p. 61-62), no seu célebre artigo “Arte e Filosofia”, conjectura que a Arte não só deve substituir a Filosofia como também incorporar alguns dos seus tradicionais atributos. Para ele, na medida em que a Filosofia (assim como a Religião) tradicionalmente se vê empenhada em expressar o que é inalcançável para as ciências experimentais, tratando comumente de problemas metafísicos, torna-se incapaz de satisfazer a “espiritualidade” coletiva na era do conhecimento científico e laico. Diante do descomunal avanço tecnológico e epistemológico dos últimos tempos, restaria apenas a arte como principal vetor cultural capaz de responder e sintetizar anseios antes resolvidos pela filosofia e pela fé religiosa. Kosuth (1977, p.71) pretendia, assim, redefinir também o papel da arte, abolindo em primeiro lugar a sua função lúdica e sensualista, uma vez que o entretenimento estaria hoje a cargo da Televisão e de todos os outros veículos da indústria cultural.

Tão curiosa quanto esta perspectiva é a própria definição de arte dada pelo artista norte-americano. “Arte é uma definição de arte...”, definia Kosuth (1977, p. 68). O que não se caracteriza como uma perpétua conceituação do que seja a arte, pertenceria

Figura 11

Joseph Kosuth, Com
título (*Arte como
idéia como idéia*)
(*Universal*), 1967,
cópia fotostática,
dimensões variáveis,
coleção particular,
Nova York.



a outros campos das atividades humanas, não devendo nem mesmo receber o estatuto de obra artística. Quadros de Botticelli, Renoir ou Pollock, por exemplo, sempre apresentavam outras “funções” que não correspondiam àquela puramente artística. O caráter decorativo, ritualístico, descritivo ou expressivo retiravam, ou obscureciam, a essência artística de todas aquelas obras. Sim, trata-se indiscutivelmente, segundo Kosuth (1977, p.64), de obras de arte, mas repletas de atribuições extra-artísticas que nos fazem esquecer o que de fato importa: os “conceitos” de arte ali propostos.

Conforme o artista norte-americano, somente agora (naqueles especialíssimos anos sessenta) os artistas tinham enfim alcançado a maturidade e o discernimento para expressar com as suas obras a própria “condição artística”. Não se tratava em nenhum momento de comunicar mensagens de qualquer espécie, mas apenas explorar e redefinir incessantemente a natureza e a própria possibilidade da transmissão de informações. Também não se pretendia tecer considerações sobre um plano de

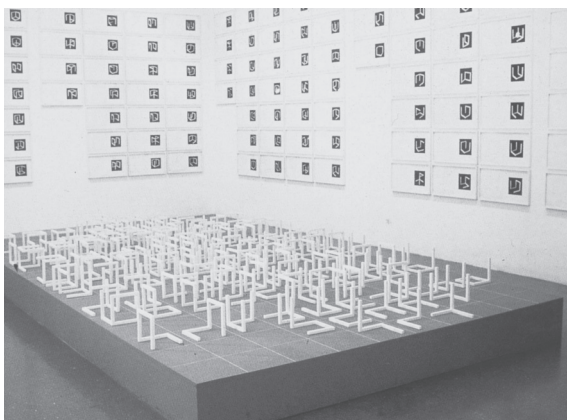
conteúdos ou significados da obra nem tampouco interpretações a serem intuídas por um espectador mais criativo. A condição artística a que Kosuth (1977, p. 65-67) se refere, está relacionada apenas à emissão da idéia inicial que o artista propôs e aos seus desdobramentos lógicos e materiais. O significado da obra é exclusivamente o seu próprio processo de feitura (ou de concepção, melhor dizendo). A tradicional relação binária entre forma e conteúdo deixa aparentemente de existir, visto que um se sobrepõe ao outro com exatidão. Não sobra nenhum traço de ambiguidade e “errância” ou qualquer possibilidade de interpretação para aquele que, ao invés de “fruir”, precisa agora apenas “decodificar” a obra. E esta é a única tarefa do espectador, que ao contrário de receber as emanções misteriosas da arte “pré-conceitual”, precisa apenas ler corretamente a linguagem de alta precisão dos relatos, sinais e testemunhos diversos que constituem as obras em geral desta nova vanguarda.

A arte aqui não passa de uma tautologia (palavra tão sagrada para os protagonistas da Arte Conceitual quanto pejorativa para aqueles ligados à tradição clássica ou moderna). A arte como idéia de arte: eis a sentença definitiva. Arte e idéia de arte, ambas se traduzindo de trás para frente e de frente para trás, com uma tal exatidão que só mesmo o primeiro Wittgenstein poderia conceber em relação à própria linguagem. O filósofo vienense, a propósito, assim como A. J. Ayer e outros positivistas lógicos, constituíam os pilares teóricos de uma arte que se pretendia tal qual uma “proposição analítica”. Apoiado em Kant, Kosuth (1977, p. 68) afirmava que este tipo de proposição difere das “sintéticas” porque não necessita de verificação empírica para ter comprovada a sua eficácia ou veracidade. Dependem exclusivamente da coerência interna do “discurso”. A arte, portanto, passa a ser apenas a prática de uma teoria e vice-

versa, sem nada a declarar ou mesmo com o que se relacionar, exceto com a exploração infindável de si mesma.

Enquanto Lawrence Wiener, Mel Ramsden, Terry Atkinson, o grupo inglês *Art & Language* e o próprio Kosuth se debruçavam quase que exclusivamente sobre as soluções linguísticas das suas propostas, outros artistas enfrentariam o desafio a partir dos ainda existentes objetos materiais. Daniel Buren, Bruce Nauman, Richard Long, Victor Burgin e Sol Le Witt são alguns dos artistas conceituais que se mantiveram atados a respostas bi ou tridimensionais, exercendo, assim, uma maior influência sobre a arquitetura. Mas foi sobretudo Sol Le Witt (haja visto a própria natureza arquitetural das suas grelhas e estruturas) que inspiraria diretamente Peter Eisenman no seu “*notes on conceptual architecture*”.

Figura 12
Sol LeWitt, *Variações de cubos abertos incompletos*, 1974, instalação incluindo: 122 esculturas de madeira pintada (cada uma: 20.3 x 20.3 x 20.3 cm), 131 fotografias e desenhos emoldurados (cada uma 66 x 35.5 cm), coleção Jeffrey Deitch.



Apesar de classificado muitas vezes como um dos máximos representantes da *Minimal Art*, os procedimentos e questões que a obra de Le Witt propõe liga-se antes à natureza linguística da Arte Conceitual do que à ênfase na experiência do objeto que caracteriza o Minimalismo. Não surpreende que o

próprio termo “*Conceptual Art*” tenha sido cunhado pelo artista em artigo homônimo, no qual afirmava que o mais importante para a arte era a idéia desencadeadora de um processo a ser investigado e traduzido pela obra (LE WITT apud BATCHELOR, 1999, p. 47). O objeto funciona portanto como uma etapa de uma evolução que poderia não ter fim. Consiste num trabalho que, se não traduz exatamente aquele conceito de partida, representa pelo menos o testemunho de uma exploração “temática” lançada em um dado momento.

Ao apreciar as estruturas tridimensionais de módulos quadrados realizadas por Le Witt, o espectador deveria compreender que aquilo que se coloca à sua frente, ao invés de representar algo, apenas indica o estágio em que foram interrompidos os desdobramentos conceituais e materiais da obra. Mas é quando Le Witt pendura os diagramas nas paredes que definem o espaço de exposição das suas “estruturas” que os seus objetivos tornam-se mais claros. Os diagramas remetem às estruturas tridimensionais que remetem ao quadriculado da plataforma que remete ao módulo de toda a composição que remete novamente aos diagramas (BATCHELOR, 1999, p. 37, 47). Todas estas peças formam uma única obra que deveria remeter exclusivamente a si mesma. Apesar da “linguagem” ser aqui a dos objetos, a pretensão é evidentemente linguística: “isto é assim”, “isto foi feito assim”, “isto derivou daquilo” – tenta explicar o objeto de Le Witt. Nada mais. A obra cumpre o seu papel fazendo-se entender segundo a rigorosa didática do artista.

Não é certo, entretanto, que uma obra “conceitual” realize tão linearmente os seus objetivos. Parece antes fadada a frustrar os objetivos do artista, na medida em que não cessa de levantar inumeráveis questões outras sobre Espaço, Técnica, História, Sujeito e, principalmente, sobre a própria natureza da linguagem.

E sendo esta sobretudo uma “língua em uso”, torna-se apta a reinventar os seus significados de acordo com as circunstâncias do seu invólucro físico ocasional e das expectativas não só de quem a experimenta, mas de um contexto cultural que insiste em temporalizar qualquer tentativa de uma linguagem absoluta. As possibilidades semânticas da obra de Arte Conceitual (como a de qualquer outra), em suma, são definidas tão somente pelas limitações do arranjo obra-contexto propostas pelo artista para um público que dispõe dele no interior de uma situação cultural em transformação. Os *readymades* de Duchamp – o provável fundador da “*conceptual art*” – talvez não tenham servido para outra coisa que não fosse a de nos provar (artisticamente) a multivalência dos significados dos objetos, da arte e da linguagem e, por conseguinte, a credulidade tardia dos artistas conceituais.

1.4 O OBJETO COMO SINTAXE DO OBJETO

Só a partir do entendimento desta cultura artística poderíamos compreender suficientemente a virada para a linguagem realizada pela arquitetura da década de sessenta. Do mesmo modo que a Arte Conceitual vem se tornar uma espécie de radicalização das concepções linguísticas das vanguardas, ocorre um fenômeno similar com o advento do “pós-modernismo” em arquitetura. Apesar de ser frequentemente vista como um simples movimento neomodernista, parte das tendências abstracionistas nos anos sessenta constituirá uma das diversas possibilidades de superação dos dogmas funcionalistas. Não é porque as posições historicistas tenham puxado para si a responsabilidade por uma nova condição arquitetônica, especialmente através dos escritos de Charles Jencks (1990), que devemos deixar de considerar o esforço fundamental de Peter Eisenman e John Hejduk para

a elaboração de um paradigma alternativo ao Modernismo. Se em diversos momentos Jencks se refere ao abstracionismo eisenmaniano apenas como parte de um *revival* dos anos vinte, convém assinalar que a eventual importância dada por Eisenman a certos princípios modernistas encontra-se ancorada em conquistas recentes das ciências humanas, das artes e da filosofia, que confirmam, como veremos, uma postura crítica ao “humanismo funcionalista” do Movimento Moderno.

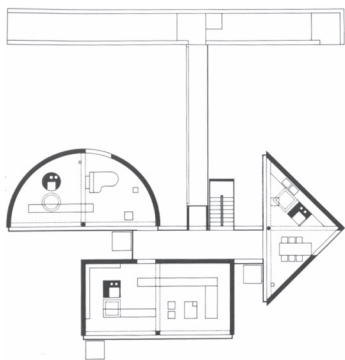


Figura 13
John Hejduk, One-Half House, 1966.

O caráter experimental e abstrato desta vertente representada sobretudo pelo grupo *Five* (Eisenman, Hejduk, Graves, Gwathmey e Meyer) tem fortes ligações com o contexto particular das cidades norte-americanas. Não é coincidência que os maiores talentos tenham sido empurrados para as pesquisas teóricas ou relacionadas ao universo das artes, numa Nova York em plena estagnação construtiva no final dos anos sessenta (MONTANER, 1995, p. 167). Nesta época, as publicações proliferavam ao mesmo tempo em que a *Cooper Union*, escola nova-iorquina de arquitetura sob a direção de Hejduk, ganhava tonalidades folclóricas pela heterodoxia dos métodos de ensino. Este estímulo à novidade decorre também das necessidades

de um pujante mercado consumidor e da menor resistência a mudanças nos contextos metropolitanos.

Paralelamente ao terreno fértil encontrado para o florescimento de uma cultura de vanguarda, os arquitetos em questão repudiavam certos princípios do Movimento Moderno com a mesma força que o faziam em relação à recém-instalada “pós-modernidade”. Ora hostilizavam o academicismo e formalismo em que o *International Style* tinha se convertido, ora a nostalgia historicista de Rossi e Venturi. Certas afinidades teóricas entre os principais artífices do “pós-modernismo” – Eisenman, Rossi e Venturi – parecem, entretanto, tão eloquentes quanto as suas diferenças estilísticas. No tocante às concordâncias, poderíamos apontar em resumo que todos eles têm o Movimento Moderno como antagonista e privilegiam igualmente a pesquisa da linguagem arquitetônica nos seus sistemas de trabalho. Enquanto Rossi pretende a um só tempo representar o *genius loci* e produzir uma sintaxe atemporal, Venturi busca traduzir as “complexidades e contradições” da cidade contemporânea mediante a exploração de um léxico popularmente consolidado. Já Eisenman visa reduzir o problema arquitetônico a algo exclusivamente sintático-formal, afastado de qualquer outra consideração externa.

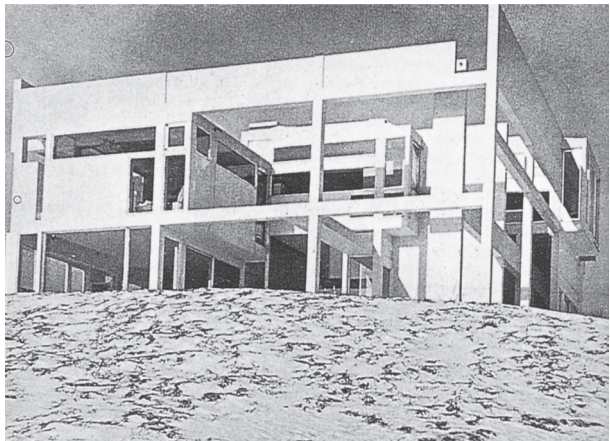
Além da particular influência exercida pelo contexto histórico-cultural e disciplinar no seu trabalho, Eisenman estaria, como Rossi e Venturi, absorvido pelas teorias em voga naqueles anos. Se por um lado a teoria eisenmaniana é orientada pela Arte Conceitual na obstinada busca da autonomia da linguagem e no enfoque adotado sobre a experiência estética – banir da arquitetura quaisquer significados oriundos da representação de algo exterior ou da sensorialidade perceptiva –, por outro, encontra nas teses de Noam Chomsky as suas mais importantes categorias linguísticas. Os conceitos de “*deep*” and “*surface*

structure” do linguista norte-americano vêm se misturar a outras noções encontradas também na Semiologia, tais como: sintaxe, semântica e pragmática; significante e significado; código e estrutura.

Não é de hoje que a fundação de uma “linguagem arquitetônica” coincide com o próprio racionalismo. Vitruvius, Alberti, Durand, Le Corbusier e Aldo Rossi são apenas alguns dos mais destacados representantes deste esforço universal. O problema é que nenhuma destas tentativas obtiveram êxito pleno. Segundo Eisenman (1996, p. 213), desde o Renascimento os significados arquitetônicos eram forjados a partir de um código aceito coletivamente por meio de um “contrato social”. Através da síntese de elementos formais e construtivos experimentados, depurados e posteriormente sistematizados com base na gramática clássica, o objeto arquitetônico transformava-se num artefato inteligível através de significados estabelecidos convencionalmente. Mas tal linguagem arquitetônica era sempre determinada por algo não imanente: além de constituírem representações de outro código – o greco-romano –, as formas ganhavam significados especialmente através da compreensão dos usos que lhe eram ou deveriam ser correspondentes (EISENMAN, 1996, p. 213). O caráter geral do edifício estava sempre submetido à adequação ao programa: uma igreja, assim como uma estação de trem, deveria ser materializada por uma forma adequada, ou seja, capaz de expressar o seu uso mediante formas coletivamente assimiladas.

Isto valia para a totalidade do edifício como também para cada uma das suas partes. Uma cobertura, por exemplo, era compreensível não apenas porque seguia um vocabulário consolidado, mas porque esperava-se dela uma forma que expressasse a dupla função de proteger o recinto das intempéries

Figura 14
Peter Eisenman, Casa
II, Connecticut, 1969
- 1970.



e de coroar o edifício. A consequência desta superposição de agentes externos – formas clássicas e expectativa quanto ao seu uso correspondente – iria gerar mais tarde uma espécie de funcionalismo simbólico preconizado por Hegel (1997, p. 65): não bastava a coberta abrigar os espaços internos do edifício, tornava-se forçoso manifestar através da sua forma (neste caso, a solução em duas águas) a função da coberta. A proposta do filósofo alemão equivale a uma tentativa de idealizar, universalizar ou estereotipar as formas arquitetônicas para, assim, controlar os seus significados. Antecipa inclusive um dos pressupostos da Semiologia, que garante que todas as formas não-linguísticas – o mundo dos objetos – consistem sempre em “funções-signo” (BARTHES, 1971, p. 44): significam acima de tudo o uso a que têm se prestado socialmente. A coberta, a janela, a coluna, tornar-se-iam, desse modo, arquetípicas, uma vez que consistem na abstração de todas as cobertas, colunas e janelas existentes e dos seus respectivos usos como significados permanentes.

Além da linguagem estar sempre a reboque da tradição do código clássico e da Função do edifício, a arquitetura desde

os primórdios esteve sempre atrelada, como parece óbvio, à antropometria: os passos humanos davam a medida das cabanas primitivas, enquanto a estrutura simétrica de um corpo constituído de pés, tronco e cabeça inspiravam a organização espaço-formal e as ordens dos templos gregos (RYKWERT, 1999, p. 16). O plano expressivo da obra, estando sempre dependente de imposições exteriores, desvirtua, portanto, a ontologia linguística pretendida por puristas como Eisenman.

Não foi por falta de uma sistematização diligente que Palladio e Durand teriam fracassado em relação ao que Eisenman defende. Segundo Gandelsonas (1979, p. 19), Palladio produziu tipologias de plantas e fachadas pretendendo definir um léxico arquitetônico de modo semelhante ao empreendimento de Durand (que buscou inclusive esgotar as formas-tipo e reduzir o fazer arquitetônico a uma combinação entre elas). Mas além do caráter representacional daquelas formas, faltava ao trabalho de ambos o estabelecimento não tanto do vocabulário a ser explorado, mas das normas que deveriam orientar o fazer projetual (GANDELSONAS, 1979, p. 19, 21). A mesma observação pode ser feita a toda a arquitetura modernista. Se por um lado as vanguardas fundaram indiscutivelmente novas “palavras”, faltavam, por outro, as regras de aplicação. Com a arquitetura moderna se institui um código de ruptura com os seus precedentes, ao mesmo tempo em que perde-se aquelas leis estáveis que garantiam um número limitado de combinações e a garantia de uma completa inteligibilidade. Ao contrário dos diversos classicismos, o racionalismo funcionalista, conforme Eisenman (1971, p. 52-53, 55), descambaria para o completo “relativismo” na aplicação formal dos seus elementos, obedecendo a demandas programáticas sempre em transformação e às poéticas individuais dos arquitetos.

A objetividade linguística e conceitual de Eisenman visava também superar um ponto talvez nunca colocado categoricamente em questão: a própria natureza representacional das linguagens ou, mais especificamente, as referências feitas pela arquitetura a disciplinas e noções metafísicas exteriores. Segundo a abordagem eisenmaniana, muitas das soluções declaradamente “funcionais”, decorria não de um processo analítico e científico (responsável pela solução “encontrada”), mas principalmente da influência estética do Cubismo e da “mensagem” funcionalista que deveria ser transmitida mediante um vocabulário retirado do universo das máquinas (GANDELSONAS, 1979, p. 7). Em outros casos recorria-se diretamente ao princípio de comunicar ideias morais – como “a honestidade estrutural” – e epistemológicas – como “a verdade da forma”. Ou seja, ora se reproduzia a paisagem industrial ora uma paisagem metafísica. Infestada, portanto, de múltiplas referências artísticas, linguísticas, sociais e filosóficas, as vanguardas continuavam (a despeito dos esforços dos principais mestres) sem um léxico nem uma gramática autônoma e objetivamente estabelecida.

É em tais brechas deixadas pelo Modernismo que a obra eisenmaniana tentará se inserir. Não pretenderá investigar os modos de geração de significado, mas sobretudo colocar em questão a própria natureza dos signos e dos seus conteúdos. Não tanto instituir métodos universais de manipulação formal e sónica, mas principalmente explicitar as leis específicas que regem a articulação entre os elementos arquitetônicos numa determinada circunstância projetual. Nem mesmo uma investigação da forma – que deveria ser reduzida a formas geométricas elementares –, tampouco do significado – que deveria ser reduzido a decodificação da proposta –, mas uma sintaxe peculiar e legível a cada projeto.

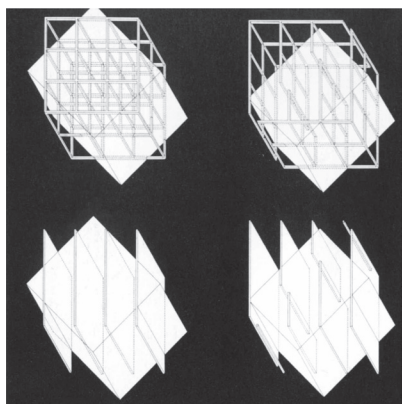


Figura 15
Peter Eisenman, Casa III, diagramas
axonométricos, 1971.

Em vez de eliminar a intenção semântica da arquitetura, como muitos têm sugerido, a obra de Eisenman (1971, p. 50) propõe-se a fazer a obra “significar” somente o seu próprio processo de feitura. Antes de uma obra não-referencial, estamos diante de uma obra pretensamente “auto-referencial”. Tal como professa a Arte Conceitual, a semântica arquitetônica, nesse caso, estaria reduzida a uma espécie de tautologia: transformar as formas do objeto nos meios físicos e materiais encontrados para “descrever” o conceito estabelecido *a priori* e a estrutura que orientou passo a passo seu processo de desenvolvimento. O resultado final deveria ser apenas um registro capaz de fornecer a plena reconstrução intelectual do percurso formal.

Tão desafiador para a proposta de Eisenman quanto indicar com exatidão os caminhos de leitura do seu processo de elaboração, é escamotear as influências do universo técnico, histórico e funcional que impregnam não apenas todos os edifícios como qualquer artefato. A plena realização da “Arquitetura Conceitual” só poderia ser consumada quando esta fosse capaz de fazer o usuário ou espectador focalizar somente o processo gerativo da forma, livre das relativistas e subjetivas experiências

práticas e perceptivas ou de qualquer relação estabelecida com algo exterior ao sistema fechado instituído.

Eisenman inicia o projeto das suas primeiras casas (devidamente diferenciadas através de números) partindo normalmente de uma forma elementar ou da relação de duas entidades geométricas simples (um quadrado ou uma diagonal e um cubo, por exemplo). Tendo em vista que se trata de casas com bacias sanitárias, portas e futuras geladeiras, as operações formais em curso estariam obrigadas a criar artifícios compositivos que viessem impedir a leitura dos conteúdos funcionais de cada um dos inumeráveis recintos e elementos arquitetônicos. A cada conjunto de formas “necessárias” deveria ser associado um sistema formal paralelo e não-utilitário com o objetivo de fazer o primeiro remeter unicamente ao segundo e vice-versa (EISENMAN, 1971, p. 51). Uma cobertura, por exemplo, deixaria de ser apreendida pela sua função habitual de proteção e fechamento superior da edificação, porque passaria a ser lida apenas como um entre outros elementos sintáticos da língua arquitetônica adotada. Sem esta duplicação efetuada pela “matriz conceitual” – o sistema formal paralelo – os significados funcionais inevitavelmente vazariam, fazendo emergir, assim, uma semântica de natureza representacional.

Cada um destes elementos só possuiriam significados de cunho, por assim dizer, sintáticos. Ou seja, uma viga deveria ser entendida como uma “barra”, remetendo unicamente a outros componentes abstratos do objeto, tal como uma outra barra colocada sem função estrutural ao lado daquela. Esta barra (a viga estrutural) não transmitiria qualquer mensagem, nem mesmo o significado da sua própria função de suporte, ficando reduzida apenas à sua presença geométrica, a um elemento de um sistema que só deveria ser compreendido como um conjunto

de relações binárias entre as suas partes, do tipo “cheio/vazio”, “aberto/fechado”, “acima/abaixo”, e assim por diante. O sistema pretende, assim, restringir tanto a semântica quanto a sintaxe arquitetônica ao seu aspecto puramente conceitual.

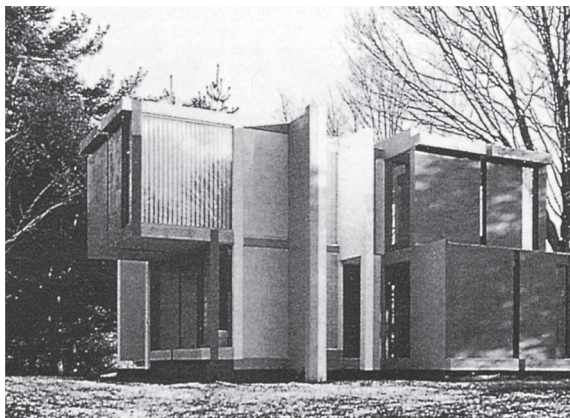


Figura 16
Peter Eisenman, Casa
VI, Connecticut, 1972 -
1975.

Qualquer objeto arquitetônico possui, no entanto, conteúdos semânticos provenientes de uma experiência sensorial ou de uma reconstrução mental proposta pelo objeto (EISENMAN, 1971, p. 55). O primeiro tipo de significado está relacionado à noção chomskyana de “estrutura perceptiva” – a *surface structure*. O segundo diz respeito à “estrutura conceitual” do significado – a *deep structure* –, que dependeria das relações implícitas de organização da forma e que antes de serem “percebidas”, se permitem apenas serem compreendidas e descritas. A partir de Chomsky, Eisenman (1971, p. 52-53) também diferencia uma sintaxe de caráter “superficial” e outra de caráter “profundo”. Como o próprio arquiteto afirma, todos os objetos têm de um modo ou de outro estruturas e leis que governam a relação entre suas partes. No entanto, a estrutura superficial está atrelada à percepção da composição das partes do objeto, enquanto a segunda está necessariamente vinculada

ao conjunto de normas que orientaram implicitamente a relação entre as partes. De um lado, a relação entre os componentes perceptíveis, de outro, a estrutura das relações entre eles.

O que de fato interessa para a concretização de uma “arquitetura conceitual”, é justamente a eliminação (ou pelo menos a subordinação) da *surface structure* pela *deep structure*. Para isso, em primeiro lugar, não basta fazer do fenômeno arquitetural apenas uma “intenção”, como pretende muitas vezes a própria Arte Conceitual. Tem de ser concretizada, conforme Eisenman (1971, p. 50), seja por desenho ou por construção. Em segundo, não é suficiente que capturemos os significados que o objeto possa vir a possuir, como toda a tradição arquitetônica mostra através de referências à Função ou a conteúdos culturais mais amplos. Faz-se necessário que a obra possibilite a decodificação da estrutura que guiou o processo através das formas escolhidas. Em terceiro e último lugar, não se trata apenas de identificar e analisar a estrutura física de cada objeto, mas apreender as leis estruturais da feitura do mesmo. Pretende-se, assim, substituir o caráter estético da arquitetura – portanto, sensorial, relativo e subjetivo – em favor de um jogo formal que explicita leis de caráter universal (EISENMAN, 1971, p. 55).

Ainda segundo Eisenman (1971, p. 51), muitos artefatos arquitetônicos não obtêm esta “natureza universal” ou porque certas atribuições e características ofuscam a sua estrutura organizacional interna, ou porque apresentam elementos não “intencionais” – sem correspondência com o conceito da obra – que borram a clareza da proposta. Portanto, o fracasso na realização de uma “arquitetura conceitual” deve-se sobretudo a informações visuais, que mesmo assimiláveis pelos sentidos, mostram-se inexatas e fora de controle, não permitindo serem descritas com precisão.

1.5 O SIGNIFICADO DO USO DO OBJETO

Se um dos principais objetivos da primeira lavra eisenmaniana consiste em expulsar qualquer traço de subjetividade na compreensão da obra, será o próprio arquiteto anos depois, a partir da sua “Casa VI” e especialmente do seu influente artigo “*Post-functionalism*” (1996a), que colocará em dúvida esta possibilidade. Desconsiderar o papel do sujeito individual, não apenas na compreensão dos significados mas na própria fabricação do objeto arquitetônico, parece tão importante quanto problemático na obra de Eisenman. A ausência de um indivíduo criativo e com temperamento artístico particular nem de longe foi eliminado na sua obra. O próprio ato de arbitrar uma forma inicial em direção a um resultado complexo evidencia um processo composto de incessantes e idiossincráticas tomadas de posição quanto aos rumos de uma pretensa operação objetiva.

Talvez Durand, um século e meio atrás, tenha sido mais eficiente nos experimentos para a efetivação de uma tal arquitetura “anti-humanista”. O arquiteto iluminista procurava banir qualquer dado autoral e subjetivo quando se propunha a esgotar um esquema classificatório de elementos a serem ativados com um toque mágico em qualquer circunstância programática (GANDELSONAS, 1979, p. 14-21). Em vez de confiar no primado da “concepção” artística preconizada pela doutrina da *kunstwollen*, Durand alinhava-se com as propostas cientificistas de restringir o fazer projetual à aplicação de formas-tipo pertinentes a cada situação, conforme as análises das condições tecnológicas, funcionais e sociais. Se ainda restava alguma liberdade subjetiva após vasto trabalho classificatório, analítico e de previsão de regras, esta parecia bem mais reduzida do que no *modus operandi* de Eisenman. Aqui, o arquiteto

estabelece uma ideia inicial, funda a lógica combinatória, seleciona os caminhos geométricos a serem tomados e, finalmente, arbitra o ponto de parada do processo (que podendo continuar indefinidamente, a simples decisão de interrompê-lo ganha uma face de demiurgia). E tudo isto sem qualquer menção ao cliente, orçamento, legislação e programa, cujas interferências deverão ser meramente trabalhadas como o outro lado de uma “matriz conceitual” obviamente subjetiva. Ao supostamente derivar de uma linguagem universal construída por um único agente – o próprio Eisenman – a “Arquitetura Conceitual” vem, finalmente, desafiar o próprio caráter histórico e coletivo que todas as linguagens possuem.

A retirada da subjetividade da linguagem arquitetônica está correlacionada a uma pretensão mais específica e fundamental da obra de Eisenman, que consiste não tanto em fazer do objeto algo propriamente comunicativo, mas sim em restringir as “outras” potencialidades significativas da “linguagem”. Se o prédio deveria deixar de significar outras coisas que não sejam exclusivamente o seu vocabulário e o conjunto de regras linguísticas, a dificuldade de tal proposta reside basicamente na eliminação do papel semântico exercido por um contexto amplo e mutante em que o objeto se insere.

Ao participar de um contexto físico e cultural concreto, grande parte dos significados (os “conceitos denotados”) de um artefato é produzida pelos inúmeros modos de “experimentá-lo”, muitas vezes independentemente das intenções de quem o concebeu ou mesmo das regras usadas na sua produção. Mas é igualmente evidente que as próprias justificativas teóricas de Eisenman (assim como a crítica ao seu trabalho) também fazem parte deste contexto, tendo assim a sua parte de responsabilidade na construção dos significados da sua obra. Se parece inegável

que o entorno físico, a memória, a percepção e os pressupostos de quem se apropria da arquitetura constituem aspectos determinantes da sua significação, tanto quanto a mediação da “língua” e das tradições culturais que a cercam, o próprio objeto, no final das contas, consiste no produto de uma perpétua interação entre o seu sítio de inserção, a sua justificativa teórica, o usuário e os “agentes coletivos de enunciação”.

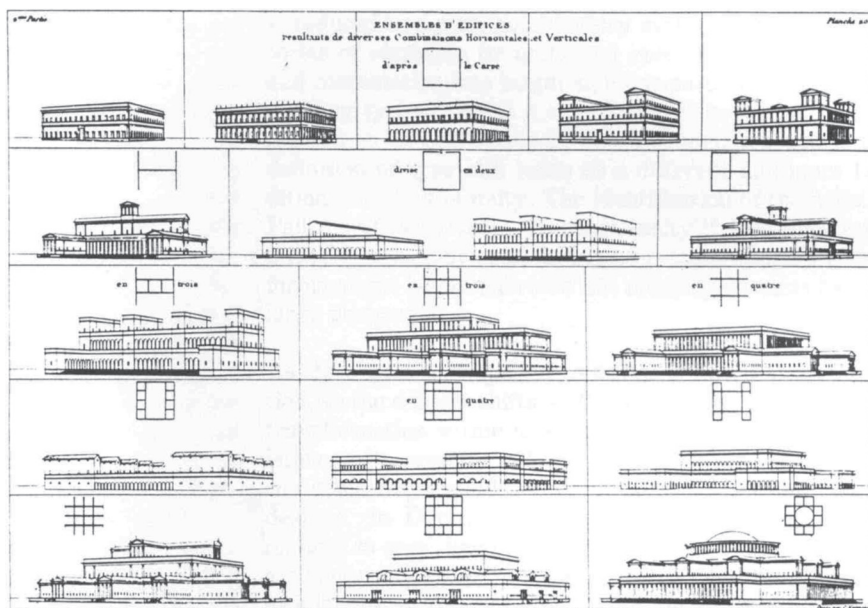


Figura 17

J. N. L. Durand, edifícios resultantes de combinações de elementos horizontais e verticais, 1809.

Se os significados da linguagem são assim definidos principalmente por uma pragmática individual e coletiva generalizada (DELEUZE, 1995, p. 26-34), que acaba por fazer da sintaxe e do léxico apenas um ponto de partida no movimento de significação (a experimentação dos enunciados), só mesmo

fora do uso uma “expressão” (seja ela verbal ou arquitetônica) poderia revelar apenas significados “sintáticos”. Só mesmo retirando-a da prática a linguagem poderia se prestar para fins exclusivos de análise sintática, uma vez que suas amplas, imprevisíveis e efetivas possibilidades semânticas estariam nesse caso bloqueadas de antemão. Ora, qual o sentido aqui de uma frase como “João vai à praia”? Trata-se de uma informação ou de uma ameaça? Pressupõe-se que o sujeito vai nadar, fugir ou roubar? Refere-se a uma atividade cotidiana ou excêntrica?

O que temos nesse caso é um enunciado fora do “jogo de linguagem” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 18-19, 38), do efetivo processo de significação e entendimento entre as partes envolvidas – pronto, assim, para ser dissecado sintaticamente. Mesmo construído conforme regras gramaticais previstas e corretas e se utilizando de um léxico conhecido, o enunciado, tal como impresso nesta página, deixa de fora o seu “discurso indireto”. Ou seja, exclui o próprio sentido da sentença, que só pode ser inteligível mediante uma circunstância definida por expressões fisionômicas, volume da voz, pelo tipo de relação entre os interlocutores e, principalmente, pelas motivações não-ditas (DELEUZE, 1995, p. 16-25). Em poucas palavras: apenas preservado das impurezas que uma circunstância linguística lhe impõe, poderíamos almejar que a única coisa a ser apreendida de um enunciado fosse a sua sintaxe, tal como pretende Eisenman em relação as suas formas arquitetônicas.

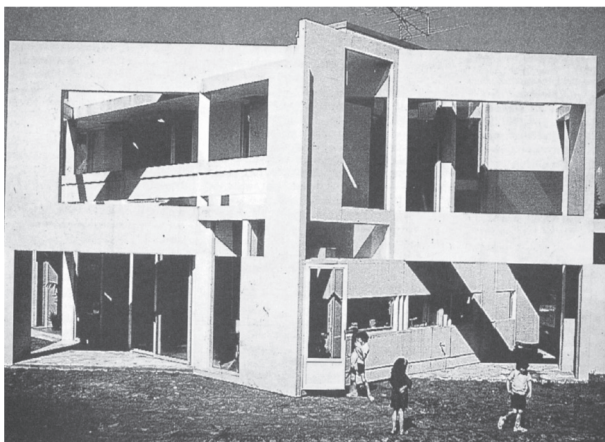
Mas seria preciso ir além do que apenas retirar uma expressão do seu uso para realizar a auto-referencialidade eisenmaniana. Torna-se forçoso ainda dizer para o interlocutor: “analise sintaticamente a seguinte frase”. Apenas com uma ordem poderíamos apagar todo o resto que a frase insiste em remeter (embora o som da palavra “praia” não desista nunca de

nos evocar calor, pescaria ou afogamento). E como o arquiteto não está lá nas suas casas todo o tempo a nos ordenar o que apreender, a decodificação conceitual do seu trabalho estará sempre contaminada por infinitos agenciamentos, que fazem daquelas abstrações conceituais justamente “casas”, cujos significados diversos dependem sem dúvida alguma da poética (maciçamente difundida) do arquiteto, mas igualmente de outras variáveis, tais como a sua resposta ao conforto ambiental, a sua posição na história da arquitetura e os humores do “leitor”. Em suma, a “Arquitetura Conceitual” de Eisenman desconsidera as ambivalências, os significados latentes, a função contextual e os pressupostos implícitos da linguagem, podendo, nesse caso, ser perfeitamente substituída por um vocabulário e uma lista de regras combinatórias.

Este esforço de Eisenman em extinguir o papel semântico exercido pelo contexto não poderia nem mesmo ser concebido se o próprio arquiteto não acreditasse primeiramente na possibilidade de um isomorfismo entre o objeto e o seu “significado”. Não se trata propriamente aqui de uma relação simbólica entre duas coisas distintas, na qual o símbolo guardaria relações de “semelhança”, via “convenção”, com aquilo que é “simbolizado”. O objeto para Eisenman deveria apresentar antes uma correspondência estrutural e morfológica com o elemento denotado (funcionando talvez como uma espécie de “ícone” da sua sintaxe). Mas se estamos tratando de “uma relação” entre duas coisas necessariamente distintas – o objeto e as suas regras de concepção –, existe entre ambas uma diferença (do contrário estaríamos falando de uma única entidade). Ora, no caso do contexto não ter sido varrido do mapa, uma relação de correspondência permanente e precisa entre elas – “as palavras e as coisas” – só poderia ser garantida mediante uma convenção

arbitrária coletivamente aceita (BARTHES, 1971, p. 17-19). O problema é que, convenção por convenção, o Movimento Moderno já nos garantia antes que é a “Função” o verdadeiro, autêntico e intransferível conteúdo das formas arquiteturais, apoiando sua concepção (ao contrário de Eisenman) em todo o lastro histórico da própria arquitetura (embora saibamos que aquele sentido dado ao conceito de função provavelmente inexistisse antes dos modernos).

Figura 18
Peter Eisenman, Casa
III, Connecticut, 1969
- 1970



Ao estabelecer que o seu objeto tem como único significado as suas “leis sintáticas intrínsecas”, tendo banido qualquer outro significado “externo”, como aquele dos modernistas, Eisenman parece apenas substituir um significado – a Função do objeto – por outro – a Sintaxe do objeto. Quem decide então se o significado proposto por Eisenman é ontologicamente mais exato do que o dos modernistas? Não seria precisamente a própria idéia de sintaxe (e todo o corolário conceitual a ela associada) apenas uma exterioridade retirada de uma ciência recentemente surgida (e de futuro incerto) como a Linguística? Aquele “significado” pretendido pela Arquitetura Moderna não estaria inclusive mais

coerente com os próprios postulados da “linguística dos objetos” de Barthes (1971, p. 44) – a Semiologia –, que afirma que os objetos utilitários significam antes de tudo a sua própria “função”?

Um impasse colocado nestes termos não parece oferecer muitas alternativas. Não se discute *a priori*: Função de um lado, Sintaxe do outro. Cumpre então abandonar essa polarização, que não é o mesmo que admitir a impossibilidade significativa da forma ou aceitar o relativismo absoluto de uma interpretação subjetiva (o sujeito é sempre uma coletividade), mas deixar de lado os seus tácitos pressupostos representacionais e linguísticos. Trata-se principalmente de considerar a forma arquitetônica segundo o seu “funcionamento” em relação à multiplicidade de condições que o real lhe impõe. Uma forma com múltiplas funções simultâneas (utilitárias, estéticas e gnosiológicas) que apresenta, por conseguinte, uma eficácia variável em relação a cada uma delas, e capaz de ser reconfigurada em outro momento, conforme as expectativas dos usuários ou do amplo contexto ideológico (MUKAROVSKY, 1977, p. 174). E se o consenso sobre as qualidades e conteúdos do objeto, com base nesta concepção “multifuncionalista”, parece igualmente impossível, e mesmo indesejável, ao menos funda um debate que reconhece a historicidade e a parcialidade dos juízos estéticos e dos postulados linguísticos. Sob esse enfoque, a “Arquitetura Conceitual” de Eisenman, que se supunha independente da cultura e livre das armadilhas da linguagem, hoje devidamente historicizada, parece obrigada a reconsiderar a sua própria ontologia.

2 O OBJETO REFERENCIAL

2.1 A REPRESENTAÇÃO DA ARTE

Fazer da obra de arte uma representação de ideias ou de objetos é tão antigo quanto a sua própria existência. Coincide em termos teóricos com o florescimento da filosofia ocidental e ganha importância definitiva e universal com as concepções artísticas de Platão e Aristóteles. Segundo o platonismo, a arte não passava de uma cópia das coisas da natureza, que já eram elas mesmas simulacros das ideias absolutas (PANOFSKY, 1985, p. 7-13). Desse modo, a obra artística já nasce para o pensamento ateniense como uma representação de algo que lhe é exterior, como um “signo” que pretende fazer presente o que não está aqui diante do nosso olhar.

De acordo com esta abordagem, a arte acabaria por confundir, ou mesmo atrapalhar, o acesso ao que de fato interessava à ética platônica: a Idéia. Ora, sendo cópia de uma cópia, a obra de arte distanciava-se da idéia pura, ao mesmo tempo em que mostrava-se inexoravelmente falha no seu objetivo representacional, visto que a sua própria feitura dependia dos sentidos. A concepção clássica expressa aqui não só o atributo como também o “pecado original” das artes: a natureza mimética e a consequente incapacidade intrínseca de traduzir algo que se encontra em um mundo supra-sensível. E é justamente por isso que a arte constituía uma produção situada no segundo escalão das manifestações culturais (abaixo, obviamente, da Filosofia).

Enquanto o platonismo mostrava a autonomia dos modelos ideais em relação à natureza (e, assim, a sua intangibilidade por meio da arte), a concepção aristotélica

afirmava que, ao invés de pairarem acima deste mundo, as “ideias” residiriam no “interior” do artista, sendo passíveis, assim, de representação (PANOFSKY, 1985, p. 22-23). Se a primeira posição apresenta uma visão estética notadamente metafísica (sem abandonar, entretanto, um certo aspecto objetivista dos conteúdos artísticos – afinal a Ideia seria algo independente das experiências e sentimentos dos artistas), a segunda explicita o caráter subjetivista da criação e do entendimento da arte. A diferença entre as duas concepções fica também evidente quando o aristotelismo defende que, ao fundamentar-se na mimetização – um dos impulsos humanos primordiais para o conhecimento da realidade –, a arte assumiria um papel fundamental na elucidação de verdades ocultas ou mal compreendidas.

Embora contrastantes, as duas posições encontram-se igualmente fundadas numa concepção representacional da arte, fazendo-a diretamente atrelada ao âmbito gnosiológico e discursivo. Legitimadas pelo pensamento de Platão e Aristóteles, pinturas e esculturas atravessaram os séculos sendo vistas como mensagens de ideias morais ou de sentimentos e percepções pessoais. Estiveram de um tal modo dependente da discursividade que acabaram justificando plenamente a epígrafe *Ut pictura poesis* – “a pintura tal como a poesia” – o clássico propósito narrativo de toda a “pintura humanista” que se desdobra num paradigma poético-discursivo de investigação estética, segundo o qual a natureza pictórica de uma obra depende diretamente dos seus “conteúdos” (LEE, 1982).

Mas é especialmente na Modernidade, com o Neoclassicismo, que a arte torna-se um problema tanto estético quanto moral. Contra a frivolidade e o hedonismo das cenas bucólicas do Rococó, muitos artistas fizeram da precisão das linhas, dos volumes e do equilíbrio compositivo o modo de

materializar temas que já indicavam por si só reverência ao heroísmo e à nobreza dos grandes feitos do passado. Os pintores neoclássicos retornavam ao mundo greco-romano para recuperar a “mensagem” de “grandiosa simplicidade”, em contraposição aos valores de uma aristocracia decadente e de uma religiosidade sob suspeição (GOMBRICH, 1988, p. 360-364).

Recusando, porém, a vulgaridade dos “significados” do mundo contemporâneo, muitos dos artistas deste período não se arriscavam a pintar batalhas militares ou qualquer outro assunto setecentista. Passavam a retratar temas retirados diretamente da antiguidade clássica, tal como a “morte de Sócrates” de J. L. David. E como se não bastasse o “significado” histórico inerente a este tema em particular, o pintor neoclassicista francês ainda incorporou ao quadro elementos da mitologia cristã, com vistas a clarificar o conteúdo veiculado (REYNOLDS, 1986, p. 8-10). O dedo em riste de Sócrates a minutos da morte, o desconsolo de Platão ao pé da cama, a distribuição compositiva dos personagens, a ortogonalidade dos elementos, o dramático claro e escuro – tudo estava organizado como uma genuína peça de retórica.



Figura 1
Jacques-Louis David, *A morte de Sócrates*, 1787, óleo sobre tela, 130 x 196 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Mas como transmitir, sem recorrer ao imaginário grego, a mesma grandiosidade clássica para os espectadores do século XVIII? Para o Romantismo, o artista deveria retirar

aristotelicamente da sua “alma” as ideias a serem representadas. Desse modo, o individualismo e a passionalidade romântica, que se refletiam na coloração e espontaneidade de pinceladas livres, não se contrapunham propriamente aos propósitos narrativos defendidos pelo universalismo classicista. Se Canova esculpia a musculatura do seu Perseu com o máximo de equilíbrio e perfeição para explicitar a permanência dos ideais clássicos, Géricault expunha na sua tela “A louca”, não exatamente conteúdos universalistas, mas a síntese de uma realidade psicológica individual (REYNOLDS, 1986, p. 5, 16-17). Enquanto Mengs no seu “Parnaso” fazia da simetria, da ortogonalidade e da clareza das figuras sobre o fundo “signos” da racionalidade clássica, Géricault, por sua vez, transmitia a “verdade” dos eventos contemporâneos na sua “A balsa da Medusa”, através do arranjo piramidal e do tratamento dado às figuras em desespero.

Mas nem todas as concepções artísticas, especialmente a partir do Romantismo, quiseram fazer da arte um veículo de comunicação. O caráter anti-discursivo da pintura do século XIX pode ser conferido a partir de toda postura artística de espírito “realista”. Uma postura que, antes de tentar transmitir mensagens ou mesmo se posicionar ideologicamente sobre certos conteúdos a serem traduzidos, pretende realizar apenas o que os “olhos podem ver”. Tal realismo poderia constituir, assim, o antípoda do que caracterizaria mais tarde o Simbolismo, cujo propósito era o de colocar a pictorialidade da obra sempre a serviço das “ideias sintetizadas” *a priori* (tendo sido por isso chamado inclusive de “pintura sintética”) (VENTURI, 1998, p. 248-250).

É fundamental salientar, entretanto, que aquilo que os “olhos podem ver” estará sempre filtrado pelas lentes de um temperamento pessoal e de toda uma cultura da época. Até as telas de Coubert – considerado o “fundador” do realismo moderno

– raramente deixavam de expressar um evidente posicionamento político, mesmo através do uso de temas cotidianos e de tratamentos pictóricos “realistas”. Basta lembrarmos aqui do quadro “As moças da aldeia” para identificarmos as estratégias que o pintor francês explorou para clarificar o sentimento de caridade retratado e manifestar sua crítica à pobreza existente na zona rural do seu país (REYNOLDS, 1986, p. 70-72). Um realismo “crítico” que vem apenas contrastar com outros tantos “realismos” do século XX, surgidos como peças de propaganda política de diversos regimes autoritários.

Figura 2

John Constable, *A carroça de feno*, 1821, óleo sobre tela, 130 x 185 cm, National Gallery, Londres.



Mesmo sabendo-se que toda e qualquer obra está sempre atravessada por pontos de vista pessoais sobre ideias construídas coletivamente – impossibilitando assim a ocorrência de uma arte como puro registro visual do ambiente circundante –, artistas como Constable renunciavam a fazer reflexões filosóficas ou políticas através do seu trabalho. Antes da adequação pictórica ao assunto tratado através de leis estilísticas herdadas, o que interessava especialmente ao pintor inglês era a “técnica” necessária para capturar uma cena fugidia qualquer dos arredores da sua cidade natal (GOMBRICH, 1988, p. 393-394). Uma postura que antecipava admiravelmente o Impressionismo

e os caminhos da arte do século XX, porque não só abandonava os temas tradicionais (e, conseqüentemente, o enclausuramento do atelier) como também se via obrigada a recorrer a um despojamento e a uma espontaneidade incompatíveis com a “linguagem” clássica.

Se a pintura, como foi modernamente definida por Maurice Denis, consiste em “uma superfície bidimensional com uma arranjo de tintas sobre ela”, o tema corresponderia apenas a um “texto” que acabava ditando o que deveria ser pintado e também o próprio modo de fazê-lo. Livrar-se da imposição desse tipo de conteúdo ideológico e narrativo permitiria, portanto, que os artistas finalmente atingissem a “pintura em si”, independente de qualquer referência externa (e, igualmente, da influência do repertório classicista) (GOMBRICH, 1988, p. 450-452).

Esta crença na capacidade de realizar materialmente a própria ontologia da arte foi levada às últimas conseqüências por grande parte dos diversos movimentos vanguardistas do começo do século XX, que pretendiam fazer das artes visuais e construtivas uma experiência estética tão autônoma quanto a da música. Embora confiantes nos resultados de tal investigação linguística e ontológica (ou seja, na própria definição do “ser” de cada arte através do “ser” das suas linguagens intrínsecas), as vanguardas estavam longe de abolir a natureza representacional da arte. Até mesmo no mais completo abstracionismo, a “mensagem” a ser comunicada era tão elaborada e determinante para o produto final quanto o próprio processo de realização concreta da obra (MARCHÁN FIZ, 1987, p. 225-248). A importância assumida pelos manifestos e “poéticas” dos diversos movimentos é apenas uma demonstração do compromisso das vanguardas com teorias e “conteúdos” que pudessem justificar a prática e os efeitos formais da arte.

Aos olhos de hoje, esta tarefa de banir o caráter representacional das artes não merece mais crédito. De acordo com Tafuri (1979, p. 120-121), as vanguardas adentram o século XX já com o objetivo explícito de nos “conscientizar” da nova realidade produzida pela mecanização produtiva e pela sociedade de massas. Para desenvolver, retardar, ou alterar os rumos da civilização industrial era necessário antes de tudo revelar através de uma experiência estética “de choque” a perda dos valores e das hierarquias culturais consolidadas historicamente. Uma arte, portanto, comprometida desde o seu surgimento com a “representação” de uma paisagem física e cultural que não parecia ainda plenamente assimilada pelo público.

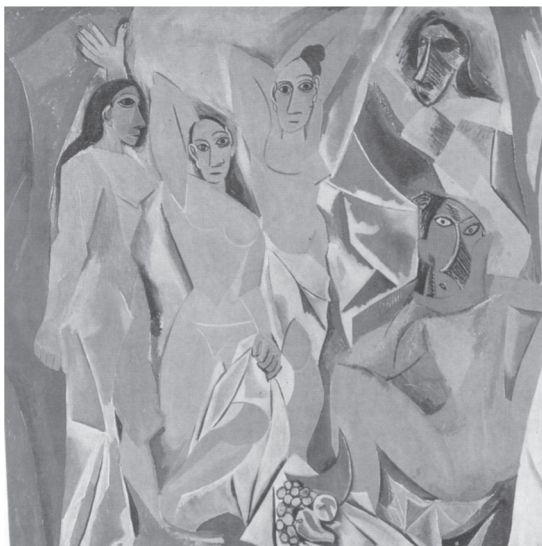


Figura 3
Pablo Picasso, *Les*
demoiselles d' Avignon,
1907, óleo sobre tela, 244 x
234 cm, Museum of Modern
Art, Nova York.

Rompendo com o “olho absoluto” da perspectiva clássica, através da multiplicação dos pontos de vista e do fim da hierarquia entre figura e fundo, o Cubismo apenas redefinia o nosso modo de observar e representar a realidade. Embora abandonando a pintura e a escultura como meios expressivos,

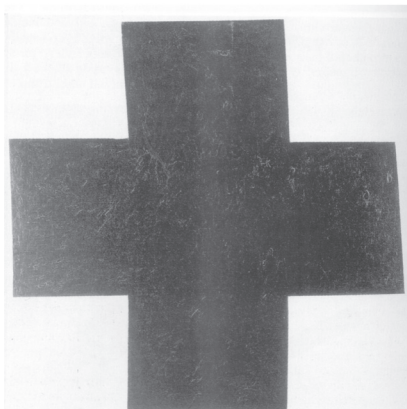
o dadaísmo, por seu turno, permanecia “representando” a fragmentação e a industrialização da paisagem da cidade moderna através de colagens e do uso de *readymades*. Sendo assim, independentemente da figuratividade do primeiro e da aparente aleatoriedade do segundo, ambos mantinham-se de um modo ou de outro fiéis ao princípio da arte como mimetização da “natureza” (TAFURI, 1988, p. 60-63). E mesmo quando a mimetização da paisagem industrial não ocorria explicitamente através das obras, é notório o fato de que qualquer das tendências vanguardistas almejasse ao menos fazer da idéia de *Zeitgeist* o seu “objeto” de referência.

Não surpreende que, diante de uma experiência urbana vista naqueles anos como impossível de ser apreendida pelos mecanismos artísticos convencionais, muitos dos artífices da arte moderna se refugassem em doutrinas metafísicas. Escapar da realidade concreta para o mundo das ideias consistiu, aliás, num dos vetores da dialética vanguardista: ora os artistas aceitavam a nova ordem com o intuito de transformá-la a partir do interior das suas próprias engrenagens, ora a ignoravam em nome de uma utópica independência intelectual e estética.

As raízes teosóficas da estética do De Stijl, ou mesmo de ilustres membros da Bauhaus, servem também para indicar os propósitos tão idealistas quanto representacionais da arte abstrata do começo do século. Fazer a arte “significar” conteúdos metafísicos, em vez de objetos (ou conceitos) de uma realidade material, constituiria o próprio fundamento do abstracionismo, que, como aponta Worringer (1997, p. 3-25), apenas substitui a “linguagem do mundo” pela “linguagem da alma”. Uma posição estética justificada por Malevich pela busca da materialização através da arte da “sensação ou consciência pura” (LAMBERT, 1984, p. 29).

Figura 4

Kasimir Malevich, *Cruz preta*, 1915, óleo sobre tela, 80 x 80 cm, Centre Georges Pompidou, Paris.



Neste sentido, as obras de Mondrian poderiam igualmente ser vistas como o oposto dos postulados anti-representacionais das vanguardas. Ora, comunicar ideias através de pinturas abstratas parece continuar no centro da “estética do conteúdo” do artista holandês. Se, por um lado, o Neoplasticismo procurava reduzir a arte à exploração de um código formal previamente estabelecido, por outro, assumia explicitamente – a partir da metafísica hegeliana – o objetivo de “expressar ideias objetivas essenciais” (HARRISON; WOOD, 1998, p. 198-199). Tal propósito é demonstrado claramente pela própria trajetória artística de Mondrian: um processo que se inicia com a representação figurativa de paisagens até culminar na expressão abstrata da “estrutura oculta” dos objetos particulares.

Não configurando, portanto, uma “arte pura” – no sentido de que as obras deveriam gerar no espectador uma experiência exclusivamente sensorial, livre de qualquer referência a dados externos – o abstracionismo vanguardista apenas evidenciou a própria impossibilidade de tal projeto estético. Se não eram objetos físicos, os “referentes” de Malevich e Mondrian eram certamente metafísicos. Sendo assim, a tentativa

de representação abstracionista de conceitos, tais como o de Consciência, Harmonia e *Zeitgeist*, constituiu apenas o reverso das ambições da arte tradicional em transmitir conteúdos morais através da mimetização da “natureza”. Uma problemática que se estenderia por todo o século XX e que traria, sobretudo com a popularidade dos estudos linguísticos na década de sessenta, consequências fundamentais para a arquitetura depois do Modernismo.

2.2 A LINGUAGEM GEOMÉTRICA

É pois com o advento do abstracionismo que as artes, libertando-se finalmente do tema e das referências aos objetos concretos, acabam radicalizando duas tendências estéticas, se não incongruentes, ao menos conflituosas: por um lado, a de representar ideias através das formas plásticas e, por outro, produzir uma experiência puramente visibilista. Ora se confia na capacidade do espectador decifrar logicamente conteúdos discursivos através das formas abstratas, ora se acredita na hipotética sensorialidade pura de um espectador sem lastro cultural e subjetivo. Porém, ao invés de enquadrado numa dessas polarizações idealistas, o fenômeno estético (seja ele decorrente da apreciação de uma cena de guerra pintada por Delacroix ou de uma tela monocromática de Barnett Newman) produz sentido justamente a partir da tensão entre os efeitos perceptivos diretos e os conteúdos culturais e psicológicos que sempre o perpassam (HARRISON; WOOD, 1998, p. 212-219).

A este respeito vale notar ainda que, pelo fato de não estabelecer correspondências figurativas com objetos, paisagens e referências específicas, a arte abstrata, assim como a arquitetura, parece mais susceptível de arbitrariedades

simbólicas e hermenêuticas. Enquanto o espectador encontra uma margem mais ampla para que a imaginação, e as crenças pessoais estabeleçam associações livres entre forma e conteúdo, o artista (ou o arquiteto) que opera com formas abstratas costuma legitimar a sua prática através de significados simbólicos estipulados *a priori*. Uma tendência que, mesmo coincidindo, segundo Hegel (1997, p. 13-22), com os próprios primórdios da arte, torna-se especialmente evidente na Modernidade, a partir, sobretudo, de certas propostas dos arquitetos revolucionários franceses.



Figura 5
Filippo Brunellesqui, Santo Spirito,
Florença, 1436-1482.

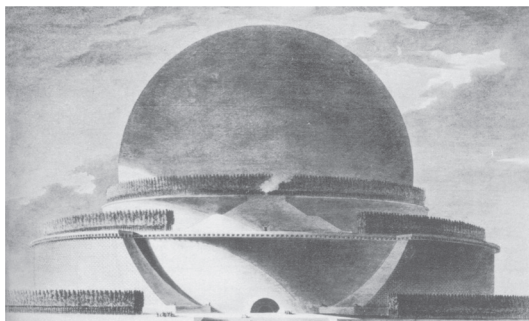
Se o século XIX foi largamente caracterizado pelo romantismo historicista, por outro lado, presenciou uma arquitetura com ambições representacionais que recusava a autoridade da Antiguidade (COLLINS, 1998, p. 15-19). Em vez de recorrerem diretamente às ordens gregas ou ao “pitoresco” medieval, Boullée e Ledoux responderam àquele contexto de intensas transformações tecnológicas, econômicas e culturais com uma obra que buscava estabelecer novos valores transcendentais.

Fundamentando-se nas tendências políticas liberais, assim como nas concepções racionalistas e no espírito cientificista de uma industrialização emergente, esta arquitetura “iluminista” surgia como contraponto à produção do Barroco tardio e aos diversos ecletismos (NORBERG-SHULZ, 1985, p. 170).

Se não era mais o príncipe (nem mesmo Deus) que deveria determinar os princípios formais de um mundo pós-cartesiano, estes arquitetos passaram a configurar uma nova simbologia geométrica – que deveria ser tão “permanente” e grandiosa quanto a da antiguidade clássica – como modo de reorganizar a relação entre o homem e a natureza (NORBERG-SHULZ, 1985, p. 170-171, 187). Ao invés de decalcar as proporções, a ornamentação, os traçados reguladores e a organização geral das plantas gregas, Boullée propunha a própria geometria como o veículo privilegiado de conteúdos discursivos universalistas. Antes de mimetizar o repertório de colunas e capitéis tradicionais para reconstruir os significados da arquitetura, aplicava-se diretamente ao “programa” arquitetônico formas elementares e absolutas. A imensa esfera que caracteriza o projeto para cenotáfio de Newton, por exemplo (que por si só já constituía uma evidente alegoria à ciência e à “ilustração” vigente), deveria ser o símbolo da perfeição e permanência da forma platônica. Um esforço não só para conferir autenticidade e “eternidade” imediatas à arquitetura do presente como também para estabelecer uma ordem absoluta à pluralidade dos tempos modernos (NORBERG-SHULZ, 1985, p. 187).

Quanto aos objetivos “comunicacionais” da arquitetura, Ledoux talvez tenha ido ainda mais longe que Boullée. Chamou inclusive de “arquitetura falante” aqueles edifícios que fossem capazes de traduzir com exatidão, através de plantas e volumes, “o uso” a que estavam destinados (COLLINS, 1998, p. 18-19).

Figura 6
Etienne-Louis Boullée, projeto
de cenotáfio para Newton,
1784.



Na sua idealizada e parcialmente executada cidade de Chaux, o arquiteto francês quis, por exemplo, construir um “templo do amor” com uma planta em forma fálica. Todos os edifícios sociais previstos neste plano deveriam ter o seu “caráter” (noção esta provavelmente oriunda da Poética de Aristóteles) simbolizado pela volumetria arquitetônica. Assim como o conteúdo erótico do “templo do amor” era revelado a partir da planta-baixa, a “casa do fabricante de rodas”, por sua vez, deveria ter o seu “significado” traduzido por uma fachada de desenho, obviamente, circular (o que apenas demonstra o convencionalismo e a arbitrariedade intrínsecos de todo simbolismo).

Esta busca da expressão externa do uso interno do edifício parece, contudo, apenas a radicalização de uma tendência que tornou-se evidente após o Renascimento italiano: a de encontrar (ou arbitrar, melhor dizendo) certas correspondências sígnicas entre “a forma” e “a função” por meio especialmente da reapropriação dos modelos greco-romano e medieval. Só que no caso das propostas visionárias dos arquitetos iluministas, a expressão do uso deveria, paradoxalmente, se somar ao trabalho de fundação de um vocabulário cujos únicos significados fossem ideias transcendentais – independentes, portanto, de qualquer

referência histórica ou concreta como a do próprio destino funcional do edifício (COLLINS, 1998, p. 17-18).

Assim, parte dos projetos de Boullée e Ledoux indica simultaneamente os dois tipos de “referentes” adotados pela postura representacional depois do “historicismo” de Brunelleschi: primeiro, os objetos físicos propriamente ditos (que a partir do Renascimento consistem sobretudo no próprio legado da arquitetura greco-romana) e, segundo, as “ideias” (que sempre estiveram umbilicalmente relacionadas ao universo da geometria pura). Embora “significando” artefatos tão contrastantes como os “templos” e as “esferas”, esta tendência explicita que o fundamento do fazer projetual consiste na tentativa de “presentificar” ideias, ou seja, em transformar a arquitetura numa linguagem logicamente decodificável e, portanto, universal e absoluta.

Não sem antes perpassar o espírito romântico de todo o século XIX, este misticismo simbolista da arquitetura do Iluminismo invadiu também o século passado através especialmente das vanguardas históricas. No que diz respeito à metafísica do “significado”, muitas destas manifestações emergiram como suas legítimas herdeiras. Além de se posicionarem quanto aos problemas concretos da cidade industrial, alguns dos movimentos modernistas preocupavam-se especialmente em “expressar” e perpetuar valores universais colocados em risco pela instrumentalização e mecanização de todos os âmbitos da vida (TAFURI, 1979, p. 122-129). Enquanto muitas das experiências artísticas desta época ora se debruçaram sobre a sintaxe do objeto (ou seja, sobre a definição das leis que deveriam reger as formas abstratas) ora sobre as técnicas utilitaristas de transformação social e urbana, outras correntes como as do Expressionismo, Suprematismo e Neoplasticismo canalizavam

seus esforços na definição de conceitos e, conseqüentemente, no modo adequado de transmiti-los esteticamente.

Desse modo, é interessante notar aqui o fato de muitos defensores do “pós-modernismo” terem atribuído o fracasso do Movimento Moderno à sua esterilidade semântica (JENCKS, 1984). Assinalaram, por exemplo, a incapacidade das formas de um Mies van der Rohe veicularem qualquer conteúdo que ultrapassasse questões funcionalistas ou tecnológicas. Ora, nunca houve desde o Renascimento

um movimento arquitetônico global com propósitos simbólicos tão bem articulados. Se havia algum objetivo tão claro para grande parte dos modernistas quanto enfrentar as demandas da cidade industrial, este correspondia justamente à construção de uma “linguagem” plenamente significativa. E isso não se deve apenas ao evidente propósito de mimetização dos objetos industrializados, mas sobretudo ao próprio viés simbolista derivado da natureza messiânica, teórica e utopista de grande parte das vanguardas.

O que muitas vezes parece mal compreendido é que, antes de estéril do ponto de vista signficacional, a arquitetura moderna afirmava a possibilidade de uma “comunicação” social mediante uma linguagem independente dos códigos tradicionais (TAFURI, 1979, p. 124-129). “Linguagem” esta, vale anotar, que jamais poderia ser abruptamente imposta aos “cidadãos



Figura 7
Mies van der Rohe, Seagram Building, Nova York, 1954-1958.

comuns”, tal como afirmaram algumas histórias críticas ao Modernismo. Linguagens não se inventam da noite para o dia por ordem de autoridades. Trata-se de um processo de lutas e desdobramentos culturais construídos coletivamente sem uma origem precisamente discernível. Antes de a-semânticas, as formas plásticas da arquitetura moderna constituíam tão-somente um “código anti-clássico”, que deveria ser capaz de veicular conteúdos incompatíveis para as linguagens tradicionais.

Se, por um lado, as vanguardas buscavam revelar conteúdos metafísicos, por outro, pretendiam expressar, através do paradigma da máquina, uma idéia de função que deveria se contrapor ao ornamento, à simetria e à monumentalidade clássica – vistos agora como “signos” incongruentes em relação à racionalidade dedutiva que as novas demandas exigiam (MONTANER, 1999, p. 91-99). Para os modernistas, as “funções” arquitetônicas equivaliam aos itens de um programa de necessidades preestabelecido (e não necessariamente a inúmeros modos do edifício se relacionar com outras facetas da realidade) que resultariam num todo orgânico (COLLINS, 1998, p. 151-160). Mas o que parecia, a partir deste fundamento, caracterizar a arquitetura como uma simples (e eficiente) resposta às contingências técnicas e materiais, na verdade ocultava um genuíno objetivo simbólico.

Tão ou mais importante do que a eficiência da resposta projetual com base em métodos científicos, era o sucesso em explicitá-los através da clareza sintática da obra. Ao combinar então este uso implícito de recursos metalinguísticos com o propósito aberto de comunicar ideias éticas e civilizacionais, o Modernismo mostrava que a atividade projetual não era somente voltada para a solução “funcionalista” de certos problemas práticos, mas sobretudo para a configuração material de certos

conceitos (MONTANER, 1999, p. 61-83). Uma ambição arquitetônica que tem na própria rede de discursos indiretos utilizados (que vão desde os conteúdos das ciências positivas até a metafísica de certas ideias clássicas) a evidência do interesse “linguístico” do Modernismo.

No entanto, a falácia de uma arquitetura como pura resposta a problemas “funcionais” – sem qualquer conteúdo externo a ser representado – foi muitas vezes desmentida pelas próprias vanguardas através de algumas das suas mais representativas realizações. Como não lembrar da Villa Savoye de Corbusier, da Casa Schroder de Rietveld ou da Tanagerhaus de Mies como verdadeiros monumentos aos principais conceitos morais e estéticos modernistas? Como desconsiderar que o minimalismo de Mies, antes de ser uma resposta a clientes, demandas programáticas e contextos específicos, consistia na “materialização da Verdade da Técnica” e de um “Deus que mora no detalhe”? Como não entender que os tipos, os manifestos e os cinco pontos corbusierianos não eram primeiramente decorrentes de uma “vontade comunicativa” do que da “melhor solução” para os condicionantes concretos?

Tais questões servem principalmente para ressaltar a própria multivalência semântica que sempre permeou o Modernismo. Uma problemática que se origina não somente da convivência de poéticas (ou de interpretações históricas) contrastantes, mas sobretudo da superposição, numa mesma obra, de pelo menos três visões distintas quanto ao modo de construção do significado arquitetônico: a auto-referencialidade sintática, a representação de conceitos e, finalmente, a experiência estética como puro sensorialismo.

Talvez tenha sido justamente o fato de certas interpretações críticas não terem percebido a força expressiva

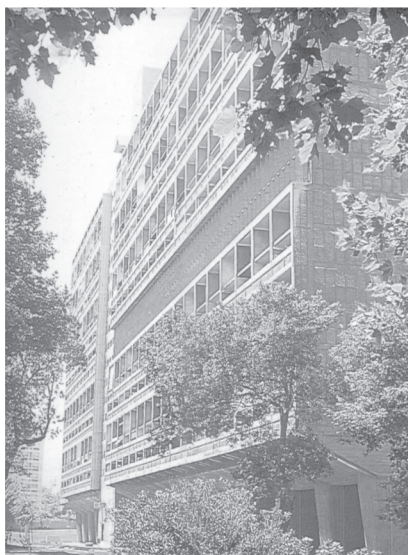


Figura 8

Le Corbusier, Unidade de Habitação em Marselha, 1945-1952.

do abstracionismo modernista que acabou contribuindo fundamentalmente para a radicalização da concepção “representacional” e historicista do “pós-modernismo”. Além disso, as décadas que se seguiram à difusão do Movimento Moderno encontraram nas particularidades culturais de cada contexto nacional e na filosofia do pós-guerra um amplo estímulo para uma profunda reformulação das questões semânticas da arquitetura. Depois da

reconstrução das cidades europeias vitimadas pela Segunda Guerra Mundial emergiu um debate – impulsionado pelo pensamento existencialista e fenomenológico (e que logo passaria a ser orientado pelas correntes estruturalistas) – cujo tema central era o da “continuidade” ou da “ruptura” com os postulados modernistas (MONTANER, 1995, p. 110–111).

A partir daqueles anos, confrontava-se no plano conceitual o “indivíduo” e a sua “base existencial” com a estandardização do Homem corbusieriano. No plano da metodologia arquitetônica, voltava-se às pesquisas históricas simultaneamente à valorização de uma atitude projetual mais empirista (MONTANER, 1995, p. 56). Embora muitos dos novos líderes da arquitetura internacional do pós-guerra, tais como Louis Khan nos EUA e Ernest Rogers na Itália, passassem a defender os ideais éticos modernistas, tornava-se claro que tais “continuidades” vinham

agora inevitavelmente com as “rupturas” e que a disputa entre estes dois pólos do debate seria decidida especialmente em torno do tema do “significado” arquitetônico.

2.3 O SIGNIFICADO DEPOIS DO MODERNISMO

Com a internacionalização do maneirismo modernista a partir dos anos cinquenta, ganhou força a insatisfação com certos princípios oriundos das vanguardas. Ficou manifesto que, atuar em contextos com características climáticas, econômicas e culturais tão diversas como o da América Latina, Escandinávia e EUA, exigia, no mínimo, uma flexibilização do pretense universalismo do Movimento Moderno. A partir de tais constatações, se fortaleceram abordagens “organicistas” que, além de tornarem maleável a geometria e a ortodoxia racionalista, passavam a incorporar ao legado moderno elementos da tradição urbana e tecnológica de cada lugar específico (MONTANER, 1995, p. 19). Ao invés da brancura, da standardização e transparência dos prismas miesianos, os edifícios agora assimilavam materiais “naturais” e as até então inadmissíveis cobertas inclinadas. O cromatismo da produção mexicana de Barragán; os pátios, o controle da luz e a topologia aaltiana na Finlândia; a releitura da arquitetura colonial brasileira feita por Lúcio Costa; e a irregularidade geométrica de Cordéç na Espanha evidenciavam uma reviravolta na temática arquitetônica internacional.

Ao desenvolverem metodologias alternativas ao tecnicismo vanguardista, os membros da chamada “terceira geração” já estavam definindo as bases da própria “condição pós-moderna”. A partir de textos críticos produzidos principalmente por arquitetos italianos e norte-americanos e de abordagens projetuais mais abertas e pragmáticas em relação aos dados

físicos e culturais do contexto urbano, emergiam posições arquitetônicas que iriam muitas vezes contradizer a “tradição do novo”. Em contraste com a tábula-rasa, valorizava-se cada vez mais um retorno brunnesllequiano à tradição pré-moderna e vernacular. Nos anos sessenta, já se acusava sem hesitações não só a ineficácia dos métodos modernistas como também a pobreza semântica dos seus resultados. Combatia-se o simplismo funcionalista em relação às complexidades dos condicionantes concretos do fazer projetual e elaborava-se alternativas teóricas ao “*less is more*” (MONTANER, 1995, p. 12-108).

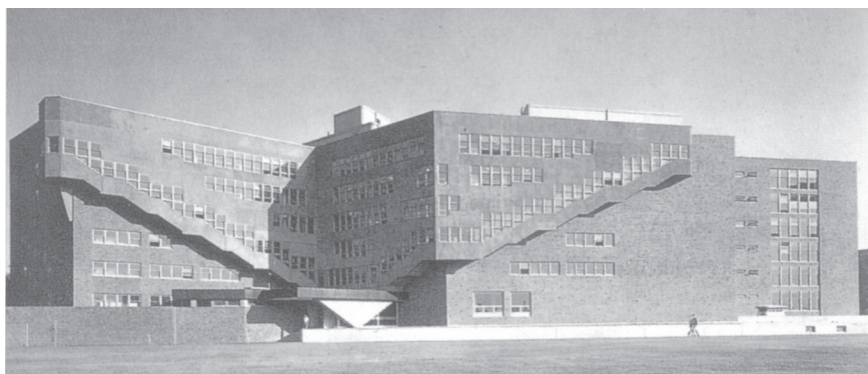
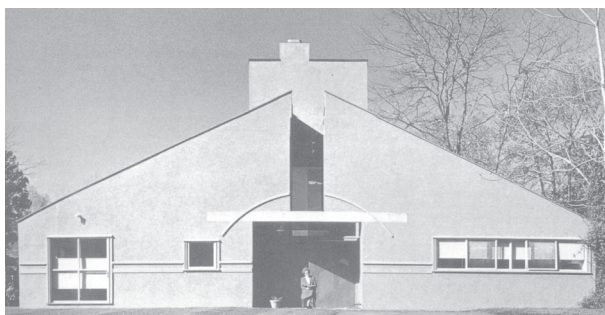


Figura 9
Alvaró Siza, dormitório do MIT, Massachusetts, 1947-1949.

Do ponto de vista “linguístico” tornou-se comum nas teorias “pós-modernas” as denúncias contra o reducionismo morfológico e a despreocupação com a natureza semântica da arquitetura por parte do Modernismo. No entanto, estas teorias também atacavam a simbologia “platônica” atribuída pelos modernistas às noções de Técnica, Ordem e Verdade (o que faria da arquitetura uma expressão cultural hermética ao homem comum). Ora, no que diz respeito ao potencial semântico da arquitetura moderna, tais objetos de crítica podem

se mostrar curiosamente contraditórios se levantarmos as seguintes questões: para os “pós-modernos” o problema com o Modernismo era, afinal de contas, de esterilidade ou de excesso de “conteúdo”? De escassez ou de abundância de alegorias? Ou a questão semântica residiria simplesmente na substituição de certas “mensagens” (modernas) por outras (pós-modernas) mais facilmente decodificáveis?

Figura 10
Robert Venturi,
casa Vanna Venturi,
Pensilvânia, 1962.



Apesar da dificuldade para se chegar a um consenso em relação às possíveis respostas a estas perguntas, não é difícil concluir que, no tocante à linguagem, a crítica “pós-moderna” parece apenas ter substituído os “significantes” e os “significados” sem alterar (muito pelo contrário) a confiança na plena propriedade comunicacional da arquitetura. Em vez de tentarem se adequar às circunstâncias culturais através da contínua renovação dos “vocabulários” arquitetônicos, o “pós-modernismo” voltou-se para o passado com vistas a reutilizar “palavras e sentenças” já devidamente decodificadas. Um historicismo que defendia a reconciliação do Homem com a cidade “ordinária” através da manipulação de um léxico existente que, ao invés de simbolizar conceitos abstratos, se resigna agora a indicar sua própria familiaridade (JENCKS, 1984, p. 6).

Na emblemática obra de Robert Venturi, por exemplo, já não havia nenhuma tentativa de propor outras soluções formais em acordo com as exigências de um mundo em incessante transformação. Ao contrário, inspirado ora nos conteúdos midiáticos ora na arquitetura vernacular das cidades norte-americanas, Venturi produz apenas a “duplicação” semântica do entorno – um espelho do que o contexto urbano já deixava explícito (JAMESON, 1994, p. 186). E o mais curioso é que, sendo assim, o “sistema comunicativo” venturiano parece se converter numa silenciosa redundância, na medida em que o objeto tende a desaparecer na teia de signos urbanos, da qual ele surge apenas como um compêndio.

Esta diluição na pura *mimesis* é inclusive ilustrada pelo arquiteto norte-americano através de duas tipologias básicas: o “*duck building*” e o “armazém decorado” (MONTANER, 1995, p. 159-160). A primeira corresponde a todos aqueles objetos que traduzem literalmente em suas formas plásticas a “função” (mercadológica) principal a que se destinam, tendo nos *stands* para venda de “*hot dog*”, a sua mais típica materialização. A segunda tipologia consiste numa espécie de contêiner neutro cujo caráter e “mensagem funcional” são comunicados via letreiros, marcas e todo tipo de signo linguístico e visual oriundos do universo da publicidade. Em qualquer dos casos, estamos defronte da mais perfeita realização de uma “arquitetura falante”, tal como imaginada por Ledoux dois séculos antes. No primeiro caso, a arquitetura converte-se, em termos semiológicos, num “ícone” (devido à “semelhança fatural” com o seu “uso”), no segundo, num “símbolo” (devido à natureza intrinsecamente convencional e arbitrária dos signos linguísticos e dos logotipos).

Seja através da literalidade publicitária, seja por meio da exploração de elementos estilísticos retirados da sua própria

tradição, a arquitetura não parece cumprir neste caso aqueles propósitos comunicacionais supostamente negligenciados pelo Modernismo. Ao apagar qualquer “diferença” entre a forma proposta e o contexto no qual ela se insere, Venturi tende a desconsiderar a lógica inerente ao processo significativo (JAMESON, 1994, p. 185-187). Sem movimento, ritmos ou intervalos, sem a relação do signo com os seus “outros”, a “comunicação” não só permanece irrealizada, como nos lançamos num presente sem perspectivas, sempre refém do passado ou das imposições circunstanciais.

Independentemente dos resultados lingüísticos alcançados, Venturi não estava mesmo muito interessado em fazer da arquitetura um *medium* para a representação de “ideias”. Em vez de pretender comunicar determinados conteúdos metafísicos alternativos àqueles do Modernismo, a obra do arquiteto norte-americano visava sobretudo indicar ironicamente a própria “ambiguidade” da “condição pós-moderna” (VENTURI, 1995).



Figura 11
Aldo Rossi, Teatro do Mundo, Veneza,
1979.

Sendo assim, a realização de uma arquitetura plenamente significativa, capaz de se contrapor ao simbolismo funcionalista, ainda dependia do estabelecimento de um ideário crítico. E se houve uma temática que, de um modo ou de outro, ocupou

o pensamento de uma parte da “terceira geração” moderna e definiu os rumos de toda crítica ao *International Style* nos anos sessenta, é precisamente aquela sintetizada pelo conceito de Lugar (ARANTES, 1993, p. 97-100). “Lugar” visto aqui como um contraponto à noção de “espaço” operada pelo Modernismo.

Diretamente derivado da epistemologia cartesiana, o “espaço” da modernidade é aquele que pode ser analisado matematicamente para fins instrumentais (MONTANER, 1995, p. 28-33). Uma noção que confia teoricamente na universalidade, na exatidão e na atemporalidade descritiva do entorno humano e tem como base científica a análise de fenômenos complexos em seus componentes mais simples. Isto que se constituiu num dos fundamentos positivistas das ciências do século XIX, foi incorporado com poucas mediações à doutrina funcionalista do Modernismo. Assim, o espaço arquitetônico e urbanístico passaria também a ser analisado de modo que nem os “acidentes” nem as peculiaridades culturais pudessem comprometer os rigores lógicos da geometria. O zoneamento funcional e toda a importância dada à planimetria abstrata pelos CIAMs é somente um dos efeitos sobre o urbanismo desta concepção moderna de espaço.

Mediante o conceito de Lugar, a “pós-modernidade” pretendeu justamente recolocar a importância das “qualidades” simbólicas, antropológicas e culturais na configuração do “espaço existencial”, em contraposição às dimensões “quantitativas” que caracterizam o Espaço moderno. Guiada em grande medida pelas interpretações de Christian Norberg-Shulz (1980) da fenomenologia de Heidegger, a arquitetura a partir dos anos sessenta compreenderia o Lugar de uma maneira bem próxima daquilo que também foi chamado de “ambiente”. Noção esta que, segundo o próprio Norberg-Shulz, constitui-se de uma

caracterização geométrica (a tridimensionalidade espacial definida pelas coordenadas cartesianas) que se combina a uma “atmosfera” e a uma “essência” que lhe são próprias e intransferíveis. Esta concepção trata, portanto, de lugares específicos, configurados pela “totalidade” de uma experiência coletiva historicamente estabelecida “entre o céu e a terra” (NORBERG-SHULZ, 1980, p. 11).

O contraste entre Espaço e Lugar fica portanto manifesto pela natureza universal, racionalista e abstrata do primeiro e pelo cunho particular, existencial e concreto do segundo. Enquanto o “espaço” modernista tem nos gráficos, estatísticas e funções os seus meios de representação por excelência, o “lugar” fenomenológico possui um *genius loci* que só pode ser revelado pela Arte (NORBERG-SHULZ, 1980, p. 17). E é precisamente o empenho em traduzir formalmente este “espírito guardião do lugar” que configurará uma parte significativa do imaginário arquitetônico depois do Modernismo.

Tendo estabelecido uma “ideia” tão universal quanto muitas daquelas oriundas da metafísica modernista, não surpreende que a arquitetura passasse a se debruçar especialmente sobre os mecanismos projetuais supostamente capazes de representá-la. A partir da década de setenta assistiu-se então à proliferação de abordagens arquitetônicas que, mesmo pluralistas quanto aos métodos e resultados, eram comumente classificadas como “arquitetura do lugar” ou como “arquitetura regionalista” (ARANTES, 1993, p. 123-138). Nomenclaturas que não só indicavam o alcance internacional de uma tendência que se contrapunha abertamente às doutrinas universalistas do Modernismo, como também sugeriam a sua própria fundamentação teórica: fazer da arquitetura a representação da “identidade do lugar”.

Aldo Rossi emerge nestes anos como a figura que talvez irá melhor sintetizar as ambições do que também se convencionou de “arquitetura contextualista”. Os seus consagrados estudos tipológicos surgem com o objetivo implícito de apreender (e consequentemente representar) o *genius loci* através da forma arquitetônica (MONTANER, 1995, p. 191). Não é por acaso que o cientificismo racionalista que permeia a obra rossiana venha junto dos “recursos autobiográficos” e das analogias poéticas. O que está em questão neste caso é justamente a tradução de algo – o “caráter do lugar” – que não se define apenas por procedimentos analíticos ou premissas funcionalistas.



Figura 12
Alvaro Siza,
edifício
residencial,
Berlim, 1980-
1984.

Ao esboçar “arquetipos” da cidade italiana, Rossi (1992, p. 185-189) estava precisamente tentando assimilar o que a metodologia modernista sempre desconsiderou: a “atmosfera” (ao mesmo tempo particular e universal) que qualquer cidade possui. Recorrer à história urbana, bem como à intuição pessoal, para transmitir a *imago* do sítio equivaleria não só a substituir os “objetos de referência” dos modernistas, como retornar a certos conteúdos já bastante conhecidos (MONTANER, 1995,

p. 142). A estratégia rossiana mostra-se devedora tanto do historicismo inaugurado por Brunelleschi (no sentido de fazer o edifício comunicar valores, conteúdos e ideias *a priori* retirados do passado), quanto de uma tradicional mentalidade mimética e romântica.

Mas se a obra rossiana é um tanto complexa e idiossincrática para ilustrar a influência da idéia de *genius loci* nas últimas décadas, os diversos “regionalismos” demonstram com clareza a popularidade alcançada pelos métodos projetuais da “arquitetura do lugar”. O “Regionalismo Crítico”, em particular, é um dos mais representativos exemplos de uma releitura das manifestações romântico-nacionalistas que estabelece um diálogo com as propostas de Rossi e com uma parte significativa da recente arquitetura espanhola e mesmo latino-americana.

Embora atualize certos conteúdos políticos e aprofunde as questões sobre a metodologia projetual, este “regionalismo” pós-moderno – promovido especialmente por Kenneth Frampton, Tzonis e Lefaivre – mantém inalterada a crença na propriedade “comunicacional” da arquitetura e na possibilidade de se isolar a “identidade” de cada lugar. Parecendo querer se antecipar às possíveis acusações de ingenuidade ou nostalgia, Frampton ressalta que o adjetivo “crítico” acrescentado por ele ao título da sua doutrina se presta a dois propósitos: primeiro, indicar uma posição que deve se pautar pela contínua revisão teórica dos seus próprios postulados e, segundo, reconhecer (ao contrário dos regionalismos tradicionais) o caráter fragmentário, mutante e miscigenado da teia cultural que configura todos os lugares (A&V, 1985, n.3, p. 4).

Mesmo consciente das dificuldades impostas pelo “capitalismo avançado” a qualquer projeto desta natureza, o fundamental para Frampton é “resistir” à suposta padronização

cultural e paisagística provocada pela “globalização” econômica e cultural (FRAMPTON, 1994, p. 318-319). Neste sentido, Frampton pretende recuperar o aspecto “tátil” e “tectônico” da arquitetura, em contraposição ao caráter “ótico” e “visualista” de uma experiência urbana midiática forjada nos centros de poder econômico. Aponta, por outro lado, em oposição à ênfase imagética e publicitária da produção internacional, a importância dos dados geográficos e morfológicos do sítio para a configuração arquitetônica (FRAMPTON, 1994, p. 322-323).

Do ponto de vista da metodologia projetual, as teses de Frampton discorrem particularmente sobre os mecanismos que devem ser adotados com vistas à apreensão (e à coextensiva tradução) arquitetural do “caráter do lugar”. Não só para Frampton, mas também para Tzonis e Lefaivre, a atenção dada no projeto às condicionantes climáticas e construtivas deve se somar à análise das formas arquitetônicas vernaculares. Caberia então ao “arquiteto regionalista” esquadrihar o repertório popular enraizado culturalmente, com o objetivo racionalista de “tipificá-lo”, inserindo-o, assim, no acervo arquitetônico universal (A&V, 1985, p. 4). Ao analisar, depurar, codificar e finalmente aplicar no projeto um repertório supostamente “autêntico”, a arquitetura estaria apta não só a responder adequadamente às peculiaridades do contexto como também a “traduzir” a sua identidade. Segundo o Regionalismo Crítico, não basta, portanto, apresentar soluções às concretudes e demandas de cada situação; é forçoso expressar, através da forma arquitetural, a “identidade do lugar” (JAMESON, 1994, p. 230-231).

Se os pressupostos políticos e culturais de Frampton se mostram ao menos controversos, as suas ambições “comunicacionais” se assentam em bases evidentemente idealistas. Defender uma “resistência” aos poderes da mídia e do

mercado internacional parece hoje tão utópico quanto “localizar” e “traduzir” uma hipotética identidade local. O contexto urbano atual, caracterizado pela artificialidade das “conurbações” metropolitanas e por uma experiência espaço-temporal *on line* (“em que tudo chega sem precisarmos partir”), parece inviabilizar qualquer “identidade” estruturalmente estabelecida (VIRILIO, 1993, p. 11-16). Uma dificuldade que também insinua os próprios limites de uma concepção de linguagem e de arquitetura que confia na relação estável e precisa entre “significados” e “significantes”.

2.4 ARQUITETURA COMO TEXTO

É sobretudo no decorrer dos anos setenta que a historiografia passaria a reconhecer uma condição inequivocamente “pós-moderna”. Um período que presenciou a consolidação e difusão de diversas teorias críticas ao tecnicismo, universalismo e utopismo modernista e, principalmente, de metodologias projetuais alternativas ao dogmatismo funcionalista. Não se pode negar, no entanto, a presença inamovível da tradição moderna em muitas das novas posições arquitetônicas. Algumas delas, como é o caso da obra de Peter Eisenman, visavam, inclusive, apenas consumir determinados princípios que não teriam tido êxito com o Modernismo. Paralelamente a propostas tão díspares quanto as de Venturi, Rossi e Archigram, o “modernismo” eisenmaniano ajudaria, assim, a configurar uma “pós-modernidade” tão pluralista quanto alinhada em relação ao objetivo de converter o legado moderno numa tradição clássica.

Embora pluralista, dispersa e muitas vezes contraditória, a crítica ao Modernismo surge com uma feição definida notavelmente pelos modelos linguísticos – quer quando

pretende estabelecer novos “conteúdos” a serem “comunicados” pela forma arquitetural, quer quando propõe novos métodos projetuais com base na noção de “representação” (MONTANER, 1995, p. 110). Os estudos tipológicos, assim como a simples reutilização de “vocabulários” e “sintaxes” históricas, passaram a constituir parte das estratégias para a consolidação de uma “linguagem” capaz de comunicar as “novas” ideias alternativas ao Funcionalismo.

Enquanto Rossi explora as invariantes tipológicas e morfológicas da história da cidade com o objetivo de apreender e traduzir o *genius loci*, os diversos regionalismos visam representar a “identidade do lugar” mediante um processo de “tipificação” da arquitetura vernacular. Já Eisenman (1971), em contraste, ao invés de fazer do edifício uma referência a algo “exterior” – tal como o conceito de “identidade” dos regionalistas –, tenta traduzir formalmente a própria “estrutura sintática” que guiou, “internamente”, o processo projetual. Segundo o ponto de vista de Eisenman, a obra de Rossi e dos regionalistas se referiam, portanto, a algo “extrínseco”, ao passo que os seus primeiros edifícios representavam significados “intrínsecos” à própria linguagem arquitetônica. Desse modo, embora polarizada quanto à posição do “referencial” (exterior ou interior ao objeto) e contrastante quanto aos resultados obtidos, a arquitetura pós-moderna obedece em grande medida à mesma lógica de uma “linguagem arquitetônica” como representação.

O curioso, entretanto, é que estes postulados de Eisenman seriam desacreditados pelo próprio autor. Poucos anos depois de ter lançado as premissas da sua arquitetura “auto-referencial”, o arquiteto norte-americano voltaria seus interesses para uma “estética do conteúdo”, ou seja, para a representação de conteúdos “exteriores” à pura geometria arquitetônica. Uma

postura que, mesmo lançando mão de metáforas bastante peculiares, acabaria ironicamente concordando, quanto à natureza e ao modo de funcionamento da linguagem arquitetônica, com o pós-modernismo historicista que Eisenman estava acostumado a criticar (IBELINGS, 1998, p. 25).

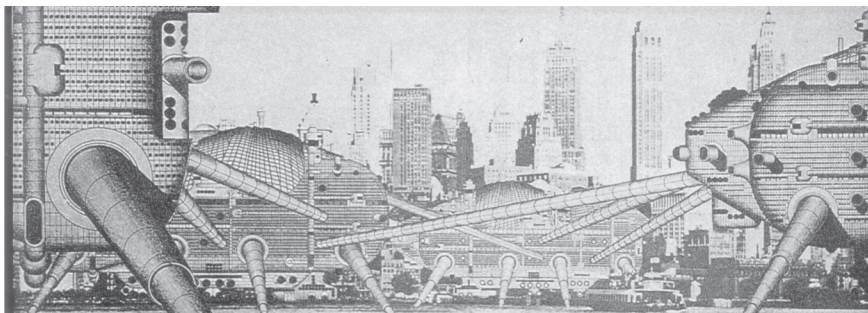


Figura 13
Archigram (Ron Herron), Walking Cities, 1964.

A evolução da obra de Eisenman rumo ao “simbolismo” não se apresenta, contudo, com tanta clareza assim (até porque ele jamais admitiu abertamente esta guinada). Antes de simplesmente romper com suas posturas precedentes, o arquiteto norte-americano defenderia, a partir de certos pressupostos estruturalistas, a própria impossibilidade de controle dos significados linguísticos. É particularmente no seu artigo “*Post-functionalism*” que Eisenman (1996a, p. 80-83) questiona a natureza representacional da linguagem, apontando que esta seria antes governada pela aleatoriedade combinatória dos sistemas sígnicos preexistentes. Mesmo com toda a complicação gerada por estas inflexões teóricas, ao menos um aspecto do desenvolvimento inicial do trabalho do arquiteto parece evidente: a partir de meados da década de setenta a teoria eisenmaniana vai deixando paulatinamente de acreditar

em “significados” precisos e universais a serem transmitidos pela arquitetura (incluindo aqueles “significados sintáticos” da sua própria “arquitetura conceitual”).

Se nos seus primeiros projetos “auto-referenciais” Eisenman procede de formas simples que se desdobram num rigoroso processo “sintático”, a partir da Casa VI, ele nem explora uma geometria elementar como ponto de partida nem pretende fazer do resultado final uma precisa “ilustração” do processo

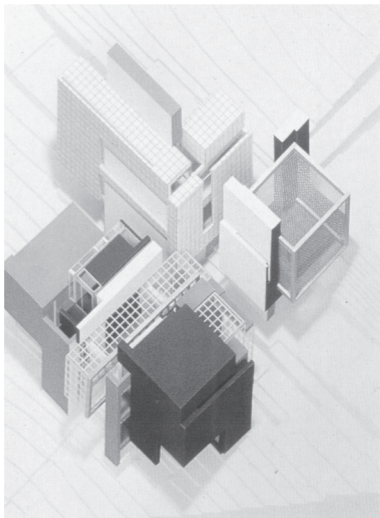


Figura 14
Peter Eisenman, Casa X, 1980.

projetual. Pelo contrário, Eisenman não só substitui a pureza cúbica das suas primeiras matrizes por fragmentos geométricos “impuros” (tal como a forma prismática de um “L”), como passa a inserir “pistas falsas” na composição com o intuito deliberado de impedir a “reconstrução intelectual” da “sintaxe” adotada (GANDELSONAS, 1979, p. 24). Na sua casa X, por exemplo, um dos quatro cubos aparentemente habitáveis não passa de uma

caixa translúcida, vazia e sem uso, com o papel específico de usurpar a aparente simetria “clássica” proposta pelo conjunto.

Neste caso, o que está em jogo é justamente a ruptura com a linearidade e a unidade sintática defendida nos seus primeiros projetos. Ao invés de uma composição de elementos simples através da qual se alcança um resultado complexo mas facilmente legível, Eisenman (1996a, p. 83) propõe agora uma “decomposição” – a subtração ou a adição “aleatória” de

fragmentos a uma forma geométrica já complexa de antemão. Aqui não há também qualquer referência estilística à história da arquitetura ou à cidade contemporânea, nem mesmo questões decorrentes de exigências programáticas.

Ao tentar se afastar tanto de referências sintáticas “internas” – próprias da sua “arquitetura conceitual” – quanto de referências semânticas “externas” – próprias do historicismo pós-moderno –, Eisenman pretende fazer os conteúdos dos seus objetos ininteligíveis. Visa reduzir o fazer projetual a um exercício formalista em que até mesmo as idiosincrasias subjetivas do autor deveriam ser abolidas (GANDELSONAS, 1979, p. 23). A arquitetura, neste caso, deveria constituir um jogo (sem “agente originário”) de signos autônomos, tal como Lévi-Strauss havia apontado em relação à própria linguagem (EISENMAN, 1996a, p. 82).

Na medida em que desiste de estabelecer correspondências exatas entre forma e conteúdo (indicando assim a natureza “não-humanista” da linguagem), não surpreende que Eisenman começasse, paradoxalmente, a admitir o papel do “leitor” na fabricação do sentido arquitetônico. Considerando que o resultado da “decomposição não-significativa” possibilitava inexoravelmente uma pluralidade de leituras por parte dos usuários, Eisenman parecia aceitar o viés “subjetivista” dos significados arquitetônicos que ele tanto havia combatido na sua “arquitetura conceitual”. Sua obra deixa então progressivamente de tentar eliminar os conteúdos “culturais” e “subjetivos”. Começa, ao contrário, a aceitar o trabalho do “sujeito” na decodificação da proposta e, sobretudo, a admitir a liberdade do próprio arquiteto “pós-humanista” em elaborar o seu objeto a partir de conjecturas extraídas de campos conceituais diversos (GANDELSONAS, 1979, p. 21-22).

O que havia de “humanismo” (e idealismo) na relação comunicativa entre o Autor e o Leitor, tal como exposto nas suas “*notes on conceptual architecture*” (1971), dá lugar justamente à desconfiança em relação ao Homem como um agente criador de ideias e linguagens. O Eisenman “pós-funcionalista” vai sublinhar, ao contrário, o caráter inerentemente “errático” da experiência linguística e arquitetônica. Desse modo, a sua obra passa, segundo Gandelsonas (1979, p. 21-25), a aceitar resignadamente o subjetivismo relativista na definição dos significados arquitetônicos, contradizendo explicitamente o universalismo estruturalista dos seus primeiros trabalhos.

Afastando-se da “gramática gerativa” de Chomsky e dos postulados da Arte Conceitual, Eisenman apoiava-se nas teses “anti-humanistas” de Lévi-Strauss. Focava o seu discurso especialmente contra a tendência da arquitetura como representação da Função, ou de qualquer outra noção (tais como as de “*Zeitgeist*” ou de “identidade do lugar”) que pudesse servir como conteúdo de uma mensagem a ser comunicada. O propósito “pós-moderno” de transformar o edifício num “sistema comunicativo” seria, segundo Eisenman (1996a, p. 82), proveniente de uma “*episteme*” fundamentada na idéia de um Sujeito senhor das formas e dos significados, capaz, portanto, de estabelecer respostas absolutamente corretas às demandas arquitetônicas e de criar naturalmente uma linguagem significativa.

A arquitetura vista como “mensagem” de conteúdos extrínsecos, universais e permanentes corresponderia, de acordo ainda com Eisenman (1996a, p. 80-82), a um fenómeno cultural que floresce no Renascimento (através das referências ao legado clássico), se metamorfoseia no simbolismo funcionalista da arquitetura moderna, para então apenas se

repetir com os diversos historicismos “pós-modernos”. Segundo esta concepção evolutiva, o Funcionalismo corresponderia, no âmbito da arquitetura, ao último estágio de uma era “clássica” – anterior a uma era propriamente “moderna” – caracterizada pelo “humanismo” (EISENMAN, 1996a, p. 81-82). Sendo assim, o “pós-modernismo” permanecia obviamente irrealizado, uma vez que a própria “modernidade” não havia sido ainda consumada, nem pelo Movimento Moderno (com a sua confiança “humanista” em encontrar a solução correta e expressar a Função) nem muito menos pelo historicismo contemporâneo.

Eisenman (1996a, p. 80-81) destaca então a persistente busca da arquitetura ocidental em encontrar uma correspondência imanente entre o aspecto formal e a “função” do edifício, que, no caso dos classicismos, equivaleria à adequada utilização do vocabulário greco-romano em relação ao “caráter” arquitetônico. Em outras palavras: a partir do Renascimento, a arquitetura sempre se viu obrigada a procurar o “equilíbrio” entre a fachada e a planta-baixa com vistas a estabelecer a correspondência correta entre forma e conteúdo (EISENMAN, 1996a, p. 81).

O problema é que, segundo Eisenman, tal pressuposto já havia sido colocado em questão desde o século XIX, com o aparecimento de novas demandas que se mostravam incompatíveis com os recursos expressivos derivados da tradição clássica. A aplicação eclética e artificiosa deste repertório a programas até então inusitados como os de estações de trens e



Figura 15
Leon Battista Alberti, Santo
Andrea, Mântua, 1470-1472.

escritórios acabou constituindo, assim, uma deformação desta mentalidade “representacional”. Uma mentalidade que seria reforçada com o Modernismo através da crença na capacidade da arquitetura representar a sua “função” (mudando apenas o “estilo”) ou, por outras palavras, na possibilidade de estabelecer uma “linguagem” absolutamente “transparente” em relação aos seus significados funcionais (EISENMAN, 1996a, p. 81-82).

Ao acreditar que estava produzindo uma arquitetura a partir de formas verdadeiras e necessárias e não de um simples modo positivista de conceber a “verdade”, o Funcionalismo mostrava-se tão idealista quanto formalista – incompatível, segundo Eisenman (1996a, p. 82), com uma “modernidade” necessariamente não-antropocêntrica, expressa sobretudo pela atonalidade, abstração e atemporalidade das obras de artistas como Schoenberg, Malevich e Joyce. Considerando-se que a linguagem e os objetos constituem sistemas autônomos, restaria ao homem moderno, consciente desta condição, um papel de contemplador passivo do mundo. Se para Eisenman (1996a, p. 82), “nós usamos mas nada sabemos sobre a linguagem”, a noção de autoria (como um processo de invenção pessoal e linear) fica definitivamente abalada. Ganha força, em contraste, uma concepção arquitetônica que se conforma em aceitar a manipulação aleatória de signos preexistentes e atemporais.

Desse modo, Eisenman recusa a “pós-modernidade” arquitetônica tal como definida pelos métodos historicistas de Jencks e Venturi. Sugere, ao contrário, que uma arquitetura verdadeiramente “pós-funcionalista” – ou seja, “moderna” – deveria ser materializada a partir da imbricação de dois procedimentos baseados na “evolução da forma em si”. O primeiro consistiria numa transformação inteligível de volumes “platônicos” e o segundo numa “decomposição atemporal” que

visa sobretudo simplificar “entidades espaciais não específicas” (EISENMAN, 1996a, p. 83). De acordo com o próprio Eisenman, o primeiro procedimento ainda apresenta resquícios “humanistas”, na medida em que pretende fazer com que o resultado da transformação volumétrica “relembre” os seus diversos estágios evolutivos, pressupondo, assim, ordem, linearidade e unidade propositiva. Já o segundo, guiado exclusivamente por um intuito de simplificação, constitui apenas um processo de manipulação formal, independente de qualquer encadeamento lógico entre as distintas situações geométricas.

O caminho aberto pelo “pós-funcionalismo” eisenmaniano leva, portanto, à reiteração da crítica a qualquer tipo de referencialidade arquitetural. Defendendo simultaneamente a “frivolidade” dos jogos geométricos e a negação de qualquer significado arquitetônico de cunho representacional (tal como proposto pela semiologia clássica), Eisenman pretendia libertar o fazer projetual das injunções funcionais e mesmo culturais. Acreditava produzir, assim, uma arquitetura autônoma, tão atemporal quanto aleatória e “não-significativa”.

Mas é evidente que o quadro cultural que circunscreve o “pós-funcionalismo” impõe dados funcionais e estéticos até mesmo para um arquiteto como Eisenman. A sua obra está necessariamente submetida não apenas às demandas de um cliente, como também a uma teoria e a uma estética herdada do pensamento estruturalista e do próprio Modernismo, mostrando-se hoje como um notável “sintoma” cultural daquele período. Deve-se portanto salientar que a geometria pura de Eisenman sempre “significará” (independentemente da vontade do arquiteto) diversos fenômenos culturais construídos por uma coletividade que tem sido capaz de engendrar até mesmo idiossincrasias teóricas como as do “pós-funcionalismo”.

O que mais surpreende no percurso teórico de Eisenman, porém, não é tanto a passagem da auto-referencialidade “humanista” da sua “arquitetura conceitual” para o completo indeterminismo semântico do “pós-funcionalismo”, mas a volta explícita a uma arquitetura como representação de ideias. A constatação sobre a impossibilidade de formas plenamente significativas converteu-se ironicamente, a partir dos anos oitenta, no próprio “objeto de referência” da arquitetura de Eisenman. Resistindo talvez à completa incerteza dos rumos semânticos dos seus objetos, o arquiteto norte-americano, numa paradoxal vontade comunicativa, finalmente estabeleceria a última e definitiva “mensagem” a ser claramente transmitida por sua arquitetura: a própria impossibilidade ou controle dos seus significados.

Após a tentativa de definir ontologicamente a linguagem arquitetônica através da sua “arquitetura conceitual”, Eisenman passaria então pela desilusão “pós-funcionalista” para enfim chegar à concepção de “arquitetura como ficção”, isto é, uma arquitetura que pretende “expressar” apenas a sua própria ininteligibilidade semântica. Este terceiro movimento da obra eisenmaniana não poderia vir sem o seu costumeiro cabedal teórico. Se a primeira abordagem é diretamente devedora da Linguística e da Arte Conceitual e o “pós-funcionalismo” das teses estruturalistas de Lévi-



Figura 16
Peter Eisenman, edifício residencial,
IBA, Berlim, 1982-1987.

Strauss, esta fase mais recente da obra de Eisenman é orientada especialmente pelo que se convencionou nas ciências humanas de “pós-estruturalismo”. Um conjunto de teses que concorda com o “anti-humanismo” do Estruturalismo mas que, por outro lado, adota uma crítica generalizada ao Racionalismo e valoriza ao mesmo tempo o sentido histórico e cultural próprio de toda produção teórica e artística (LEACH, 1997, p. 163-164, 283-284). O pensamento “pós-estruturalista” volta-se especialmente contra o caráter universalista e totalizador dos postulados da Linguística, da Antropologia e da Semiologia e também contra a fixação de hipotéticas “estruturas” subjacentes à experiência humana (GLUSBERG, 1991).

Além de corresponder à última etapa da obra de Eisenman (1996b), o texto “O fim do Clássico” representa uma espécie de testamento teórico do arquiteto. Uma teoria que distancia-se ainda mais das suas primeiras teses quando tece a crítica ao que se considera as três “ficções” da arquitetura ocidental desde o Renascimento. A primeira seria a ficção da Representação, que para Eisenman corresponde à “simulação de Significado”. A segunda seria a da Razão, que consiste na “simulação de Verdade”. E, finalmente, a ficção da História, que, segundo Eisenman, constitui a “simulação de Eternidade” (EISENMAN, 1996b, p. 212).

De acordo com o arquiteto norte-americano, antes do Renascimento os significados arquitetônicos eram “auto-evidentes”, não havendo por parte dos construtores qualquer intenção de comunicação de mensagens (EISENMAN, 1996b, p. 213). A partir de Brunelleschi, contudo, e principalmente do historicismo oitocentista, a arquitetura buscava no passado a legitimação dos seus conteúdos. Passaria a representar valores históricos para o presente mediante o repertório clássico,

tendo como propósito expressar sobretudo os significados de racionalidade e permanência.

O próprio Modernismo, segundo Eisenman, teria se insurgido contra a artificialidade ecleticista sem alterar estas estratégias e crenças pós-renascentistas. Embora tentando ultrapassar o simulacro semântico do Ecletismo, o Movimento Moderno falhava na elaboração dos significados arquitetônicos intrínsecos justamente porque se mantinha atrelado à mesma premissa representacional (EISENMAN, 1996b, p. 213-214). Em vez de incorporar elementos da tradição, os arquitetos modernistas passam a mimetizar a paisagem industrial ou a “expressar” a “função” do edifício, a qual, para Eisenman, constitui um conteúdo exterior à arquitetura em si. A mensagem veiculada tradicionalmente pelas ordens e ornamentação clássicas era assim transfigurada, a partir das vanguardas, no idealismo funcionalista. Enquanto os diversos neoclassicismos simulavam significados do presente através de conteúdos oriundos da antiguidade greco-romana, o Modernismo o fazia através do paradigma tecnológico da máquina. Em ambos os casos acreditava-se igualmente na “ficção” da Representação, ou seja, na construção dos significados arquitetônicos com base em conteúdos alheios à própria arquitetura.

Já a ficção da Razão corresponderia no Modernismo à simulação do significado de “Verdade” através da “mensagem” da ciência (EISENMAN, 1996b, p. 215). Antes dos renascentistas a “causa originária” da arquitetura seria mais uma vez, conforme Eisenman, auto-evidente, na medida em que a importância e os significados arquitetônicos surgiam a partir de um sistema de valores estabelecidos, sem necessidade de justificativas racionalistas. Com o Renascimento, no entanto, esta “causa originária” passa a ser justificada por concepções divinas ou

pelo antropocentrismo geométrico. A arquitetura desde então (passando pelo Iluminismo até chegar no Modernismo) vem, assim, de acordo com Eisenman, fundamentando a sua “origem” e o seu “fim” em conteúdos externos e artificiais.

Constituindo a um só tempo o ponto de partida e o objetivo final do fazer arquitetônico, os tipos *a priori* de Durand servem, segundo Eisenman, como um notável exemplo do empenho da arquitetura em representar a “função” e a “técnica” (EISENMAN, 1996b, p. 215). Naquele tempo havia uma plena confiança na razão dedutiva como meio de configurar uma arquitetura cientificamente correta e, portanto, “verdadeira”. Baseadas em pressupostos hegelianos, estas realizações iluministas tinham sobretudo que parecer racionais, ou seja, eram coagidas culturalmente a expressar uma moral e uma estética através de formas supostamente científicas. Neste caso, as técnicas e as tipologias modernas, conforme Eisenman, constituiriam “origens” arquitetônicas tão fictícias quanto aquelas da “ordem natural” da arquitetura renascentista.

No que diz respeito à ficção da História, Eisenman assinala que a preocupação da arquitetura com o passado ou com o futuro também não existia antes do Renascimento. Não havia até então a idéia de origem temporal porque não se concebia o tempo como dialeticamente orientado para o progresso (EISENMAN, 1996b, p. 216). Enquanto a arquitetura renascentista investigou as “origens” do passado greco-romano com o curioso objetivo de recuperar uma “eternidade” clássica perdida, a arquitetura desde o século XIX, fundamentando-se no conceito de *Zeitgeist*, pretendeu realizar uma “arquitetura eterna” a partir dos próprios dados do presente.

Se as ordens, a simetria e a estabilidade clássicas representavam os valores imutáveis da arquitetura, os

modernistas, por sua vez, iriam identificar o significado de permanência justamente na assimetria, no dinamismo compositivo e nas formas sem ornamento da civilização industrial. O problema para Eisenman (1996b, p. 216) é que o Modernismo desconsiderava o caráter inelutavelmente transitório de qualquer momento histórico, iludindo-se quanto à “eternidade” do seu próprio presente. Sem observar que a própria história informa sobre a historicidade de qualquer modelo estético, a arquitetura moderna buscava exatamente no que é passageiro (a tecnologia industrial, por exemplo) a inspiração para uma linguagem supostamente eterna (o que foi chamado por muitos de uma arquitetura “sem-estilo”). E é justamente por não perceberem tais “simulações” que os neoclassicismos e o Modernismo acabaram fazendo da representação de valores extrínsecos o fundamento da arquitetura (EISENMAN, 1996b, p. 218).

Indicando que a *episteme* clássica toma as “representações” como “realidade”, Eisenman acrescenta que estas “simulações” de Significado, de Verdade e de Eternidade ganharam crédito pelo simples fato de não serem reconhecidas como “ficções”, ou seja, como algo distinto da própria realidade (EISENMAN, 1996b, p. 218-219). Libertar a arquitetura de tais simulações é o que irá constituir então o projeto teórico final do autor de “O Fim do Clássico”.

Ao contrário do que se viu em toda a “era clássica”, a obra de Eisenman almeja explicitar a diferença entre a “realidade” e a “ficção” através de uma arquitetura como “dissimulação” (EISENMAN, 1996b, p. 219). Em outras palavras: uma arquitetura que nem pretende continuar representando o *Zeitgeist*, a Função ou qualquer outro conceito considerado extrínseco à arquitetura, nem propor uma outra Ficção como alternativa à Realidade.

“Dissimular”, segundo as conjecturas de Eisenman, parece o mesmo que “expressar” arquitetonicamente a própria natureza simulatória da arquitetura ocidental após o Renascimento (noção esta que apenas evidencia a guinada “simbolista” dada por sua obra posterior ao “pós-funcionalismo”). Uma vez que a arquitetura não pode ser mais sustentada pela concordância da forma com um hipotético *Zeitgeist* nem com qualquer outra “ficção” metafísica, Eisenman defende a realização do que ele também chamou de “*timeless architecture*” (EISENMAN, 1996b, p. 219). Uma arquitetura que tem como objetivo (e aqui está a irônica teleologia deconstrutivista) eliminar tanto a “causa originária” quanto a própria finalidade teleológica.

Sendo assim, esta arquitetura “não-clássica” – “dissimulada” – deveria ser entendida como um “texto autônomo”, cuja relevância e característica residiriam nos traços e fragmentos que recordem a sua própria motivação. Do contrário, a arquitetura permaneceria “simulando” e perpetuando “ficções”, tais como as razões funcionais – “o começo” – e a solução correta – “o fim”. Assumindo o futuro e o passado como fictícios e imanentes ao “ato de escrever”, a principal tarefa a que Eisenman (1996b, p. 220-223) se propôs foi, portanto, fazer da arquitetura um “texto” a ser experimentado livremente, exigindo apenas um “leitor” que reconheça o edifício como um “evento de leitura”.

2.5 MUITO ALÉM DO TEXTO

Se a “arquitetura conceitual” já se encontra parcialmente superada pelo “pós-funcionalismo”, é através da noção de “arquitetura dissimulada” que Eisenman negará em definitivo o controle do significado arquitetônico (dissemos controle, não impossibilidade). Aliás, o que tem caracterizado a trajetória

do arquiteto norte-americano é justamente um processo que começa com a tentativa de definição dos significados intrínsecos da arquitetura e acaba com a tentativa de obscurecer (ou melhor, “expressar” a própria dificuldade de representar) qualquer conteúdo preciso e permanente.



Figura 17
Peter Eisenman, Wexner
Center for the Visual
Arts, Columbus, 1985-
1989.

A partir do final da década de sessenta, quando pretende excluir qualquer referência ao que não é supostamente inerente à sintaxe geométrica, Eisenman tem como principal propósito realizar a própria ontologia da linguagem arquitetônica. Enquanto o classicismo, e mesmo o Modernismo, representava conceitos extrínsecos à arquitetura (próprios do campo da Semântica), os objetos de Eisenman se propunham a representar conceitos intrínsecos (próprios do campo da Sintaxe). Neste caso, ocorre aqui a substituição da clássica metafísica representacional do Significado por outra “pós-moderna” do Significante.

Se devemos desconfiar do isomorfismo entre expressão formal e certos conteúdos externos, deveríamos igualmente suspeitar de uma arquitetura que hipoteticamente se refere somente a si própria, tal como sugere o conceitualismo

eisenmaniano. A primeira concepção é, como parece óbvio, a simétrica da segunda: ambas se fundamentam na estabilidade universalista entre “forma” e “significado” (ou na simples crença subjetivista), ignorando, assim, o papel da experiência e da cultura na fabricação do sentido, bem como a própria natureza temporal de qualquer conteúdo artístico. Confiar na “significação” plena do objeto, seja segundo o classicismo ou as premissas de Eisenman, é, portanto, o mesmo que abolir o contexto perceptivo, funcional e cultural na construção dos significados. Em suma, corresponde a incrustar o fenômeno arquitetural no além-mundo das Ideias platônicas.

Ao se dar conta de que estava propondo algo tão metafísico – a representação do processo de concepção arquitetural – quanto o seu objeto de crítica – a representação de ideias outras –, Eisenman passou então a defender duas saídas teóricas: a “decomposição” de fragmentos geométricos supostamente sem qualquer significado e, num momento posterior, a “expressão” da natureza “ficcional” das representações arquitetônicas clássicas. A primeira alternativa, defendida no “pós-funcionalismo”, mostra-se surpreendentemente idealista, na medida em que persiste desconsiderando a natureza cultural do fenômeno arquitetônico e a inamovível capacidade humana de produzir e atribuir sentido ao que lhe cerca. A segunda hipótese, apresentada no seu “O Fim do Clássico” resigna-se, em contraste, a afirmar que tais conteúdos, quando não são reconhecidos como “ficção”, tornam-se simulações a serem desveladas por uma “arquitetura dissimulada”. Eisenman explicita, assim, uma posição que, aceitando tacitamente o fato dos objetos arquitetônicos remeterem sempre à sua exterioridade, visa dificultar o estabelecimento de qualquer correspondência fixa entre forma e conteúdo.

Se a obra eisenmaniana pretende então representar a própria impossibilidade de representação, estaríamos neste caso diante de uma idéia tão “exterior” à arquitetura como aquelas de Função ou de *Zeitgeist*, tal como apontado em “O Fim do Clássico”. Acreditando solapar a relação pacífica entre “significantes” e “significados” metafísicos que sustentam a arquitetura, não surpreende que Eisenman passasse a explorar, em obras como o Wexner Center, “simulações” de ruínas e de traços urbanos já apagados e a fazer diversas outras referências “extemporâneas” que pudessem desvirtuar as tradicionais dicotomias entre forma arquitetônica e conteúdo.



Figura 18
Bernard Tschumi, Parc
de La Villette, Paris,
1986-1987.

Mas sabendo-se que qualquer objeto arquitetônico nos remete inevitavelmente a inúmeras “ausências” através da própria imaginação e memória de quem o experimenta, torna-se mera redundância (ou arbitrariedade discursiva) tentar fazer o edifício se referir apenas a elementos, virtuais ou atuais, preestabelecidos. Sendo assim, das duas uma: ou os edifícios de Eisenman representam (à maneira de todos os classicismos) a tese eisenmaniana de “ficção do significado”, ou, por outro lado, a impossibilidade de determinar a leitura dos significados

arquitetônicos (tal como sugerida pelo próprio arquiteto) faria o seu objetivo desmistificador ilegível.

Porém, a partir do fato de que as justificativas teóricas podem consistir em um dos inúmeros fatores que ajudam a configurar a experiência arquitetônica e que a “mensagem” de Eisenman só é passível de uma decodificação lógica no âmbito discursivo, a segunda interpretação parece mais plausível. Desse modo, a arquitetura de Eisenman tende antes a produzir inúmeras outras leituras distintas daquelas que a sua teoria almeja, comprovando tão somente o papel preponderante no processo significativo do contexto sobre o código (e sobre as “intenções” do arquiteto).

O próprio Derrida (1991, p. 45) afirma que o sentido na linguagem só se completa por meio da relação entre os elementos “presentes” na cena de significação – um enunciado (ou um edifício) em uso – e outros tantos “ausentes” que jamais poderiam ser objetivados tal como pretende Eisenman em relação aos seus projetos. No entanto, sendo indicadas e explicadas pelo arquiteto (ou por críticos de arquitetura), as referências conceituais eisenmanianas passam a ser tão “presentes” quanto a própria materialidade do edifício, configurando, assim, um único artefato – objeto-texto – que estará sempre se referindo a outras “ausências” imprevistas por quem quer que seja. Neste caso, as “ausências” programadas de Eisenman é que se convertem, ironicamente, em “simulações” de ausências.

Este projeto eisenmaniano de nos libertar das “ficções” arquitetônicas – as suas “causas” e “origens” – equivale a tentar fazer a arquitetura autônoma em relação às necessidades práticas e à própria cultura da qual ela emerge (EISENMAN, 1996b, p. 220-223). Ao afirmar que os seus objetos devem ser “lidos” ao invés de utilizados, o autor da “arquitetura dissimulada” parece

destinado a permanecer esperando em vão um “leitor” livre de qualquer injunção prática (uma vez que mesmo a fruição de livros ou de qualquer outro artefato cultural é sempre moldada por relações de interesses mútuas entre o leitor, o autor e o próprio contexto). Sendo assim, o que Eisenman poderia obter, na mais ambiciosa das hipóteses, seria a substituição de certas “causas” e “origens” por outras igualmente submetidas a “agenciamentos coletivos” que insistem em atuar (em detrimento do autor) sobre a construção dos significados de qualquer “texto”.

Tentar expressar através da obra arquitetônica a sua própria ininteligibilidade semântica (ou a sua natureza simulatória) é, por outro lado, recusar, tanto quanto o “classicismo”, o caráter ambíguo e temporal que lhe é inerente, na medida em que se permanece buscando fixar determinados “significados”. Assim, o próprio processo eisenmaniano de “deconstruir” – ou seja, de explicitar os “não-ditos” e de nos fazer conscientes da “ficção” metafísica subjacente à arquitetura – implicaria em conferir um estatuto de “verdade” aos novos conteúdos desvelados pelo arquiteto (MUGERAUER, 1996, p. 184-197). Ou seja: expressar a impossibilidade de qualquer definição de significados compartilháveis coletivamente (em favor da contínua desestabilização das “verdades” outorgadas) parece o mesmo que fixar este “significado” mesmo como uma “verdade” tão metafísica quanto aquelas das “origens”, das “causas” e dos “fins” que a “era clássica” teria instituído. Mas tendo em vista a própria advertência feita por Eisenman, deveríamos considerar então as suas próprias teses sobre a “arquitetura dissimulada” como mais uma “ficção” que vem se somar ao vasto acervo do imaginário arquitetônico.

Diante disso, talvez seja desnecessário indicar que Eisenman está demasiadamente comprometido com

a “representação” arquitetural dos textos de filosofia que o inspiraram. O arquiteto não só realiza uma controvertida transposição de certos postulados “pós-estruturalistas” para a arquitetura, como tenta traduzir “classicamente” significados provenientes de outros campos disciplinares. O que fica sobretudo patente aqui é a desconsideração daquilo que outro arquiteto “deconstrutivista” chamou de “intertextualidade”. Ao se referir a este termo consagrado pela teoria literária francesa, Bernard Tschumi (1996, III, p. 166) não simplifica a compreensão da arquitetura através de uma analogia com o “texto”. Em contraste, Tschumi afirma que o fenômeno arquitetônico consiste numa “complexidade” de objetos, corpos, eventos e ideias perpassados e ativados pelo “movimento da experiência e do desejo”. Trata-se de um ponto de vista explicitamente crítico à persistente abordagem arquitetônica derivada de questões sógnicas e representacionais.

Antes de lidar predominantemente com problemas conceituais (ou mesmo funcionais e estéticos) a arquitetura, segundo Tschumi, atuaria como uma “intertextualidade” de objetos e discursos em que “tudo” é forma e material. Se a discursividade, sem a produção de eventos nem os inúmeros atores da experiência espacial, não é capaz de consumir o fenômeno arquitetônico, não seriam os modelos “linguísticos” os instrumentos mais adequados para descrevê-lo ou engendr-lo. Ao contrário, seguir as premissas “comunicacionais” do “pós-modernismo” seria submetê-lo à lógica combinatória, representacional e sistemática própria de uma concepção estruturalista de linguagem, excluindo, assim, o incessante e imprevisível revezamento dos “significados” arquitetônicos (TSCHUMI, 1996, p. 539). Um movimento significacional que, forjado por múltiplos fatores contextuais e pela “pragmática do

desejo”, conduz aquele que o experimenta (e que ao mesmo tempo o produz) a “conteúdos” que estão sempre a lhe escapar. Segundo Tschumi (1996, p. 540), ao invés de representar ou exteriorizar o “inconsciente” (ou qualquer outro “significado”), a arquitetura de fato constrói um “recipiente” que o coloca em movimento.

A despeito das muitas afinidades teóricas com a obra de Eisenman, as considerações de Tschumi lançam a arquitetura para horizontes bem mais amplos do que aqueles definidos por querelas hermenêuticas. Indicam não só o reducionismo linguístico da “pós-modernidade” como também, e sobretudo, o cunho multifuncional do objeto arquitetônico. Uma multifuncionalidade (outra palavra para “intertextualidade”) definida pelos diversos modos que as diversas “funções” da arquitetura, em contínua transformação, interagem com a realidade.

Longe, portanto, de pretender fazer da arquitetura uma espécie de ontologia – seja quando ela almeja representar sua “sintaxe intrínseca” ou conceitos exteriores, tal como o da própria anti-ontologia de “O Fim do Clássico” de Eisenman – a abordagem “multifuncionalista” nos incita a considerá-la como uma prática que excede qualquer modelo semântico. E não sendo um “texto”, mas “intertextualidade”, a arquitetura constituiria uma fenomenologia que tem na experimentação concreta do espaço o modo privilegiado de produção de significados sempre renovados.

3 O OBJETO NÃO-REFERENCIAL

3.1 O JOGO DOS VOLUMES SOB A LUZ

“O que você vê é só o que você vê.” Este postulado sobre o olhar do espectador de obras de arte não apenas resume um dos princípios da chamada *Minimal Art*, como insinua uma admirável epígrafe para a Arte Moderna. Segundo o autor da sentença, o pintor norte-americano Frank Stella (1969, p. 158), não haveria nada a ser visto nas suas telas além da própria pintura sobre a tela. Nenhum significado a ser ali desvendado, apenas uma experiência perceptiva direta que não extrapola nunca para o exterior, que apreende exclusivamente o que está presentificado na obra.

Os esforços modernistas em fazer a obra exprimir apenas o seu léxico e sintaxe intrínsecos, parecem antes decorrência de uma premissa anterior de abolir qualquer referência a exterioridades. Um compromisso de libertar as artes dos seus conteúdos tradicionais e sobretudo de encontrar os meios formais para promover uma experiência sensorial pura, similar àquela concretizada exemplarmente pela música.

Esta oposição à semântica arquitetônica esteve inicialmente vinculada ao projeto de superar a ordem cultural do século XIX. Mas pretender ultrapassar o ecletismo dessa época não deveria necessariamente ter levado ao repúdio indiscriminado do passado, tal como o foi preconizado pela arquitetura de vanguarda. Ora, a história das artes nos mostra que ela também é movimentada por retornos a paradigmas anteriores justamente como modo eficaz de ruptura com uma determinada situação cultural. A audácia anti-historicista das vanguardas reside não

só em romper com o seu precedente imediato mas com toda a tradição, pretendendo, assim, realizar de uma vez por todas uma arte pura, independente de conteúdos alheios à sua experiência intrínseca.

Tal ambição seria inconcebível sem as transformações causadas pela industrialização. O avanço na engenharia civil e o advento de novos materiais e técnicas construtivas começavam a configurar uma arquitetura cujas velhas referências às ordens e aos estatutos de beleza seriam colocados definitivamente em questão. Cidades pressionadas pelo crescimento populacional, pela queda da qualidade ambiental e pelas transformações

territoriais exigidas pelos fluxos da economia de larga escala, também faziam proliferar, a partir de meados do século XIX, estações de trem, espaços de exposições, edifícios de escritórios, habitações de massa e uma diversidade de novas demandas que mostravam-se programaticamente incompatíveis com os tipologias e com as leis estéticas estabelecidas (NORBERG-SHULZ, 1985, p. 170-187). A ausência de uma base “linguística” para os novos problemas arquiteturais tornava-se assim tão evidente quanto o declínio de um mundo de representações e ideais oriundos



Figura 1
Frank Stella, *Six mile botton*, 1960,
tinta metálica sobre tela, 300 x 182.2
cm, Tate Gallery, Londres.

da tradição clássica, traduzidos pelas ordens, simetria das fachadas e ornamentações.

Seria igualmente impossível a concepção de um estilo não-referencial sem o conjunto de crenças e o aparato filosófico e historiográfico da civilização pós-Ilustração. A vontade de ruptura vanguardista de fato nos remete para mais longe ainda, mais especificamente para a “dúvida” do método cartesiano que não aceitava uma descrição da realidade baseada apenas na herança cultural. Fazer tábula rasa dos “dados” da tradição, como o primeiro passo de um processo analítico em direção à verdade científica, veio constituir um inspirador achado epistemológico para a nova arquitetura (MONTANER, 1999, p. 62). Uma “tradição do novo” baseada na construção de artefatos que antes de preservar, imitar, representar ou alegorizar os conteúdos arquitetônicos consolidados historicamente, deveriam produzir efeitos estéticos e perceptivos puros.

Paralelamente à desconfiança generalizada dos significados arquitetônicos tradicionais, os modernistas mostravam-se também descrentes em relação à própria capacidade mimética da linguagem. Os simbolistas já diziam que os objetos ilustrados nas pinturas não eram cópias da realidade concreta, mas signos de ideias que funcionavam de acordo com a intenção, o modo pelos quais eram executados e o seu lugar na composição (HARRISON, 1998, p. 197). Um jarro pintado já não deveria ser entendido apenas como a tradução pictórica de um recipiente concreto para flores, mas sobretudo como um meio de exprimir emoções particulares ou ideias gerais. O signo pictórico, antes de um simples substituto de objetos físicos ausentes, constituía um “símbolo” de conteúdos abstratos.

Parecendo neste momento tão “simbólica” quanto arbitrária, a relação entre significante e significado estava longe

de constituir uma simples correspondência empiricamente verificável. Se nesse contexto a linguagem falada merecia desconfiança quanto a sua precisão e veracidade, a arquitetura estaria também autorizada, por outro lado, a seguir ainda mais livremente em direção ao completo cancelamento da sua dimensão semântica.

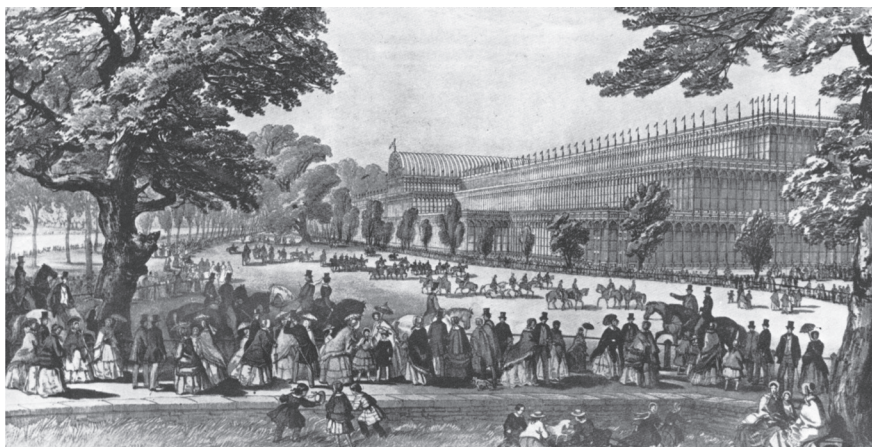


Figura 2
Joseph Paxton, o Palácio de Cristal segundo gravura do século XIX, 1851.

Esta liberação da natureza representacional das artes também encontrou um importante estímulo quando a experiência estética foi jogada por Kant numa dimensão apartada de qualquer interesse prático ou hedonista. Se o domínio do estético afastava-se de pressupostos teleológicos e do “encantamento” provocado pelos modelos copiados da natureza, a arte tendia a se converter em objetos tão anti-utilitários quanto anti-representacionais. Prestava-se agora ao exercício dos nossos poderes cognitivos, que se voltavam exclusivamente para um objeto estético adaptado a este fim (OSBORNE, 1970, p. 45). Antes de desfrutar uma representação, apreciávamos uma configuração. A obra artística

passa a estabelecer um mundo paralelo (para além da agitação da realidade concreta), devendo ser apreendida nas suas qualidades e relações visuais intrínsecas.

Ao estabelecer um novo código visual para a arquitetura do mundo industrializado, Le Corbusier parecia entender a arquitetura como “objeto”, como algo que antes mesmo de constituir uma casa ou um tipo específico de manifestação artística (com os seus conteúdos cristalizados pela tradição), consistiria num trabalho de configuração plástica autónomo. Quando afirma textualmente que a Villa Savoye surge como um “objeto na paisagem” (LE CORBUSIER apud DE FUSCO, 1981, p. 197), devemos atentar que a palavra usada pelo mestre franco-suíço – objeto – não é escolhida aleatoriamente. Ao contrário, é justo por falar em “objeto” e não em edifício, que ele resume implicitamente um dos vetores do ideário arquitetónico moderno: a criação de artefactos independentes de qualquer referência externa (histórica ou mesmo funcional) na sua concepção e que exigem uma apreensão igualmente “desinteressada” por parte do usuário. Um objeto que requer um espectador puramente perceptivo, livre dos padrões de julgamento produzidos pela tradição da arte em geral.

Embora fundada no terreno da sensorialidade pura, a Villa Savoye representaria ao mesmo tempo os valores e ideias gerais da Modernidade mediante a explicitação de um novo código. Sintetizaria espantosamente, assim, as principais concepções “linguísticas” que vieram orientar toda a arquitetura do século XX: 1) o objeto como representação (ou *mimesis*) de conceitos transcendentais – a “linguagem referencial”; 2) o objeto como representação exclusiva de um léxico e de uma sintaxe preestabelecidos – a “linguagem auto-referencial”; 3) o objeto puramente sensorial – a “linguagem não-referencial”.

O viés da pura visibilidade que caracteriza a última tendência, em detrimento de uma estética idealista do conteúdo e até mesmo da conhecida feição utilitarista das vanguardas, já poderia ser intuído quando Corbusier (1989, p. 13) estabelece axiomáticamente que “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz.” A forma arquitetural surge como produto de um esteticismo, assim como a percepção emerge independente da significação. Não haveria nada além do que se percebe diretamente na volumetria, que deveria ser perscrutada por um corpo humano desprovido de memória e desejos e constituído sobretudo de um nervo ótico, que reage fisiologicamente aos estímulos visuais recebidos. Ao rejeitar o possível caráter representacional (seja quando remete às suas regras linguísticas ou funcionais seja quando denota ideias gerais), a linguagem do objeto reduz a semântica arquitetônica a zero. E é esse Le Corbusier visibilista que antes de querer fazer a sua arquitetura “servir”, como Berlage e Behrens defendiam, pretendia com ela apenas “comover”. Afinal de contas, segundo o próprio Le Corbusier (1989, XXXI), “a arquitetura está além das coisas utilitárias”, constitui um “assunto de plástica.”

Esta confiança numa experiência perceptiva pura parece permear a estética modernista tanto quanto o objetivo de construir um léxico e uma sintaxe a ser claramente explicitada pelo objeto e a crença na sua capacidade de comunicar ideias. E isto não impede que essas premissas linguísticas convivam e até complementem a natureza anti-representacional da linguagem arquitetônica que a obra de Corbusier tão claramente ilustra. Este aparentemente contraditório modo tríplice de conceber a natureza da fabricação do significado, deriva, ao contrário, de uma mesma preocupação: exaurir a investigação linguística do

Figura 3
Le Corbusier, Villa
Sawoye, 1928.



fenômeno arquitetural, mesmo sem atentar muitas vezes para os seus inevitáveis corolários: formalismo, idealismo e escapismo.

Um dos paradoxos das vanguardas históricas se apresenta precisamente através da atitude dos seus artífices em relação à realidade circundante. Os arquitetos modernistas ora debruçavam-se sobre a ampla problemática da cidade industrial – imiscuindo-se no mundo dos negócios, das burocracias e do aparato político-cultural dominante – ora submergiam no universo paralelo das especulações esotéricas e linguísticas – tentando assim preservar a Arte da mundanidade do contexto. Enquanto May, Stam e Gropius assumiam os desafios das habitações multifamiliares com todos os compromissos administrativos e políticos que isto exigia, Van Doesburg, Rietveld e o grupo expressionista construíam (quando muito) objetos de exceção, com o evidente objetivo de exercitar as suas teses estéticas. Privilegiar um dos dois lados inseparáveis da tarefa arquitetônica significava demarcar não apenas posições políticas mas igualmente poéticas. Enquanto para Behrens a arquitetura se caracterizava como um “serviço social”, devendo dar respostas corretas (sem qualquer objetivo de “invenção”) a demandas coletivas, os neoplasticistas holandeses, por outro lado, visavam

especialmente consolidar os postulados estéticos de uma “Arte Total” (TAFURI; DAL CO, 1979, p. 126-128).

Esta cisão, no final das contas, não parece ter sido tão claramente consumada. Os projetos mais utilitaristas obedeciam sempre a elaborados pressupostos estéticos, assim como aqueles mais idealistas buscavam oportunidades para interferir no ambiente concreto. Não se constrói nada sem ideias. Tampouco parece possível o exercício arquitetônico completamente abstrato.

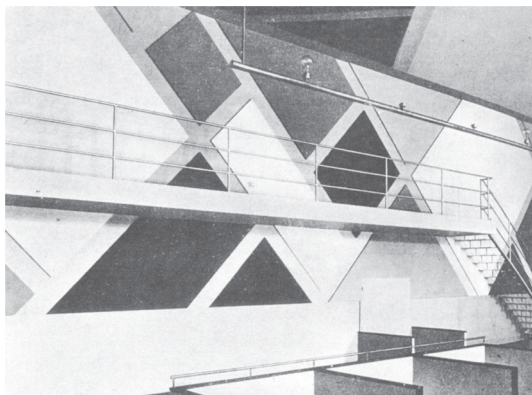


Figura 4
Theo van Doesburg, interior
do Restaurante Aubette,
1926.

Independentemente das inevitáveis consequências práticas das propostas mais idealistas ou do caráter teórico daquelas mais utilitaristas, o fato é que as analogias linguísticas exerceram um importante papel em todas as facções do Movimento Moderno. Muitas vezes obedecendo diretamente aos modelos da Linguística (uma ciência tão recentemente elaborada quanto tipicamente moderna) a arquitetura depois das vanguardas acabou por conformar um paradigma com base nos estudos da linguagem. E ao invés de observarmos uma indiscutível ampliação dos parâmetros críticos, historiográficos e projetuais, este fenômeno constituiu frequentemente uma “camisa-de-força” que não só impediu o diálogo do objeto

arquitetônico com outros campos disciplinares como restringiu (quem diria) a compreensão dos seus significados.

Enquadrada em leis sintáticas e na natureza propriamente significativa e combinatória da linguagem escrita e falada, a fenomenologia arquitetural vinha sendo especialmente obliterada numa dimensão que poderia corresponder, no âmbito da própria Linguística, ao que tem sido chamado de Pragmática. Um domínio da linguagem cuja importância reside (em se tratando de arquitetura) no modo em que o objeto interage, configura e modifica um contexto [apreendido por uma sensorialidade filtrada pelas ideias construídas coletivamente] (BROADBENT, 1996, p.124-138) . Se os significados arquitetônicos dependem da experimentação da forma numa determinada situação histórica e individual, aquelas hipotéticas correspondências fixas entre significante e significado apresentadas pelas analogias linguísticas, ficam inevitavelmente comprometidas.

Segundo o paradigma comumente divulgado pelos modelos linguísticos, da forma arquitetural como tradução ou “espelho” de conceitos, a própria origem dos significados pode variar conforme a perspectiva adotada no exame do objeto arquitetônico (ou a direção para onde o espelho das formas se dirige). A Villa Savoye mostra-se, por exemplo, susceptível de ser compreendida como a representação de um determinado código previamente estabelecido. O foco da significação (ou a superfície refletora do espelho) volta-se aqui para algo supostamente interno ao próprio objeto – a sintaxe e o léxico –, na mesma medida em que os conteúdos “externos” ou semânticos são abandonados. O trabalho hermenêutico cai aqui em descrédito, ao passo que a análise formalista da linguagem se fortalece.

Por outro lado, este modo racionalista de apreensão da obra parece perder parte da sua importância se acreditarmos, por

exemplo, que é a mensagem do *Zeitgeist* o verdadeiro significado materializado por tais formas. Nesse caso, o espelho da forma se volta para cima (para o mundo supra-sensível das ideias), ou se transforma numa superfície transparente, que nos permitiria encontrar “por trás” do objeto, conteúdos morais ou a “visão de mundo” do artista. Esta preferência pelo âmbito do conteúdo faz o olhar do espectador atravessar o objeto para encontrar algo “externo”, posterior a ele. Ganha força aqui o regime da crença e da interpretação ao mesmo tempo em que fica obscurecida a análise “sintática” da forma.

As disputas quanto à direção a ser tomada pelo espelho da “linguagem arquitetônica” parecem então se restringir a duas possibilidades: para fora ou para dentro do objeto. Em outras palavras: o entendimento do processo significativo da forma, segundo a concepção da linguagem como representação, ora focaliza o papel do significante e da sintaxe ora o do significado e da semântica.

Mas as celeumas linguísticas não se esgotam sobre o que o objeto significa ou reflete. Embora pretensamente não-significacional, a concepção sensorialista constitui o outro lado – opaco e sem brilho – do espelho. Mesmo supondo a experiência arquitetônica como anti-discursiva, não submetida à mediação da linguagem propriamente dita, esta abordagem mostra-se tão enraizada no terreno da analogia linguística quanto as anteriores, justamente por raciocinar em termos, por assim dizer, “linguísticos”. O idealismo da arquitetura como objeto puramente sensorial reside precisamente na obsessão em destacá-lo das representações que habitam o universo da linguagem e – inelutavelmente – dos próprios objetos. Pelo menos é assim como pensa Barthes (1971, p. 12): “perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte

da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem.”

Se qualquer objeto mostra-se incapaz de descartar a mediação da linguagem propriamente dita na compreensão dos seus significados, por outro lado o “sentido” e os “significados” tais como concebidos por Barthes e grande parte dos linguistas e semiólogos, parecem válidos apenas para o campo discursivo. Se a linguagem indubitavelmente “recorta” o nosso modo de compreender os objetos, mostra-se ao mesmo tempo inapta para reconstruir a complexidade experiencial da arquitetura. E ao contrário de termos a cognoscibilidade do fenômeno arquitetônico definida pelos limites da linguagem, aquele não só a ultrapassa como parece jogar constantemente com ela. Constrange, desautoriza, submete os enunciados por força de evidências outras, fazendo frequentemente das palavras (numa inesperada inversão de papéis) apenas “imagens” vagas e efêmeras de uma forma arquitetônica que reina impassível. E quando achávamos que era a linguagem que não só nos fazia compreender, mas fabricava os significados do objeto, eis que as pedras inertes é que parecem aqui inventar a linguagem.

3.2 O OBJETO DISCURSIVO

Ao considerarmos a produção internacional a partir da década de cinquenta, quando difunde-se definitivamente o código moderno, não deveríamos nos restringir às obras de Aalto, Rogers, Khan e Stirling – os artífices de uma continuidade crítica. Há uma vastíssima produção concentrada especialmente nas grandes cidades que não se encontram necessariamente nos livros de história. Uma produção “sem-autor” sobre a qual não se sabe ao certo como foram abordadas as questões linguísticas

do objeto. Como expressão maneirista dos postulados das vanguardas, o *International Style* parece, no entanto, ter reduzido esta problemática à mera manipulação formal de um código universalmente aceito, revelando talvez a consequência lógica de um movimento que defendeu abertamente o caráter abstrato e não-significativo das formas plásticas. Os principais conceitos da estética vanguardista ficaram provavelmente reduzidos a um vago “espírito de época”, que pressupunha uma linguagem abstrata e um enfoque supostamente funcionalista – volumes puros, brancos, envidraçados e anônimos configuravam, afinal, o que a época da economia capitalista internacionalizada parecia exigir.

Muitas das variações do código “anti-clássico” transformaram-se em arrojados jogos formais que ganhariam, após a consolidação nos anos setenta da ampla diversidade estilística alternativa ao Modernismo, o *status* de “neomodernistas” (JENCKS, 1990). Uma tendência que poderia ser emblematicamente representada por Richard Meyer. A valorização das superfícies brancas e sem ornamentos e da combinação de severa ortogonalidade com formas curvas, são apenas alguns dos indicadores de que esta “linguagem” baseia-se não só na intensificação de efeitos sensualistas como no objetivo corbusieriano de “comover”. Neste caso, comover duplamente: primeiro, através do evidente apelo visual de formas e espaços a um só tempo controlados e múltiplos no arranjo de luzes e sombras, e, segundo, mediante referências a algo já bastante assimilado – a própria “linguagem moderna”.

Os volumes neocorbusierianos de Meyer caracterizam-se como produtos de uma estratégia que visa realizar uma arquitetura sem quaisquer significados explícitos ou objetivos de depurar, ordenar ou reinventar um código imperfeito, como

em certo sentido Eisenman um dia pretendeu. O que importa antes aqui é a intensidade da experiência sensorial, cuja eficácia está, no entanto, evidentemente vinculada à já consolidada decodificação coletiva de artifícios formais agora canônicos. Sendo assim, aquelas formas vistosas que pretendem efetivar uma experiência estética inusitada, emergem sorrateiramente apoiadas nos artifícios que caracterizam qualquer historicismo tradicionalista.

Se Meyer parece confiar numa sensorialidade universalista, torna-se surpreendente que Eisenman, tendo se insurgido precisamente contra a arbitrariedade esteticista do Movimento Moderno, possa ser associado pela historiografia recente ao neomodernismo de Meyer. O fato de ambos terem sido membros do grupo nova-iorquino *Five Architects* e guardarem nas suas obras um certo parentesco estilístico, não dissimula, todavia, o gritante contraste teórico, metodológico e mesmo formal.

Figura 5
Richard Meyer,
The Atheneum,
New Harmony,
1975.



Qualquer similaridade entre obras arquitetônicas dependerá evidentemente de quais componentes arquiteturais analisados e também da profundidade investigativa. Se os aspectos estilísticos considerados aqui forem o branco das

fachadas, a ausência de ornamento, o abstracionismo, a monotonia material e a exploração de volumes puros, certamente estaremos de acordo quanto à semelhança entre tais obras. Mas não precisaríamos nem mesmo ir aos textos de Eisenman para constataremos as não tão sutis diferenças. Enquanto os espaços de Meyer são fluidos, limpos, transparentes e abertos ao exterior, os de Eisenman são opacos, truncados e definidos por diversos componentes não-estruturais. Se as casas de Meyer aceitam superfícies curvas, as de Eisenman são severamente retilíneas. Enquanto Meyer explicita os componentes espaciais e construtivos, permitindo facilmente a análise formal em rampas, escadas, pilares e fechamentos, na obra de Eisenman tais elementos (muitas vezes sem utilidade prática) estão submetidos a uma lógica “sintática” que os oculta no emaranhado de vigas e malhas. Meyer também deixa claro os critérios de zoneamento programático-funcional, enquanto Eisenman subverte tais arranjos em favor da idéia que dirige o procedimento projetual. A cartela de materiais de Meyer é definida segundo as diferenças funcionais entre fechamentos, estrutura e aberturas. Já Eisenman varia a modulação, a grafia, os materiais e as cores dos painéis de revestimento e esquadrias, confundindo assim a relação entre cheios e vazios. Meyer distingue a base, o corpo e o coroamento dos seus edifícios, enquanto Eisenman coloca (literalmente) de ponta-cabeça esta recomendação tradicionalista.

Essas diferenças estilísticas confirmam também o quanto Peter Eisenman, mesmo devedor de certas premissas das vanguardas, se apresenta como um dos principais opositores da postura sensualista do *International Style* e de seus epígonos como Richard Meyer. Uma tendência que, segundo o próprio Eisenman (1971), está atrelada, contudo, a referências culturais

externas à linguagem arquitetônica, assim como a interpretações subjetivas.

Mas antes de ser caracterizada através destas experiências abstracionistas, a “pós-modernidade” tem sido reconhecida no surgimento de uma arquitetura como “sistema comunicativo”. Tais abordagens recorreram à pesquisa histórica e contextual com o objetivo de recuperar a capacidade dos edifícios falarem. Afirmavam regularmente que a esterilidade semântica modernista decorria do seu enfoque funcionalista e “sintático-formal” e da recusa em explorar metáforas e referências a imagens coletivamente compartilhadas (JENCKS, 1984, p. 63-64). Muitas destas manifestações tinham como projeto apenas fazer recordar uma arquitetura e um modo de vida que o habitante da cidade atual já tivesse visto antes (mesmo sem ter vivenciado) em algum lugar – revistas, filmes, álbuns de família. Não parecia haver necessariamente um conteúdo ou uma ideia a serem transmitidos ou representados. Bastava as formas escolhidas fazerem parte de um repertório imagético assimilado sem necessariamente pertencerem ao universo arquitetônico. Edifícios que remetiam diretamente à própria história da arquitetura canônica chegaram a conviver lado a lado com outros que imitavam a estrutura do corpo humano (fachada com “olhos”, “nariz” e “boca”, por exemplo) ou que estabeleciam analogias formais as mais diversas (o famoso *“hot dog stand”* é uma espécie de paradigma para esta tendência). Cristalizar certas formas familiares no interior de uma experiência urbana dominada pela multiplicidade e efemeridade das imagens midiáticas, constituía uma das preocupações centrais desta posição “pós-moderna”.

Paralelamente a esta tendência mais imagética e superficial, o projeto de ressemantização da arquitetura

nos anos sessenta apoiava-se também na tentativa de fazê-la representar conceitos alternativos aos da doutrina modernista. Sob o rótulo de “contextualistas” ou “regionalistas”, esta produção tinha como conteúdo a ser veiculado a noção de identidade do lugar, inspirada diretamente no expressionismo romântico do *genius loci* (A&V, n. 3, 1985). Mesmo tão historicista e alegórico no modo de parodiar a história das cidades quanto o pós-modernismo *kitsch* norte-americano de

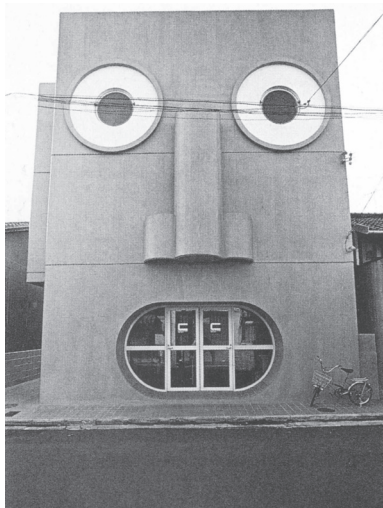


Figura 6
Kasumasa Yamashita, Face House,
Kyoto, 1974.

Venturi e Stern, Rossi formularia, entretanto, uma metodologia com pretensões científicas, baseada no contexto das cidades italianas. Não tratava de apenas repetir ou rearticular um léxico já consolidado, mas principalmente de abstrair e sintetizar o legado arquitetônico com vistas a traduzir a noção de “espírito do lugar”.

E é justo quando esta postura (de fazer a arquitetura como expressão de ideias) ganha transcendência internacional na década de oitenta, que as próprias

transformações do contexto urbano começariam a desacreditá-la. O conceito de Lugar, que implicava na caracterização histórica, antropológica e simbólica do espaço urbano, passava a ser largamente difundido ao mesmo tempo em que ocorria uma tomada geral de consciência do fenômeno da globalização e dos avanços da tecnologia da informação como dados inamovíveis da atual experiência espaço-temporal. Metodologias projetuais com o objetivo de apreender a identidade de cada sítio, mediante

a leitura dos seus aspectos físico-construídos, viam-se agora diante de uma cidade midiática que parecia escapar de tal instrumental. Em vez de morfologicamente enraizados numa lenta e perceptível evolução histórica, os lugares pareciam agora configurados por redes de informação e de transportes rápidos que comprometiam a eficácia do exercício analítico, classificatório e ordenador preconizado pelos diversos contextualismos. O que definia a experiência coletiva do espaço da cidade já não eram os compartimentos urbanos materialmente construídos, mas sobretudo os efeitos especiais forjados primeiramente pela televisão e posteriormente pela informática (VIRILIO, 1993, p. 16). Eram as notícias, a publicidade e a saturação de imagens desterritorializadas que, retendo completamente a nossa atenção, obscureciam a percepção da cidade edificada dos contextualistas.

A concretude da cidade passa paradoxalmente a ser engendrada agora por objetos imateriais, por um lusco-fusco que invade todo o ambiente, dificultando a tradicional separação entre espaço público e privado, tão cara às análises da “arquitetura do lugar”. Um fenômeno que altera, fragmenta, acelera e diversifica a própria percepção geográfica dos dias e das noites, na medida em que exhibe no sistema *on-line* das telas e monitores os horários e eventos de outras cidades e países (VIRILIO, 1993, p. 10). O que de fato presenciamos é um regime espaço-temporal “onde tudo chega sem precisarmos partir”, onde, a partir da bidimensionalidade dos painéis eletrônicos, podemos acessar lugares antes insondáveis. Efetiva-se, assim, uma “compressão espacial” ao mesmo tempo em que se amplia vertiginosamente a nossa capacidade de interferir sem mediações em outros territórios (VIRILIO, 1993, p. 11).

Se o espaço da cidade é hoje constituído, como Venturi (1978) já insinuava no seu estudo sobre Las Vegas,

do nomadismo e da imaterialidade dos flashes midiáticos e do sincretismo das referências culturais, as concepções regionalistas ficam evidentemente prejudicadas. Ora, de que vale sintetizar no objeto os elementos arquitetônicos históricos, enraizados e materialmente construídos, se eles de fato tornaram-se imperceptíveis? Como identificar a autenticidade do léxico de cada sítio se o *marketing* imobiliário e a internacionalista indústria cultural de entretenimento transformou o vernáculo em cenografias exóticas para consumo? Se os lugares são hoje conformados pelos conteúdos informacionais, quais seriam os instrumentos analíticos e projetuais para a apreensão destas imaterialidades a serem resumidas no edifício? E, finalmente, como acreditar na capacidade comunicacional do objeto se o próprio significado – uma identidade baseada em elementos construídos – parece ter desaparecido?

A sofisticação das análises morfológicas e tipológicas alcançada sobretudo pela arquitetura italiana começou a se revelar um tanto utópica e inadequada à cidade globalizada. Mesmo as arquetípicas cidades italianas se encontravam não apenas submetidas à parafernália informacional como conectadas a uma rede territorial de fluxos (aéreos e rodo-ferroviários) que tende a apagar as hierarquias urbanas entre centro e periferia ou entre monumentos e habitações, das quais dependiam as premissas contextualistas.

Estas rápidas transformações do contexto urbano apenas aprofundaram a desconfiança sobre as teses regionalistas, que já vinham acompanhadas, na própria construção da “pós-modernidade” arquitetônica, por propostas que seguiam firme nos ideais abstracionistas e internacionalistas do modernismo. Uma divergência que provavelmente remonta às querelas entre o racionalismo classicista e o romantismo do século

XVIII: de um lado, o universalismo cientificista das leis e dos tipos geométricos; de outro, o organicismo, o historicismo e a adaptação empiricista às peculiaridades locais (A&V, 1985, p.4-5). A primeira concepção confiava na correção geométrica e construtiva universal como expressão da verdade arquitetônica, ao passo que a segunda acreditava na capacidade da arquitetura representar a identidade nacional.

O que na década de oitenta poderia ser uma mera continuidade dos debates entre uma tendência comunicacional historicista, com acento em problemas de ordem semântica, e outra mais universalista, privilegiando a auto-referencialidade de uma sintaxe pura, sofre uma inflexão considerável com a influência do chamado pensamento pós-estruturalista. Ao invés de um litígio entre as duas esferas do paradigma linguístico – o campo do conteúdo de um lado e o da expressão do outro – ganha força uma posição que vem principalmente afirmar a “errância” da relação entre significado e significante. Rotulados apressadamente de “deconstrutivistas” (conforme as imposições do *marketing* para a grande exposição no Moma organizada por Phillip Johnson em 1988), esta postura, presumivelmente representada por Gehry, Libeskind, Zaha Hadid, Tschumi, Koolhaas e pelo “segundo” Eisenman, vinham sugerir a “morte do autor” e o fim da “representação” na arquitetura (TSCHUMI, 1996, p. 170-172).

Não se trata de negar a possibilidade de significação da forma arquitetural em favor de uma experiência puramente perceptiva, como quiseram os primeiros artistas das vanguardas históricas e posteriormente os da Arte Minimalista, mas de expor, através de uma geometria “não-euclidiana”, a incapacidade de controlarmos e construirmos significados transcendentais. Eisenman, mais uma vez como a indiscutível liderança teórica

deste supostamente novo movimento, afirmava que não visava repetir o idealismo da auto-referencialidade pura das suas primeiras casas, nem aceitar a arquitetura como representação de “mensagens” externas como a de *genius loci* ou Função. Em vez de Representação – vista por Eisenman (1996B, p. 219) como uma “ficção” humanista –, Dissimulação. Um artifício que no final das contas consistiria em fazer do edifício um “testemunho metafórico” de traços ocultos do contexto (ruínas apagadas, projetos não realizados, peculiaridades geográficas invisíveis), que viesse impedir assim a leitura de correspondências diretas entre formas e conteúdos.

O que poderia se constituir numa crítica promissora às limitações do “paradigma linguístico” e estruturalista que grassou no cenário da arquitetura a partir dos anos sessenta, acaba ironicamente por materializar o retorno à velha e idealista “estética do conteúdo”. Os objetivos não-representacionais parecem apenas se transformar numa inversão dialética da natureza comunicacional do historicismo pós-moderno: em vez da identidade do lugar – a ser traduzida no projeto por meio de sínteses tipológicas – a arquitetura deveria agora “metaforizar” (representar, melhor dizendo) a natureza aleatória, “ficcional” e “não-humanista” dos significados arquitetônicos, por meio de uma geometria fragmentária que realizasse uma “*disjunction*” entre expressão e conteúdo (TSCHUMI, 1996, p.170).

Além de acreditar implicitamente na capacidade figurativa (e portanto comunicacional) da arquitetura, a postura “deconstrutivista” não abandonaria as referências ao contexto como um dado de projeto. Se em algumas oportunidades remetem a características morfológicas já desaparecidas, em outras fazem do prédio a simples “duplicação” do caos metropolitano. Representação ou *mimesis* é o que provavelmente permanece

orientando o projeto de Eisenman para o Wexner Center e o de Koolhaas para o Teatro de Dança de Haia. Estamos, portanto, diante não propriamente de uma ruptura das ambições linguísticas, mas, ao contrário, de um retorno ainda mais explícito ao paradigma da discursividade que costuma converter a arquitetura em ilustração de conceitos preestabelecidos. Uma discursividade talvez ainda mais proeminente do que aquela que sustenta os regionalistas, visto que extrapola abertamente o domínio da disciplina arquitetônica para se apropriar de conceituações filosóficas e literárias.

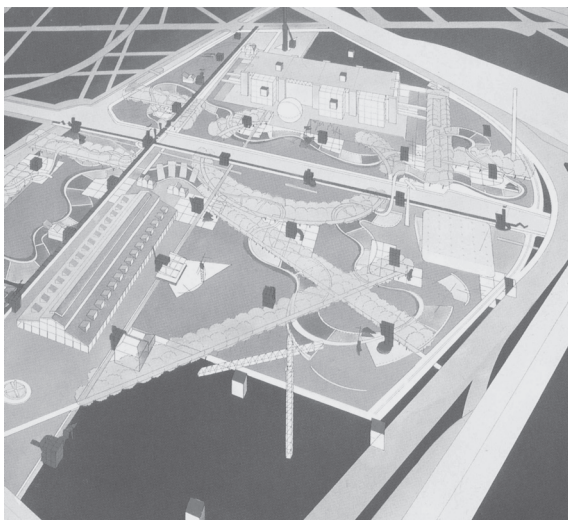


Figura 7
Bernard Tschumi, Parc de
la Villette, Paris, 1983.

Seja mimetizando o contexto circundante seja pretendendo traduzir conceitos, a década de oitenta parece presenciar o apogeu das analogias linguísticas no campo da arquitetura. Não surpreende então que no final desta década tenha surgido, sob o sugestivo rótulo de “Arquitetura Minimalista”, uma produção aparentemente comprometida tanto em recusar os excessos da cidade informacional, quanto em

resgatar as qualidades sensoriais de um fenômeno que já parecia completamente subjugado pelos encantos da “textualidade”.

3.3 O OBJETO DA ARTE

A aversão à metafísica do significado (e a consequente ênfase no sensorialismo) que parece assolar grande parte da arquitetura dos anos noventa, já havia sido profundamente tematizada pela chamada *Minimal Art*. Uma produção artística que acabou inclusive por emprestar o seu nome a uma tendência arquitetônica que têm se mostrado estilística e teoricamente antagônica àquelas principais concepções comunicacionais dos anos oitenta. A Arte Minimalista vem assim constituir um inescapável referencial teórico para a compreensão das teses difusas associadas ao minimalismo da arquitetura atual.

Ao invés de se insurgir contra as manifestações figurativas e simbólicas, como poderíamos inicialmente supor, o redutivismo formal da Arte Minimalista volta-se precisamente contra o abstracionismo modernista, que nos idos dos anos sessenta ainda desfrutava de grande prestígio nos meios artísticos, acadêmicos e editoriais. Os artistas minimalistas (para quem os trabalhos figurativos não mereciam nem mesmo ser considerados, tamanha a incompatibilidade com o atual estágio da arte ocidental) iriam, na verdade, propor não exatamente uma ruptura mas o que talvez considerassem o desfecho dos desenvolvimentos da Arte Moderna.

Muitos dos pressupostos da Arte Minimalista estão relacionados àquela série de transformações culturais que varreram o mundo europeu na virada do século XX, conduzindo as artes à Abstração. Os estudos da linguagem, assim como o cientificismo positivista, a separação neokantiana da beleza

natural da estética, o advento da fotografia, a libertação definitiva em relação aos temas clássicos, o ímpeto inventivo desde os românticos e a progressiva transformação da “estética” em Ontologia da Arte, são apenas alguns dos fatores que devemos ter em mente se quisermos entender os caminhos que a arte trilhou em busca da “percepção pura”.

Em meio a este turbilhão cultural que caracterizou a decadência dos valores clássicos, consolidam-se finalmente as forças vanguardistas, que naquele momento estavam prontas para realizar uma arte pictórica obedecendo, como queria Kandinsky, ao paradigma da música (LAMBERT, 1984, p. 27). Os princípios que sustentaram os pioneiros de uma arte que deveria emocionar (assim como produzir conhecimento) a partir da pura sensorialidade, passariam a guiar grande parte dos mais importantes desdobramentos da arte internacional subsequente. E seria nas bordas dos anos sessenta que a Arte Moderna parecia ter atingido o ápice das suas conquistas. Clement Greenberg, crítico norte-americano e um dos mais eloquentes porta-vozes desta tradição, defendia nos seus artigos que aquilo que ele chamava de “planaridade pictórica” representava a conquista final da pintura desde os impressionistas (GREENBERG apud BATCHELOR, 1999, p.16). Ou seja, a supressão categórica da ilusão espacial no tratamento pictórico da tela – exercitada com firmeza pelos cubistas até se consumir no “abstracionismo pós-pictórico” de Kenneth Noland e Morris Louis – atestaria a chegada da pintura ao derradeiro degrau da sua “auto-definição”. Eliminar a ilusão da perspectiva e das relações hierárquicas entre figura e fundo mediante o equilíbrio dinâmico de manchas coloridas, correspondia para Greenberg a explicitação da natureza bidimensional que caracteriza o trabalho da pintura. Ao invés de representações de objetos no espaço, a arte pictórica se afirmava

como um trabalho intrínseco de pigmentos organizados sobre uma tela, cujos significados eram nada mais nada menos do que os efeitos sensoriais produzidos no espectador (HARRISON; WOOD, 1998, p. 174).

Segundo a doutrina greenberguiana e de todos os defensores da pintura modernista, a ênfase da arte recai na “sintaxe” formal, no modo em que são dispostos os registros dos pincéis sobre a superfície plana. Desconsidera-se portanto as tradicionais características alegóricas e temáticas da tradição clássica em favor de um purismo que deveria abolir conteúdos extra-disciplinares a serem investigados pela anatomia ou psicologia. A obra deveria apresentar, enfim, características formais autônomas, onde só mesmo através delas o espectador poderia apreender instantaneamente qualidades universais que independeriam dos dados do contexto ou de particularidades subjetivas.

Esta aparentemente inabalável coerência prática e teórica obtida por uma Arte Moderna aclamada em museus e publicações, estaria, no entanto, ainda por receber os ataques das novas vanguardas, que de tão eficazes, configurariam a própria condição “pós-moderna” nas artes plásticas. Em se tratando de que o mundo da arte, como a própria história se encarrega de demonstrar, é por excelência o campo da disputa de concepções e da eterna tentativa de auto-superação da criatividade humana, não haveria em princípio nada de extraordinário nas críticas dirigidas à aparente ortodoxia de uma produção, para muitos, já transformada em academicismo. A surpresa deve-se precisamente ao fato de tais críticas atribuírem à Arte Moderna um cunho demasiadamente “ilusionista”. De acordo com as contraposições da Arte Conceitual e Minimalista, antes de uma expressão plástica autônoma, a arte enaltecida por Greenberg não

passava da consumação de uma representacionalidade oriunda dos ideais renascentistas (BATCHELOR, 1999, p.16). Ora, como discordar nesses termos de uma estética modernista que havia sido consagrada justamente como a conquista definitiva da “arte pura”? Como exigir o princípio da não-referencialidade de uma tradição artística que atravessou um século buscando precisamente uma auto-definição ontológica e linguística, que pressupunha acima de tudo a liberdade em relação a qualquer referência externa?

Segundo a abordagem de Donald Judd, eminente representante da Arte Minimalista, não se podia afirmar que as telas de um Nolland, de um expressionista abstrato como Mark Rothko, ou mesmo dos seus predecessores neoplasticistas, haviam abolido a ilusão espacial. Na medida em que se coloca uma mancha vermelha ao lado de uma azul, se estabelece imediatamente diferenças perceptivas de profundidade, ou melhor, ilusões de diferentes profundidades na superfície plana da tela (HARRISON; WOOD, 1998, p. 203). Não era suficiente, portanto, extinguir o tema e as referências objetivas da pintura para se alcançar um verdadeiro anti-ilusionismo.

Mas se o ato de manchar uma superfície com tinta (mesmo com uma única cor e num único ponto) estabelecia inexoravelmente relações de claro-escuro e um efeito ótico de profundidade, o problema estava agora relacionado com a própria pintura. Sim, a pintura era vista irremediavelmente como um veículo artístico incapaz de promover efeitos perceptivos puros. Havia deixado de representar corpos e objetos, mas jamais poderia evitar a representação de um “espaço” dentro do quadro.

Esta raiz representacional e mimética acusada na Arte Moderna, parecia aos minimalistas decorrente em parte do próprio processo abstracionista utilizado. Muitas vezes a abstração obtida

correspondia à redução essencialista de determinados objetos. Mesmo que a referência objetiva desaparecesse, haveria sempre vestígios, uma “estrutura oculta”, que denunciaria veladamente a presença do significado (HARRISON; WOOD, 1998, p. 196). Este processo abstracionista realizado inclusive pelo Cubismo e por Mondrian – que a partir de figuras de árvores ou de paisagens litorâneas chegava a uma composição de linhas e cores puras – pode servir aqui como um caso exemplar.



Figura 8
Piet Mondrian, *Macieira em flor*, 1912, óleo sobre tela, 78 x 106 cm, Gemeentemuseum, Haia.

E mesmo que na maioria dos trabalhos abstratos o processo criativo se concretizasse mediante a intuição de uma organização formal purista, o resultado constituiria sempre uma “composição”. Composição de manchas, linhas e cores que obedecia a uma noção de harmonia, que para os críticos do Modernismo não passava de resquícios antropomórficos (BATCHELOR, 1999, p. 17). Se a harmonia desde os gregos antigos significava o equilíbrio ou a “justiça de contrários”, a arte modernista, ao “equilibrar” um azul embaixo da tela com um vermelho em cima, parecia evidenciar as suas profundas raízes classicistas. Uma harmonia artística que, tendo como inspiração a própria perfeição estrutural do corpo humano e atendendo

inclusive às recomendações dos tratados renascentistas, não permitia acrescentar ou retirar nada da obra depois da sua conclusão. Se compor, ainda como apontava os minimalistas, é equilibrar partes sob o gerenciamento de uma noção de totalidade, em vez de um “todo” propriamente dito, de algo indiscutivelmente unitário, autônomo e não-relativo, a obra moderna consistiria no resultado – forçosamente ilusionista ou representacional – da disputa entre componentes diversos (JUDD, 1969, p. 155).

Esta recusa da pintura como *medium* artístico está relacionada também com o seu próprio legado. Pintar sobre uma superfície plana é estabelecer de modo inequívoco um diálogo com toda a tradição precedente e por conseguinte com todo o arcabouço semântico e representacional já consolidado. Ao utilizar o suporte da tela (mesmo extraíndo as molduras, como fizeram muitos modernistas), a arte estaria fadada a exprimir, embora sob novas estratégias, os velhos conteúdos metafísicos ou objetivos da pintura como narrativa. Se Malevich pretendia, de modo semelhante ao Minimalismo, abolir o caráter referencial na sua estética suprematista, não abandonava, por outro lado, o objetivo de traduzir “estados de consciência pura” “através” da pintura. Este mecanismo de fazer a pintura como meio para traduzir coisas outras, fornece a base para a crítica do insuspeito caráter “expressionista” da Arte Moderna. Seja expressando o *Zeitgeist* ou o “estado de espírito” do artista, a arte como revelação de algo que lhe é exterior continuava, segundo os minimalistas, presa aos grilhões de uma arte como “ilusão”.

Este empreendimento heróico de tentar escapar do jugo de Platão (ou da arte como *mimesis*), fez também com que os comentaristas da Arte Minimalista defendessem a tese de que a Arte Moderna persistia como a representação (externa) dos humores (internos) de um Sujeito idealista (BATCHELOR, 1999,

p. 70). O artista, nesse caso, aparece como o senhor das formas e dos significados, capaz de produzir uma arte que exprimisse qualidades universais irrefutáveis pela experiência. Interessados, todavia, nos efeitos perceptivos nos espectadores das suas obras, os minimalistas estavam dispostos a limpar o que consideravam o “entulho metafísico” da arte humanista.

Embora o relato deste debate venha sugerir uma diacronia pacífica e linear desde a arte abstrata modernista até o seu suposto substituto – o Minimalismo –, convém assinalar que a década de sessenta foi pródiga na multiplicidade de teorias, estilos e técnicas. As proposições da Arte Minimalista derivam particularmente de um espectro dos anos cinquenta que incluía o Concretismo, as monocromias de Yves Klein e as diversas manifestações abstrato-construtivistas. Tendências estas que faziam dos seus postulados contrários ao ilusionismo da pintura, igualmente válidos para a escultura modernista. Não era raro as críticas da nova vanguarda se dirigirem, por exemplo, aos trabalhos do renomado escultor britânico Anthony Caro – considerado por Greenberg um dos últimos grandes modernistas. Algumas das suas composições, realizadas com hastes, placas e barras de ferro equilibradas dinamicamente, tinham a unidade plástica reforçada por uma camada de tinta uniforme que visava “esconder” os pontos de solda e a própria natureza formal fragmentária e heterogênea do conjunto (HARRISON; WOOD, 1998, p. 193–195). Para os minimalistas, os resultados estéticos permitidos por tais “artifícios” (que também incluía a aparente ausência de peso das partes em balanço, o ocultamento do verdadeiro material sob a camada de tinta e o equilíbrio harmônico) constituía o equivalente escultórico do ilusionismo denunciado nas telas de Nolland.

Mas é nas transformações da pintura que poderemos encontrar um dos pontos de inflexão da arte da década de sessenta para o Minimalismo. Ao produzir, ainda nos anos cinquenta, os seus primeiros monocromos, Rauschenberg colocava a noção de “planaridade” num verdadeiro impasse. Este tipo de pintura, que também foi chamado de *flatbed*, prenunciava o anti-ilusionismo subsequente dos minimalistas na medida em que substituiu a suposta ausência de profundidade obtida pictoricamente (ou artificialmente) pelos modernistas, por uma outra literal. Em vez de uma “espacialidade pictórica” plana, tínhamos agora nas telas monocromáticas do pintor norte-americano, a literalidade da superfície plana da tela (BATCHELOR, 1999, p. 15-20). O que num primeiro momento pode ter sido entendido como mais uma proposta abstracionista ou mero ceticismo estético, terminou lançando as artes em mais uma armadilha ontológica. Caberia naquele momento perguntar: uma tela monocromática deveria ser considerada um trabalho pictórico ou um simples objeto pendurado na parede? Deveria ser compreendida como mais uma manifestação da pintura modernista institucionalizada ou apenas o retorno ao *readymade* de Duchamp?

Pelo fato de despojar-se dos conhecidos artifícios, técnicas e composições da pintura e transformar-se num misto de quase-pintura e quase-objeto (com dimensões e formato de tela, porém apenas coberta com uma camada indiscriminada de tinta), as primeiras telas monocromáticas debilitavam as antigas distinções entre pintura e escultura. Fortaleciam, por outro lado, a tese posterior de que a sagrada conquista do anti-ilusionismo representado pela “planaridade”, constituía tão somente um truque pictórico agora desvelado. Se as monocromias pareciam afinal o último estágio que uma pintura poderia alcançar em relação ao objetivo de extinguir a ilusão de espaço dentro da tela

– realizando, enfim, a “pintura em si”, sem qualquer vestígio de referencialidade –, faltava muito pouco para a própria negação da pintura. Ora, o único fator que podia continuar incomodando as novas vanguardas era o fato de que a tela monocromática, sendo pintura, continuava carregando em si toda a sua tradição semântica. A arte, nesse momento, parecia finalmente se desvencilhar daquilo que tradicionalmente foi chamado de pintura ou escultura. Denominados então solenemente de “objetos tridimensionais”, a obra artística poderia agora se tornar um ser autônomo – sem nada a significar ou a representar – apenas “apresentar-se” plenamente (e exclusivamente) aos sentidos.

Embora compartilhassem certas similaridades morfológicas e, acima de tudo, o objetivo de extinguir o ilusionismo inerente da arte ocidental, as obras de Carl Andre, Donald Judd e Dan Flavin confirmam igualmente a diversidade estilística e conceitual da produção minimalista. Realizar uma obra “anti-ilusionista” parece para todos eles o equivalente a produzir



Figura 9

Donald Judd, *Sem título*, 1966, ferro galvanizado e alumínio pintado 101.6 x 482.6 x 101.6 cm, Norton Simon Museum.

“objetos literais”, isto é, artefatos ontologicamente tão autônomos como as árvores e as cadeiras. Guiada por este fundamento, a Arte Minimalista abandonava a pintura e a escultura por

meio de diversas estratégias: Andre dispunha ladrilhos sem acabamento sobre o piso das galerias; Judd produzia caixas de ferro com pintura industrial escolhida diretamente do catálogo do fabricante; Flavin explorava arranjos de lâmpadas fluorescentes vendidas em supermercados.

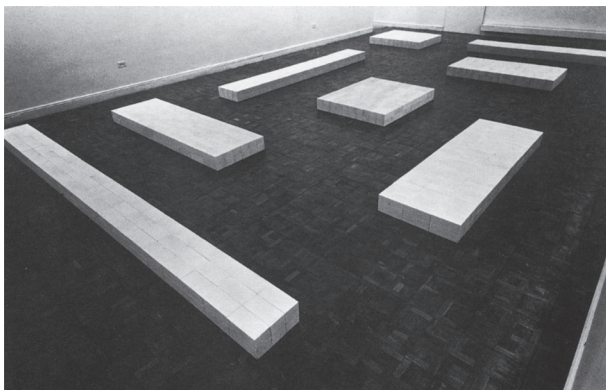


Figura 10
Carl Andre, *Alavanca*,
1966, 137 tijolos
refratários, dimensão
total: 11.4 x 22.5 x
883.9 cm, National
Gallery of Canada.

Mas não bastava utilizar “literalmente” certos materiais para se produzir uma arte verdadeiramente anti-representacional. No caso de Andre, a organização predominantemente horizontal dos seus blocos tinha a clara intenção de destruir o milenar aspecto vertical, arquitetônico e antropomórfico da arte escultórica (BATCHELOR, 1999, p. 59). Judd, por outro lado, explorava a disposição serial de seus prismas com o objetivo de retirar da obra qualquer hierarquia ou noção de centralidade. Reforçava com este tipo de solução o aspecto mecanicista e anti-expressionista que uma arte “não-humanista” deveria apresentar. Já Flavin, além de se utilizar da repetição modulada, dispõe estrategicamente suas lâmpadas visando alterar a percepção de todo o receptáculo espacial e, assim, evidenciar que antes de representar, sua arte se propõe a transformar o ambiente (BATCHELOR, 1999, p. 54-57).

Tais expedientes, que privilegiam o todo da obra, o “ser” do material, a repetição modular, a ausência de ornamentos e a fabricação industrial (distante do atelier do artista romantizado), têm como objetivo primordial proporcionar ao espectador uma experiência perceptiva a mais direta possível. Fazer do material o “tema” da nova arte (como sugeriu Andre), bem como esnobar requintes de detalhamento, havia sido um dos modos de proscrever qualquer inclinação interpretativa e intelectualista da arte. Pretendia-se realizar um pragmatismo semântico de tal ordem que “o querer ver algo” é, simplesmente, “ver algo” (MARCHÁN FIZ, 1972, p. 106-107). Tudo a ser visto (e nada a ser desejado ou imaginado) estaria ali, absolutamente presentificado em objetos atemporais a serem fisiologicamente experimentados.

Mas o Minimalismo estava longe de desfrutar um consenso sobre as suas propostas. A própria Arte Conceitual – que defendia uma arte “para além dos objetos” – se juntaria aos obstáculos teóricos levantados pela crítica modernista. Um dos textos do crítico norte-americano Michael Fried (1969) ficou célebre por separar a Arte de um lado e a “não-arte” dos minimalistas de outro. Aquilo que não considerava arte (modernista, bem entendido), Fried costumava qualificar de “teatro”. Um tipo de trabalho que ao invés de possuir “qualidades estéticas” intrínsecas, se manifestavam como um simples objeto, completamente dependente do “drama” estabelecido entre ele, o espectador e o contexto. Segundo Fried, na medida em que estes “objetos literais” desconsideravam a elaboração pictórica, restava ao espectador apenas constatar a sua mera presença física. Uma desprezível “presença” (*presence*) objetual que seria contraposta à “presentidade” (*presentness*) da verdadeira obra de arte indicada por Fried (1969, p. 120-125). Enquanto a

primeira apenas interfere no contexto espaço-temporal (como o faz qualquer outro objeto banal como as árvores e as cadeiras), a segunda está relacionada à suspensão temporal das circunstâncias por meio de qualidades formais que absorvem o espectador. Os “objetos literais” não passavam de elementos do “teatro” da vida cotidiana, enquanto a autêntica arte era entendida assim por Fried (1969, p. 147): “somos todos literalistas na maior parte ou durante toda a nossa vida. Presentidade é graça.”

Com estes argumentos Michael Fried estava também assinalando implicitamente uma das possíveis aporias da Arte Minimalista. A pretensa autonomia dos objetos minimalistas ocorre ao mesmo tempo em que o contexto circundante ganha o papel principal no teatro da experiência perceptiva. Se não são as qualidades utilitárias, nem estéticas ou comunicativas, que conferem interesse à Arte Minimalista, mas apenas os efeitos gestálticos de uma “presença” mínima, a atenção do espectador deixará rapidamente de se concentrar apenas no objeto para se dirigir à realidade extra-artística (MARCHÁN FIZ, 1972, p. 116-117). A obra deixa de ser o foco da fenomenologia da percepção para se constituir apenas num dos componentes do ambiente. E é precisamente com a perda do interesse pelo aspecto físico da obra (cujo esgotamento tende a ocorrer logo que a “informação” morfológica é recebida) que o Minimalismo acaba se encaminhando para os antípodas da Arte Conceitual. Uma arte que se desmaterializa como objeto (e portanto como experiência sensorial) em favor da ativação intelectual do espectador em direção ao processo de concepção da obra e das suas relações com um amplo contexto físico-cultural.

Os trabalhos minimalistas, de acordo com Greenberg, seriam produtos exclusivos de um processo no qual inexistem conquistas formais mediante experimentação, técnica e intuição

(BATCHELOR, 1999, p. 30). Consistem somente numa “ideação” que jamais alcança as qualidades próprias dos objetos artísticos. Uma “ideação” repleta de contradições se observarmos ainda que os objetos resultantes não poderiam nem mesmo ser tão “literais” quanto se imaginava, visto que os próprios artistas, armados das mais sofisticadas teorias, buscavam (literalmente) “expressar” a própria dureza do material específico, a industrialização dos processos de feitura e, numa surpreendente simbologia para o “espírito de uma época”, as concepções de um mundo “não-humanista”.

Não surpreende que objetos tão herméticos quanto assumidamente descompromissados com qualidades formais ou utilitárias, devessem possuir respostas discursivas para as inevitáveis perguntas levantadas. O espectador solitário, diante daqueles cubos cinzas no espaço da galeria, talvez só pudesse confiar mesmo em interpretações subjetivas sobre as obscuras intenções do artista, ou no conhecimento anterior das teorias que os suportam. A Arte Minimalista termina indicando sutilmente que mesmo o mais sólido, concreto e literal dos



Figura 11
Dan Flavin, instalação na Green
Gallery, Nova York, 1964.

objetos estará sempre constituído ele mesmo de “ausências” – textos e memórias – que usurparão a pretensa plenitude da sua “presença”. Nesse sentido, Rosalind Krauss (apud BATCHELOR, 1999, p. 66) ressalta que ao contrário do que diziam críticos modernistas, o problema do Minimalismo não era a escassez de pictorialidade, mas precisamente o seu excesso. Uma pictorialidade que depende costumeiramente de um *connoisseur* a rodear as obras em busca dos seus significados ocultos.

3.4 O OBJETO ARQUITETÔNICO COMO OBJETO

Temos visto na última década um claro deslocamento das atenções da crítica para a produção arquitetônica realizada na Suíça e na Holanda. O interesse pela produção destes dois países deve-se ao experimentalismo holandês, por um lado, e à austeridade estilística suíça, por outro. Tem se tornado igualmente evidente, através de inumeráveis publicações, que ambos os contextos são responsáveis por manifestações arquitetônicas que pretenderam ultrapassar os ditames da década anterior. O “elogio da loucura” na Holanda representaria uma espécie de grito de liberdade em relação ao excesso formalizador e historicista de grande parte da produção depois do Modernismo, enquanto o minimalismo dos arquitetos suíços evidenciaria uma contraposição aos excessos discursivos dos anos oitenta.

A recente arquitetura suíça não deveria no entanto ser entendida como um abrupto surto de economia expressiva. Deve-se antes a uma consolidada vocação para o preciosismo tecnológico (digna de fabricantes de relógio), como também a uma particular tradição moderna desde sempre respeitosa às características históricas e urbanas do país. Uma modernidade que relutou em aceitar os ímpetos de ruptura que sempre

caracterizaram a arquitetura de vanguarda, devido, sobretudo, a uma consciência coletiva da solidez e eficácia das suas instituições culturais (L'ARCHITECTURE D'AUJOURD' HUI, 1995, p. 65). Ao invés de ruptura, continuidade. Continuidade e discrição estilística que impediram as cidades suíças de presenciarem arquiteturas que não obedecessem com reverência às peculiaridades geográficas, legislativas e construtivas historicamente estabelecidas. Uma modernidade que teve em Aldo Rossi, na década de setenta, o principal catalisador de uma já presente sensibilidade preservacionista e com claros interesses pelas análises tipológicas e morfológicas.

Devemos portanto ser cautelosos ao justificar os vínculos de certas tendências arquiteturais com determinados lugares. Até porque o puritanismo estilístico vastamente difundido pelas obras de renomados arquitetos suíços pode também ser encontrado em diversas outras regiões, notadamente na Espanha de Campo Baeza, em Portugal de Souto Moura e mesmo na Holanda de Wiel Arets.

Associar posturas arquitetônicas a certas nacionalidades parece tão arriscado quanto encontrar as suas causas definitivas. Em se tratando de fenômenos que ainda estão efetivamente em curso, a falta de um distanciamento histórico torna-se um inevitável obstáculo a interpretações mais seguras. Tem sido tão fácil apontar o “surrealismo” holandês como uma consequência direta de uma sociedade ávida por imagens urbanas cada vez mais impactantes, quanto identificar a produção minimalista suíça como a outra face crítica da mesma moeda. Embora longe de uma conclusão definitiva, a abordagem aqui adotada pretende indicar a nítida ligação do “modelo” arquitetônico suíço com os principais pressupostos teóricos e estilísticos da *Minimal Art*. A própria nomenclatura “minimalista” é apenas a primeira

evidência de uma arquitetura que pretende materializar o “grau-zero” semântico.

Este fenômeno que tem como epicentro a Suíça, revive na teoria e na prática muitos aspectos da doutrina das primeiras vanguardas européias. As obras de arquitetos como Herzog & De Meuron, de Guyer & Gigon e Peter Zumthor apresentam como notáveis características formais a simplicidade volumétrica, a cuidadosa exploração do detalhamento construtivo e a contenção de meios expressivos como maneira de conferir caráter ao edifício. Esta evidente predileção estabelece de imediato uma relação com o purismo modernista, principalmente por podermos hoje compará-la aos exageros de referências historicistas e aos malabarismos “deconstrutivistas” que caracterizaram grande parte da arquitetura pós-moderna.

Quando o Modernismo promove o redutivismo formal como contraposição aos diversos ecletismos, estava evidenciando com isso uma óbvia recusa do legado classicista. Postura esta responsável em grande medida pela associação do purismo geométrico a um certo cunho anti-referencial da linguagem arquitetônica. Reduzir formas e materiais e excluir ornamentos serviriam para explicitar a ausência de qualquer mensagem (historicista) a ser veiculada através da arquitetura. Fazer do edifício um objeto purificado formalmente como modo de retirar a sua propriedade semântica, enfatizando dessa maneira a sua natureza sensorialista, tornou-se então quase um consenso entre os primeiros modernistas.

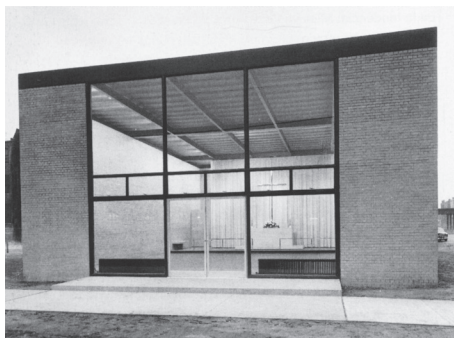


Figura 12

Mies van der Rohe, capela do IIT,
Chicago, 1952.

Os notórios vínculos estilísticos entre esta estética arquitetônica “minimalista” e a *Minimal Art* tornam-se suficientemente claros com a constatação da influência comum exercida pela arquitetura modernista sobre estas produções. Nem escultura nem pintura – objetos projetados e fabricados fora do atelier do artista com materiais industrializados. Esta caracterização consiste no mais evidente dos traços arquitetônicos nos trabalhos de Judd (RODRÍGUEZ MARCOS; ZABALBEASCOA, 2000, p. 35-36). Além disso, os próprios resultados formais – prismas polidos de ferro, espelho ou vidro – conformam volumes que antes de remeterem aos tradicionais signos antropomórficos parecem configurar o aspecto abstrato de edificações “minimalistas” em escala reduzida. A Arte Minimalista, por outro lado, teve uma influência direta sobre a arquitetura recente através da difusão de um escopo teórico (embora desconhecido em profundidade por grande parte dos chamados arquitetos minimalistas) que acabou invadindo um contexto cultural mais amplo. E mesmo que de um modo geral a Arte Minimalista postulasse muito do que já havia sido de algum modo defendido por parte das vanguardas nos anos vinte, é com esta produção artística que os conceitos de “objetos primários”, “literalidade” e “anti-ilusionismo” ampliam o seu alcance.

São portanto evidentes os vínculos históricos que a chamada “arquitetura minimalista” estabelece com certas tradições arquitetônicas e artísticas no decorrer do século XX. Reduzir os elementos formais de uma obra arquitetônica sob um rígido espírito de ordem e economia faz-nos lembrar também do passado mais remoto das artes. A tendência de reduzir as edificações a sua essência construtiva e “sintática” remonta aos ensinamentos de Alberti que exigiam a “perfeição” harmônica. Não ter nada a acrescentar ou a retirar de uma obra acabada, vem assim constituir um dos axiomas da clássica concepção racionalista e, conseqüentemente, se converter num curioso ancestral do recente minimalismo arquitetônico.

Como não poderia deixar de ser, as premissas de austeridade estética vêm notadamente imbricadas a concepções éticas. O despojamento material pregado pelos ensinamentos budistas, por exemplo, é apenas uma das assumidas inspirações transcendentais não só da atual arquitetura japonesa como da obra de arquitetos como Pawson na Inglaterra (ARCHITECTURAL D, n. 7/8 1994, p.12). Uma índole moralista que tem sido interpretada como uma crítica à opulência do capitalismo tardio ou a qualquer tipo de desperdício.

Esta mistura de puritanismo e misticismo era igualmente recorrente nos principais mestres do reducionismo modernista. Loos, por exemplo, apontava que o despojamento material e estético da arquitetura relacionava-se diretamente ao grau de excelência cultural de uma civilização. Já Le Corbusier, conferia a esta orientação um *status* de “nobreza”, enquanto Mies – talvez o mais destacado dos precursores desta tendência – afirmava que os seus edifícios eram o resultado de uma rigorosa depuração intelectual (RODRÍGUEZ MARCOS; ZABALBEASCOA, 2000, p. 62).



Figura 13
Gigon & Guyer, Museu Kirchner,
Davos, 1992.

Deixando de lado estes vínculos da Arquitetura Minimalista com conteúdos tão amplos quanto imprecisos, notaremos sobretudo que os seus precursores mais próximos – a Arquitetura Moderna e a *Minimal Art* – apresentam como denominador comum o pretenso caráter puramente sensorialista e não-representacional do objeto. Esta característica pode ser confirmada não só pelas elaborações teóricas, mas também através da análise das metodologias projetuais adotadas, dos resultados formais alcançados e até mesmo pelos sugestivos títulos das mostras e publicações que trataram recentemente do assunto: “*Light Architecture*”, “*Monolithic Architecture*”, “*Surface Architecture*” e “*Supermodernismo*”, foram algumas das nomenclaturas mais difundidas desde meados dos anos noventa (IBELINGS, 1998, p. 55, 57, 62). Em todas elas há referências à transparência, aos volumes puros e severos, à importância da superfície e dos revestimentos e às inegáveis ligações com o minimalismo vanguardista.

A obra de Dominique Perrault poderia sintetizar de modo convincente muitas dessas características estilísticas. O seu projeto para o Hôtel Industriel Berlier em Paris mostra que esta arquitetura é configurada por volumetrias tão simples e despojadas quanto tecnologicamente sofisticados são os acabamentos, a estrutura e a caixilharia utilizada. A ordem formal é aqui maximizada de modo que nenhum elemento obscureça a leitura unitária do conjunto nem impeça a análise do objeto estritamente em prisma e pele. O que poderia lançar a solução plástica no anonimato, é revertido pelo papel que o revestimento em vidro assume na personalidade do edifício. Ao mesmo tempo que simplifica-se a geometria, recorre-se aos apelos visuais de um curioso artesanato (e porque não ornamentação) de alta tecnologia. A obra de Mies ressurge, assim, como uma evidente precursora da valorização do detalhamento construtivo e das sutis combinações entre a modulação estrutural, os suportes metálicos das esquadrias e os vidros.

Neste tipo de arquitetura a ambiguidade do caráter monolítico é frequentemente valorizada através da combinação de superfícies visualmente desmaterializadas com o rigor e a precisão do contorno volumétrico (RODRÍGUEZ MARCOS; ZABALBEASCOA, 2000, p. 90-94). Os revestimentos, neste caso, nem se apresentam completamente transparentes nem opacos, constituindo antes uma epiderme matizada por uma luminosidade variável que impede em muitos momentos a distinção, a partir do exterior, dos diversos pavimentos e da hierarquização dos usos internos.

Se aqui o purismo geométrico e o enaltecimento da tecnologia remetem diretamente ao Modernismo, a fachada, ao mesmo tempo, recusa o papel de “representação” exterior do programa, tal como preconizado por parte das obras

vanguardistas. O edifício da Bauhaus de Dessau, por exemplo, tem os seus setores internos diferenciados especialmente pelos tratamentos externos. Enquanto os dormitórios estão inseridos num volume opaco perfurado exclusivamente pelas portas de acesso aos balcões, o bloco de escritórios, em contraste, apresenta-se completamente transparente ao exterior, mediante um pano contínuo de vidro que une os diversos pavimentos. Seja como mero resultado de “necessidades” internas ou como decorrência de uma preocupação com o Caráter que cada parte do programa de usos do edifício deveria assumir, o fato é que o prédio de Gropius pode ser apreendido como uma notável e pioneira codificação “anti-clássica” da fachada como tradução dos conteúdos funcionais da arquitetura.



Figura 14
Dominique Perrault, Hôtel
Industriel Berlier, Paris,
1985-1990.

Ao contrário de dar continuidade ao “clássico” princípio de explicitar o caráter funcional do edifício, a Arquitetura Minimalista muitas vezes apaga qualquer possibilidade de associação entre forma e programa. Hotéis, edifícios de escritórios, hospitais e instituições públicas passam a ser tratados indistintamente como “contêineres neutros” (IBELINGS, 1998, p. 89). Antes de buscarem representar a Função, os volumes parecem querer afirmar a ausência de qualquer expressividade. Isto fica ainda

mais claro quando observamos que enquanto o “minimalismo” modernista explorava volumetricamente – através da liberdade permitida pela assimetria dinâmica – as peculiaridades dos espaços interiores, as obras do minimalismo atual encontram-se completamente submetidas a um volume monolítico preestabelecido. Este contraste entre as duas abordagens fica também patente quando comparamos a brusca ruptura com os espaços externos efetuada pela caixa minimalista com a franca integração entre interior e exterior defendida pelo Movimento Moderno.

O aparente desprezo pela tradução formal do programa de usos não se restringe aos grandes edifícios institucionais e de serviços. Ele está presente de maneira eloquente nas residências unifamiliares. Chipperfield nos EUA, Pawson na Inglaterra e Campos Baeza na Espanha são alguns dos principais responsáveis pelo retorno da espacialidade intramuros. Uma produção concretizada por materiais de alta tecnologia ou através de uma tradição construtiva vernacular, que promove não só o platonismo das superfícies brancas e desnudas como enfatizam o “mistério cálido” dos espaços privados inacessíveis.

Ao mesmo tempo em que cindem abruptamente o interior do exterior, o Minimalismo confere ao edifício uma notável autonomia formal em relação às circunvizinhanças. Seja no contexto de uma periferia metropolitana de Tóquio, como no caso de Tadao Ando, seja numa paisagem rural das casas do arquiteto espanhol, já não se pretende fazer o espaço residencial como uma fluida continuidade dos seus arredores. Esta face circumspecta do edifício também se revela internamente por meio de uma compartimentação rigidamente ortogonal e, muitas vezes, através do intimismo dos pátios e da restrita cartela de materiais, que pode variar entre a pedra do piso, a argamassa

(branca) das paredes e tetos e o aço ou a madeira nos detalhes de corrimãos e escadas. O mobiliário aqui, em vez de assumir o papel de diversificar, colorir e dinamizar o espaço arquitetônico, encontra-se frequentemente submetido ao mesmo diapasão reducionista.

Mas se há um programa arquitetônico que tem se prestado com pleno êxito ao rigor minimalista, este corresponde ao espaço de exposição (seja ele destinado a pinturas ou sapatos). As próprias características dos usos destes espaços parecem hoje exigir uma solução “minimalista” (RODRÍGUEZ MARCOS; ZABALBEASCOA, 2000, p. 110). Independentemente das suas justificativas metafísicas para obter a máxima expressividade com o mínimo de recursos plásticos, as lojas projetadas por Pawson têm se tornado modelos de um purismo perfeitamente adequado à sofisticação dos artefatos ali expostos. Fazer do espaço arquitetônico um *display* neutro é sobretudo um modo de garantir o protagonismo das mercadorias (e das pessoas especiais que delas desfrutam) em relação às próprias formas arquitetônicas.

Não é a toa que a postura minimalista venha recebendo uma calorosa acolhida nos mais diversos espaços do mundo dos negócios. A linguagem dos “edifícios-vitrine” destinada a sapatarias parecem igualmente adequada a agências bancárias e aeroportos. Não deixa de ser sugestivo que esta parcela da economia, pautada pelo internacionalismo e tecnologia das suas operações e pela indiferença nas relações interpessoais, venha exigir superfícies cristalinas, pisos sintéticos e brilhantes, estruturas metálicas delgadas e a predominância do vazio espacial. O contêiner arquitetural surge para ser devidamente preenchido pela parafernália de anúncios publicitários, painéis de “partidas e chegadas”, letreiros informativos, telas interativas

e relógios com os horários das “cidades-mundiais”. Aquela arquitetura tatilmente experimentada dá lugar à visualidade etérea dos “sistemas de objetos” digitais, de maneira a não impedir o fluxo rápido e desimpedido de pessoas, carrinhos e mercadorias. E será curiosamente a “invisibilidade” do invólucro, o vazio interno que lhe é característico e a virtualidade espacial propiciada pelos recursos eletrônicos, que constituirão o “léxico” de uma tendência minimalista que agora transborda da arquitetura para o ambiente urbano. Um léxico que tem na coerência e eficácia dos seus fluxogramas e numa certa indiferença quanto às características geográficas do lugar, parte das suas regras de aplicação (IBELINGS, 1998, p. 88).

Também não surpreende que o surgimento desta vertente coincida com a inescapável constatação das transformações do contexto urbano mundial. Em vez de possuir um centro representativo de anseios coletivos históricos, a “*generic city*” atual surge como uma justaposição de “não-lugares”, como um tecido de imagens e objetos que se toleram lado a lado costurados por fios invisíveis de telecomunicações e transportes de massa. Ao desacreditar a capacidade da arquitetura traduzir noções metafísicas ou identidades do lugar, tal como pretendia os “contextualistas”, as cidades globalizadas acabam, assim, estimulando uma espécie de neutralidade linguística.

Mas as formas abstratas da Arquitetura



Figura 15
Peter Zumthor, Kunsthaus, Bregenz,
Áustria, 1998.

Minimalista mostram-se ao mesmo tempo aptas para colocar em outros termos as estratégias de contextualização do edifício na cidade. Seu potencial contextualizador não decorre apenas da renúncia em competir plasticamente com a hiperrealidade das imagens digitais, mas principalmente porque suas formas prismáticas e elementares se prestam a ordenar, dar continuidade e preencher as fissuras de uma cidade já demasiadamente fragmentada e poluída visualmente (RODRÍGUEZ MARCOS; ZABALBEASCOA, 2000, p. 87, 109). Além disso, a produção minimalista, ao contrário de apostar nas referências estilísticas preexistentes como modo de integração com o sítio, costuma assimilar os materiais, as tecnologias e mesmo as tipologias espaciais próprias de cada lugar. Podemos apontar aqui as residências unifamiliares de Souto Moura em Portugal e algumas obras de Peter Zumthor na Suíça como alguns dos melhores exemplos desta atitude arquitetônica contextualizadora.

A ausência de uma figuratividade historicista insinua igualmente a desconfiança do Minimalismo quanto à própria natureza comunicacional da linguagem arquitetônica. Formas geométricas tão elementares se acham no lado oposto do formalismo de cunho representacional mostrado pelo historicismo pós-moderno e pelo abstracionismo “deconstrutivista” nos anos oitenta. Curiosamente, o caráter fragmentário, fugidio e saturado do contexto urbano atual, que serviu como base para as interpretações arquitetônicas “pós-estruturalistas” e a sua consequente complexidade geométrica, vem também encorajar a realização das caixas “mudas” dos minimalistas. Um reduativismo formal que ganha então nos anos noventa uma notável feição crítica ao descomedimento visual e discursivo dos trabalhos de Hejduk, Libeskind, Tschumi e Peter Eisenman.

Nesse sentido, a tendência minimalista representa um retorno à valorização da experiência espacial e perceptiva em detrimento do intelectualismo dominante das últimas décadas (IBELINGS, 1998, p. 133). Enquanto o temperamento simbolista da arquitetura “deconstrutivista” aposta em significados a serem “lidos” antes do que “vistos”, o minimalismo arquitetônico, ao contrário, tem advogado o primado da sensorialidade sobre a “textualidade”. Uma postura que pode ser, desse modo, entendida como uma crítica dirigida simultaneamente a dois alvos: o contexto da cidade informacional e globalizada (sem esquecermos, em outro enfoque, da sua inegável integração a tal circunstância) e os abusos discursivos e estilísticos cometidos pela “pós-modernidade”.

Mas se os declarados objetivos sensualistas do Minimalismo são materializados exatamente através de caixas “neutras e anônimas”, tornam-se aqui dignas de nota as seguintes questões: não seriam precisamente os apelos visuais “deconstrutivistas” que mais potencializariam a experiência óptica-espacial? Não seria, por outro lado, a timidez formal das obras minimalistas que deveriam indicar a existência de conteúdos transcendentais que a justificasse? Não parece, enfim, paradoxal que a busca da sensorialidade pura se apresente através do reducionismo das caixas envidraçadas e que os objetivos alegóricos se concretizem mediante a maximização dos artifícios plástico-formais?

3.5 VOZES DO SILÊNCIO

O desprezo da Arquitetura Minimalista pelas alegorias intelectualistas em favor da qualidade da experiência sensório-espacial, nos faz lembrar imediatamente da amplitude e

uniformidade das superfícies de pedra, aço e concreto que a caracterizam plasticamente. Se a riqueza de texturas, a variedade de materiais, a elaboração do detalhamento e as ambiguidades ópticas garantem a sensualidade das caixas minimalistas, o mesmo não pode ser dito em relação a grande parte das soluções espaciais. Basta investigarmos com mais atenção plantas e cortes (apesar das dificuldades impostas pela notória ênfase imagética das publicações), para nos certificarmos da puerilidade de muitos dos arranjos espaciais propostos. Compartimentações rígidas dos ambientes, ausência de transições entre exterior e interior, circulações acanhadas, vistas e iluminação sacrificadas, escadas enclausuradas e uma monotonia generalizada são alguns dos aspectos que sobressaem da casa de Blas em Madrid do arquiteto Campo Baeza e da Biblioteca Universitária de Eberswalde de Herzog e de Meuron. Fica sobretudo manifesto que o sensualismo desta tendência parece mais visibilista do que “experencial”, vindo, assim, reduzir o fenômeno arquitetônico (constituído sempre da coordenação de superfícies, espaços e eventos) à bidimensionalidade da arte pictórica.

A submissão da organização espacial (produto da dialética entre interior e exterior) ao volume prismático previamente estabelecido indica inclusive um retrocesso em relação a uma conquista fundamental do Movimento Moderno: a explosão da caixa. Não se trata aqui de preservar um item de uma cartilha arquitetônica intocável, mas apontar a perda de uma liberdade projetual alcançada a duras penas por Frank Lloyd Wright (que implicou avanços tecnológicos, estéticos e culturais), por causa de premissas formais puristas. Perde-se justamente a maleabilidade geométrica que uma abordagem mais empirista – sensível ao programa, ao sítio e às qualidades ambientais gerais – tende a apresentar. Nesse caso, a crítica de Robert Venturi (1995, p. 3-9)

dirigida ao simplismo de certa arquitetura modernista valeria também para a rigidez e o escamoteamento de condicionantes não devidamente enfrentados pelo Minimalismo.

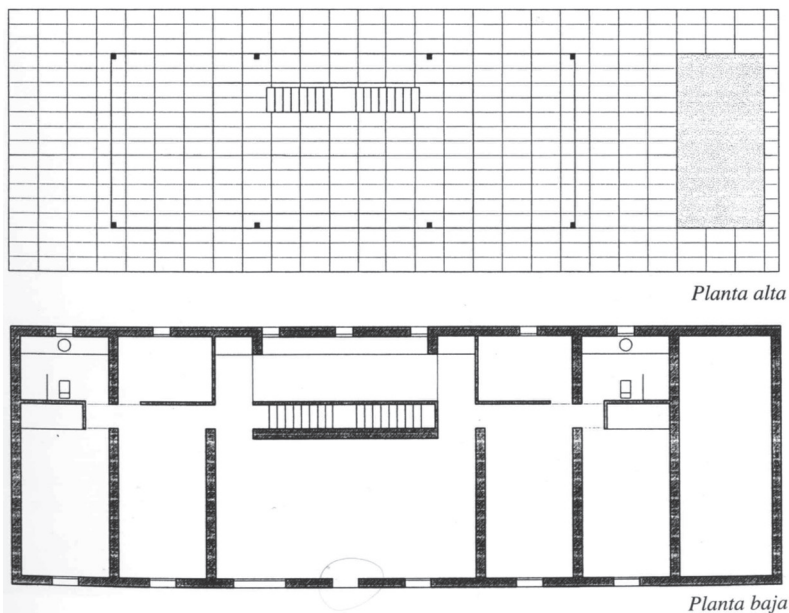


Figura 16
Campo Baeza, casa de Blas, Madri, 2000.

Os resultados desse simplificador essencialismo formal dos minimalistas é hoje regularmente justificado por uma austeridade material que viria se contrapor aos notáveis desperdícios de um “pós-modernismo” que anda de braços dados com o consumismo vigente (ARCHITECTURAL D, n. 7/8, 1994, p. 13). Extrair a máxima expressividade por meio de recursos construtivos e estilísticos mínimos já havia sido, como sabemos, uma premissa plenamente realizada pela arquitetura vanguardista. Mies é a mais notória de uma abordagem que faz da essência estrutural e do detalhe construtivo a própria motivação

estética da arquitetura. Se atualmente Souto Moura e Álvaro Siza seguem também obtendo surpreendentes resultados formais sem deixar de considerar a realidade econômica e a tecnologia construtiva local, não é o que acontece com a Biblioteca Nacional da França, assinalada pelas publicações como um dos exemplos de uma postura redutivista. O minimalismo aqui depende, ao contrário, do esbanjamento material e tecnológico.

Embora corresponda a um dos mais representativos edifícios públicos realizados na suntuosa França de Mitterrand (merecendo assim um tratamento arquitetônico à altura da sua importância pública), este edifício notabiliza-se pelos altos custos que uma idiosincrasia conceitual (nem um pouco minimalista) pode gerar. As gigantescas superfícies de vidro nas fachadas (com tratamento adicional contra a insolação para a proteção do acervo) e de madeira nos pisos externos, evidenciam que a obtenção de uma imagem severa pode estar subordinada a um formidável orçamento. O efeito formal redutivista, oriundo, nesse caso, de arestas precisas, de superfícies cristalinas e do ocultamento de elementos construtivos e arquitetônicos, implicam num dispendioso detalhamento e no próprio sacrifício do funcionamento prático do edifício.

O complicado e custoso processo construtivo para que seja cumprida uma paradoxal imagem de simplicidade pode também ser observada mesmo em obras de pequena escala, executadas com materiais prosaicos. É por meio de uma mão-de-obra altamente especializada que se pode garantir a precisão das juntas do piso, da montagem e encaixes entre esquadrias e paredes e do acabamento preciosista de divisórias, escadas e corrimãos. Quando Pawson explora alvenarias simples e pisos de concreto ou madeira em lojas ou residências, não é apenas a restrita cartela de materiais escolhidos e o despojamento do

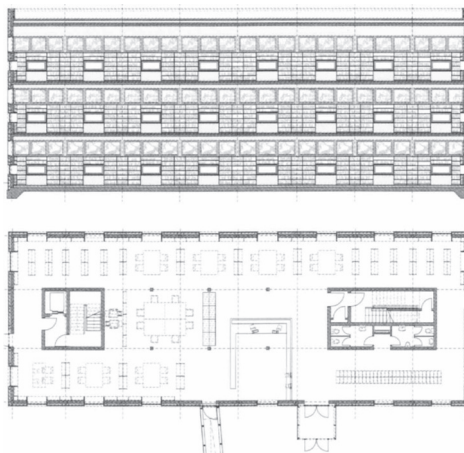


Figura 17
Herzog & de Meuron, Biblioteca
Universitária de Eberswalde, 1999.

tratamento que garantem o efeito minimalista. É principalmente o rigoroso modo de assentamento e execução dos poucos elementos construtivos que efetiva uma imagem onde nada está fora de controle, onde todos os componentes trabalham em conjunto para expressar ordem, assepsia e precisão. Independentemente da característica programática, a complexidade construtiva decorre aqui de uma arquitetura que em vez de reduzir o número de elementos e dos processos técnicos envolvidos, como fazia o modernismo por meio da industrialização, está subordinada ao caráter artesanal que a execução de todos os componentes do edifício exigem.

Este evidente (e não menos contraditório) temperamento moralizador que sustenta teoricamente o reducionismo minimalista nos permite entrever, ao mesmo tempo, uma feição melancólica subjacente. Uma melancolia que se insinua através de uma linguagem arquitetônica que busca recuperar uma ordem e uma permanência já há muito perdidas no atual contexto urbano (RODRÍGUEZ MARCOS; ZABALBEASCOA, 2000, p. 135). Dado que não se pode intervir no quadro sócio-territorial das

idades nos moldes revolucionários sonhados pelas vanguardas, muitos minimalistas pretendem ao menos continuar produzindo (dignamente) objetos que venham “expressar” um certo repúdio à luxuriante paisagem da cidade.

Trata-se, contudo, de uma melancolia perpassada secretamente pelo otimismo de se estar realizando uma arquitetura atemporal, para além de todos os estilos. Recusar ornamentos, idiosincrasias estilísticas ou qualquer frivolidade formalista que possa conectar a obra às modas passageiras consiste, segundo muitos arquitetos minimalistas, na estratégia para vencer as garras da história (ARCHITETURAL D, n. 5/6, 1999, p. 7-17). Reduzir a arquitetura a sua “essência” seria, em suma, sobreviver às vicissitudes do tempo.

Mas o próprio cabedal histórico se encarrega de nos mostrar que a “essência” arquitetônica também envelhece. Renascentistas, neoclassicistas e modernistas não concretizaram este ideal por falta de determinação ou mesmo de coerência teórica, mas porque o “estilo” redutivista por eles adotado também não está livre (assim como aquele da tradição barroca e romântica) da obsolescência. Os materiais, as técnicas, os usos, as relações com o contexto urbano e as ideias que fazem a arquitetura emergir e ser compreendida coletivamente, constituem a “multifuncionalidade” inerente da forma arquitetônica, que se caracteriza precisamente pela sua historicidade. Uma historicidade que não impediu, no entanto, que a igreja de Santo Spirito de Brunellesqui e a Villa Savoye de Corbusier (assim como o barroco de Bernini) permanecessem – seja como documento do passado ou, especialmente, como utopia e crítica do presente.

Ordem e Permanência aparecem então ironicamente como alguns dos conteúdos transcendentais representados

pelas formas supostamente anti-simbólicas da arquitetura minimalista. Conteúdos que vêm se somar a todos os corolários éticos de honestidade, verdade e perfeição inevitavelmente inspirados pelo *less is more* das formas modernistas. A velada natureza representacional desta tendência parece emergir, assim, duplicada. Ao expressar (inconfessadamente) esses conteúdos externos através de referências à própria “linguagem” da Arquitetura Moderna, o Minimalismo se transforma num historicismo, isto é, na representação de representações já anteriormente materializadas.

Inexoravelmente contaminado pelo conjunto das representações forjadas por uma cultura que se manifesta pelos sentidos do observador, o objeto minimalista parece hesitante em consumir o seu aparente projeto teórico. Mesmo a mais árida ou inovadora das formas arquiteturais se reportará sempre, por meio da escala, do material, do contexto espacial e da própria tradição arquitetônica, a uma teia de experiências anteriores gravadas na memória de quem a experimenta (e de quem a concebe).

Contrariando assim os seus postulados, esta feição representacional da Arquitetura Minimalista já parece assinalada pela própria evidência das



Figura 18
Dominique Perrault, Biblioteca Nacional da França, Paris, 1989-1996.

suas formas: do mesmo modo que o formalismo artificioso dos “deconstrutivistas” indicam por si só a existência de alguma justificação conceitual anterior que o sustente, o gritante redutivismo formal do Minimalismo estimula igualmente o usuário mais curioso a tentar descortinar os conceitos que podem ter moldado o objeto. Qual o significado de tanto “silêncio” formal é, aliás, uma das perguntas que grande parte da crítica arquitetônica atual tenta responder. Principalmente por ainda não encontrar no objeto pistas claras sobre as suas premissas estéticas ou simbólicas (talvez por se tratar de obras intrinsecamente enigmáticas devido à ausência de figuração e da relação entre partes), o espectador tende a instaurar uma hermenêutica solipsista, acreditando estar decifrando a mensagem oculta presumidamente proferida pelo arquiteto. Se as referências – formas e “palavras” – do mundo concreto estão excluídas do objeto, os significados da obra se restringem, como sugeriu Worringer (1997, p. 3-25), às formas e às “palavras da alma”. Significados estes definidos pelo insondável universo de crenças individuais que se colocam no extremo oposto dos princípios anti-metafísicos que alimentam a poética minimalista, explicitados por tautologias do tipo: “o que você vê é só o que você vê”, “esta caixa é uma caixa é uma caixa é uma caixa...” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39)

Mas os significados do objeto minimalista não são apenas produtos da imaginação de um indivíduo. No caso particular da arquitetura, podemos acrescentar com Barthes (1971, p. 44) que qualquer objeto utilitário (cadeiras, edifícios e até quadros) é um signo que vem significar, antes de tudo, a sua própria finalidade, constituindo assim o que ele chamou de “função-signo”. A partir do momento que se conceptualizou o possível uso do edifício (ou das suas partes), esse mesmo edifício se

torna o signo concreto do uso virtual, uma vez que “desde que haja sociedade, qualquer função se converte automaticamente em signo dessa função.” Se este significado (a função do objeto) trata-se na verdade do conceito de um entre os inumeráveis usos possíveis ou imagináveis que podemos atribuir a qualquer objeto, somente algo proveniente de um lugar apartado da cultura (outro planeta, por exemplo) poderia escapar do processo significativo e se prestar à pura sensorialidade do Minimalismo.

Até o mais hedonista dos espectadores, daquele tipo que acha que está apenas “fruindo” uma obra de arte, teria sua percepção também forjada por um vasto contexto que a remete sempre para o exterior do objeto. Um contexto configurado menos pelas características físico-espaciais e de iluminação de um cenário particular, do que pelos fantasmas culturais e linguísticos que habitam todos os lugares. A história, a crítica, o mercado e as técnicas da arte são apenas algumas das virtualidades que não só engendram as facetas ontológicas de um cubo cinza, como desviam ou fazem o nosso olhar ultrapassá-lo. Um artefato que tem a sua eficácia, qualidades e latências definidas “fora” da relação estabelecida entre um Sujeito e um Objeto, o qual, além de meramente comprazer ou provocar as nossas retinas, apresenta também “funções” epistemológicas e expressivas (e até terapêuticas).



Figura 19
John Pawson, casa
Pawson, Londres, 1995.

Provavelmente nem mesmo a hipotética sensorialidade pura da experiência musical, que serviu de inspiração para o purismo modernista, possa servir de paradigma para os pressupostos linguísticos do Minimalismo. Se um determinado acorde não nos incentiva a associá-lo a significados extrínsecos, parece ao menos permitir que se adivinhe o acorde seguinte ou que se faça inferências sobre uma gama de possibilidades sonoras subsequentes. As alusões dos signos musicais aos seus possíveis vizinhos, aos intervalos que os articulam e às possibilidades dos instrumentos que o executam, talvez já pudessem conferir à música um certo caráter “auto-referencial” (GANDELSONAS, 1979, p. 11). E se além de aludir a um código musical ou à estrutura intrínseca da obra, os acordes forem capazes de evocar paisagens e pensamentos, estaríamos diante de um fenômeno estético com notáveis características “representacionais”. A música, assim como a arte “como um simples objeto a ver”, parece assim nunca deixar de referir a exterioridades.

Embora sem olhar para os lados, concentrado exclusivamente na obra, o nosso espectador parece continuamente escapar para um espaço entre a obra de arte e os outros objetos (que podem ser respectivamente prédios e pensamentos). Talvez tenha sido justamente a consciência desse incessante deslocamento da percepção “dos” signos e “das” formas para as fissuras “entre” os signos e a formas, que acabou por conduzir a Arte Minimalista à Arte Conceitual. Ao intuir a dificuldade de restringir a experiência da obra de arte à exclusiva sensorialidade, visto que se encontra subordinada a elementos ausentes da cena da significação, a Arte Conceitual desiste dos objetos, passando a trabalhar diretamente com os conceitos, ou seja, com a linguagem propriamente dita (o que de modo algum assegurou os êxitos linguísticos previstos).

Nesse sentido, a Arquitetura Minimalista parece igualmente abandonar, se não o objeto, pelo menos uma certa “elaboração” objetual, delegando assim ao contexto (físico e linguístico) a responsabilidade pelos seus significados. Uma produção que ora se resigna em nada significar (ou melhor, em significar uma idéia de “nada”) ora se transforma num recipiente vazio à espera de todo e qualquer conteúdo que venha preenchê-lo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37-48). É no Minimalismo, portanto, que talvez ocorra com mais força a polarização dos principais dilemas do paradigma linguístico na arte e na arquitetura do século XX: o “nada” ou o “tudo” semântico: caixas cinzas que poderiam ser vistas apenas como simples caixas cinzas, ou, por outro lado, como qualquer outra coisa inalcançável para os nossos olhos: Ordem, Permanência, Razão, túmulos...

PARTE II

O PARADIGMA MULTIFUNCIONAL

AÇÃO E CONTEMPLAÇÃO

A arquitetura depois do Modernismo pode ser compreendida pela ampla influência que ela recebeu do paradigma linguístico. Mas não será a produção “minimalista” dos anos noventa que realizará uma concepção propriamente alternativa. É justamente por procurar escapar do processo de significação que é próprio da linguagem verbal que o Minimalismo continua submetido à lógica do estruturalismo linguístico. Ora, tentar produzir uma forma arquitetônica não-referencial é acreditar implicitamente na própria validade das prescrições representacionais divulgadas pela “pós-modernidade”, já que o propósito “linguístico”, neste caso, é precisamente “expressar” o grau-zero semântico. A Arquitetura Minimalista permanece confiando, assim, na capacidade do objeto “comunicar” conteúdos preestabelecidos. Para esta tendência, a questão passa a ser então quais as formas que, em vez de transmitirem uma “mensagem”, assim como pretenderam o historicismo de Jencks e o conceitualismo de Eisenman, sejam capazes de produzir efeitos exclusivamente esteticistas.

Antes de lançarmos qualquer questão sobre a validade da analogia linguística para a arquitetura, vale ressaltar que a própria concepção de linguagem utilizada largamente na “pós-modernidade” tem se mostrado pelo menos controversa. Segundo obras com interesses tão diversos como as de Wittgenstein (1994), Deleuze (1995, vol. 2) e Rorty (1994a,b), a linguagem não parece possuir uma capacidade representacional propriamente dita. Ou, pelo menos, não seria esta capacidade que melhor explicaria o modo que a linguagem funciona e

produz significados. Enquanto para a linguística “clássica” a comunicação de mensagens ocorre pela utilização de um léxico com significados a ele convencionados segundo regras sintáticas, para Deleuze (1995, vol.2, p. 24-26) esta é apenas a condição de partida para o processo significativo.

O que de fato faz a língua falada produzir significados não seria o aprendizado da imagem associada a cada elemento de um código, mas o contexto linguístico em que estas operações ocorrem. Segundo Deleuze (1995, vol.2, p. 16-17), os significados da linguagem emergem por “redundância”, como uma espécie de resíduo de uma situação em que estes já estão postos em cena pelas próprias motivações, atos e relações diversas que se estabelece entre atores e contexto. Neste caso, se o entendimento de uma mensagem não é decorrente da correspondência entre significante e significado ou das relações combinatórias possíveis entre os elementos da língua, mas da força de um contexto que já fornece o próprio sentido linguístico, a propriedade representacional da linguagem (apesar de fundamental para concretização da comunicação) torna-se secundária em relação à pragmática dos diversos agentes em jogo (DELEUZE, 1995, vol. 2, p. 14-15).

A linguagem, para Deleuze, é um ato que ocorre em paralelo a todas as outras ações que se desenrolam no palco onde o sentido emerge. Fora do uso ela não passaria de uma abstração e, no limite, não representaria o que quer que seja. Antes de ser um “espelho da natureza”, a linguagem consistiria numa ferramenta que, em vez de “representar”, existe para “transformar”. Assim, o uso das palavras, que segundo Rorty (1994b, p. 123) nada mais são do que “nódulos de uma rede causal” entre os homens e o ambiente em que ele atua, deve ser

avaliado pela sua “eficácia” em redescrever continuamente uma realidade em transformação.

Tal ponto de vista pretende demonstrar que os significados da linguagem (e porque não dos objetos) são definidos pelo modo que ela “funciona” em relação a um contexto concreto e pelos seus efeitos práticos produzidos, e não pela correspondência estável entre o significante e a realidade ou algum conceito arbitrário. A linguagem quando “comunica” (e nem sempre ela funciona assim, visto que ela muitas vezes “serve apenas para prolongar uma conversa ou organizar um ponto de vista pessoal”) não tem como princípio descrever acurada e definitivamente o que nos cerca, mas nos aparelhar para o enfrentamento de contingências sempre novas (RORTY, 1994b, p. 122).

Não só a linguagem cotidiana, mas a ciência, a teoria e mesmo a arquitetura, ao invés de serem produzidas para contemplarmos através delas os significados e as verdades do mundo (ou mesmo constituir um fim em si mesmo, como parece defender o esteticismo de toda a modernidade artística), constituíram meios, estágios de um processo de atualização das nossas capacidades cognitivas e emocionais em consonância com a perpétua transformação do mundo (RORTY, 1994b, p. 117-128). Mudam as linguagens, e conseqüentemente as “verdades”, porque muda o mundo.

Estas concepções linguísticas “pragmatistas” talvez já fossem suficientemente persuasivas para se questionar os pressupostos “comunicativos” de toda a arquitetura “pós-moderna”. Ora, se é o modo como a obra interage com um contexto sempre mutante que estabelece os seus valores e conteúdos, qual a relevância (ou a eficácia) de tentar fazer do edifício a “representação” de conceitos ou a negação de qualquer capacidade comunicativa? Entender a linguagem segundo o que

defendem Deleuze e Rorty não seria assumir uma ambiguidade que lhe é inerente e, mais ainda, compreender a temporalidade e a multiplicidade semântica e pragmática de qualquer evento ou artefato cultural e artístico? Os “significados” arquitetônicos não deveriam antes ser aferidos pela capacidade da arquitetura apresentar respostas eficazes e, portanto, “atuais” e inovadoras a este contexto em transformação?

Embora pareça decisiva para a superação dos pressupostos “linguisticistas” da arquitetura internacional a partir da década de sessenta, a simples adoção destas concepções críticas, seguiria sem discutir a própria validade da analogia linguística para arquitetura. Uma analogia que encontrou poucos obstáculos no âmbito da teoria arquitetônica das últimas décadas. Talvez fosse o caso então de agora levantarmos a mesma questão feita por Mikel Dufrenne (1998, p. 103-149) em relação à arte, quando a voga dos estudos da linguagem já se alastrava por todos os campos do conhecimento: “a arte é linguagem?” A resposta francamente negativa do filósofo francês a tal pergunta partia da sua desconfiança em relação à própria concepção estruturalista da linguagem, para desdobrar-se em questionamentos sobre as limitações aparentemente insolúveis que qualquer modelo linguístico enfrenta na compreensão dos significados artísticos.

Afirmar que a arte ou a arquitetura é linguagem seria antes de tudo aceitar que uma pintura ou um edifício é um discurso falado pelo autor da obra (DUFRENNE, 1998, p. 110). Sendo discurso, a arquitetura pressuporia uma língua, ou seja, um código a ser explorado pelo arquiteto para comunicar uma mensagem. Assim como a língua, um tal código arquitetônico corresponderia então a um conjunto formalizável de “significantes” com “significados” arbitrários a eles associados,

que obedeceriam a regras de oposição e complementaridade com vistas à concretização da “fala” (DUFRENNE, 1998, p. 111-113). Cabe então perguntar aqui: como decompor em elementos discerníveis o objeto arquitetônico? Onde começa e onde acaba cada um dos componentes que deveriam constituir os significantes do todo arquitetural?

Mesmo justificada por objetivos epistemológicos, aquela tradicional classificação das partes de um edifício clássico em “ordens”, por exemplo, ou em conjuntos de formas supostamente arquetípicas como a porta, a janela, a coluna e o frontão implica precisamente na perda da apreensão do conjunto. A fenomenologia arquitetônica dá lugar ao conhecimento autônomo e fragmentário dos detalhes decorativos e construtivos. No caso particular da arquitetura contemporânea (ou até mesmo da arquitetura barroca), o êxito em analisar o objeto arquitetônico em componentes de um código hipotético, torna-se ainda mais improvável sem cairmos numa abstração arbitrária ou na aplicação inadequada de modelos classicistas ao campo expressivo atual.

O objeto arquitetônico, bem como toda obra artística, é sempre experimentado como um signo total indecomponível, sem estruturas de unidades arbitrárias. E mesmo que pudéssemos encontrar um código, não haveria nenhuma regra capaz de exercer uma coerção na elaboração do objeto tal como ocorre com a sintaxe de uma língua em relação à fala (DUFRENNE, 1998, p. 113-115). Cada obra sempre inventa a sua própria sintaxe. A criação arquitetônica, mesmo submetida a uma tradição que lhe é imanente (mas que não deixa de estar sempre associada a campos expressivos de outras artes) é sempre obra individual e singular, não submetida ao caráter intrinsecamente coletivo da língua e da “massa que fala” (DUFRENNE, 1998, p. 112).

Não havendo código, não há, portanto, termos de um conjunto com significados convencionais a serem decodificados de maneira lógica, ou com base no papel exercido pela circunstância linguística instaurada entre os sujeitos da linguagem. Se é o contexto que garante o sentido (ao contrário do que sugere o estruturalismo), bem como a sua precisão – “a linguagem é sempre exata” –, no caso das artes o contexto apenas transforma e atualiza os conteúdos da obra que permanecerão sempre ambíguos. Enquanto na linguagem os significantes são assim chamados porque suscitam representações como resultado de uma aprendizagem, a forma arquitetônica não é “significante” justamente porque não há correspondência fixada entre ela e um determinado conteúdo. O significado de um elemento arquitetônico será sempre acidental, porque permite variadas leituras (DUFRENNE, 1998, p. 105-106).

A arquitetura, assim como as artes, é portanto “sentida”, ou melhor, experimentada como uma totalidade, situando-se num âmbito “supra-linguístico” que poderia ser chamado de “expressão” (DUFRENNE, 1998, p. 109-110). O signo expressivo, uma vez que não se refere diretamente a qualquer conteúdo específico, consiste, segundo Mukarovsky (1977, p. 36-37), num signo “autônomo”, cujo único significado é “o contexto social” no seu sentido mais amplo. Em termos fenomenológicos, tal significado é tão-somente a “expressão do mundo” do qual a arquitetura emergiu (mas que está sempre em contínuo processo de atualização pela sociedade do presente). Expressar o mundo é, assim, a própria materialização de uma ambiguidade semântica que é caracterizada justamente pelo excesso (e não pela falta) de sentido (DUFRENNE, 1998, p. 144).

Além de “expressar um mundo”, o “excesso de sentido” da arquitetura decorre particularmente (mais do

que em qualquer outra obra de arte) do fato de se tratar de um fenômeno essencialmente multifuncional (MUKAROVSKY, 1977, p. 174). A forma visível do objeto, servindo a inúmeras propósitos que variam e se interpenetram no tempo, soma-se aos diversos “significados funcionais” e de uso, os quais, por sua vez, já impregnam o próprio modo de apreensão da mesma. Expressivo e multifuncional, o fenômeno arquitetônico parece recusar qualquer analogia com a linguagem, situando-se dessa maneira muito além das ambições “comunicacionais” da pós-modernidade.

Se a própria linguagem não “significa” com base na correspondência entre significante e significado (não tendo sido feita, assim, para representar, mas para interferir na realidade), não seria justo a arquitetura que deveria ter sua prática legitimada pela “técnica representacional”, tal como ocorre nos trabalhos de Eisenman, Rossi e dos Regionalistas. Sabendo-se que os significados arquitetônicos são construídos segundo o modo de experimentação e de funcionamento da forma em relação a um amplo contexto físico-cultural em incessante transformação, o processo de concepção (e por conseguinte o resultado obtido) deveria estar sempre conectado o máximo possível com as circunstâncias de emergência da obra, e não com conteúdos previamente estipulados (MUKAROVSKY, 1977, p. 177-184). Mas se toda obra de arquitetura de um modo ou de outro não só enfrenta os condicionantes e “soluciona” as demandas do projeto, como também “expressa o mundo” da qual ela emerge, o que nos autoriza aqui a elaborar uma crítica ao “paradigma linguístico” e qual poderia ser um paradigma alternativo?

Em primeiro lugar, seria o fato de as obras que modelaram a “condição pós-moderna” tenderem a desconsiderar parte da complexidade das circunstâncias concretas que cercam

o objeto, uma vez que a forma já está comprometida com uma “mensagem” a ser comunicada (que pode ser a do “grau-zero” minimalista) que foi estabelecida *a priori*. Neste caso, a obra tende evidentemente a sacrificar a eficiência do resultado em relação a condicionantes díspares que vão desde as questões construtivas e programáticas até o modo de dialogar com o entorno.

Em segundo lugar, a arquitetura, que deveria ser sempre “expressiva”, representativa de um vasto contexto cultural, tende a se converter em “comunicativa”, no sentido em que a forma consistiria apenas no referente de um conteúdo particular escolhido arbitrariamente – o conceito a ser veiculado pela obra. Ou seja, onde deveria ocorrer “excesso de sentido” propõe-se deliberadamente a redução das potencialidades semânticas com base num convencionalismo formal retirado de uma discutível concepção de linguagem.

Em terceiro e último lugar é importante salientar que, uma arquitetura que obedece às premissas do “paradigma linguístico” inclina-se a desconsiderar a investigação metodológica e a pluralidade de técnicas analíticas disponíveis como catalisadores de respostas que fujam do academicismo. Ora, uma vez que os “conteúdos” da arquitetura já foram estabelecidos de antemão, o fazer projetual tende a se reduzir à perseguição linear de uma forma que satisfaça, através de combinações retiradas de um catálogo formal existente, certas analogias (SPEAKS, 2001, p. 20-21). Aqui, a busca da inovação e da produção de “diferenças” como princípio ético de promover a heterogeneidade e de oferecer alternativas críticas ao existente (enriquecendo desse modo a nossa própria capacidade de atuar neste mundo) dá lugar a um tácito conservadorismo cultural.

Sendo assim, não há no “cânone pós-moderno” (e mesmo no Minimalismo) qualquer “necessidade” de incorporar no processo projetual as novidades que só a interatividade com as contingências oferecem (SPEAKS, 2002, p. 22). Alcançada a “correspondência” entre forma e conteúdo, o “paradigma linguístico” se dá por satisfeito, perdendo a oportunidade de propor alternativas arquitetônicas até então nunca elaboradas.

Parece então ficar evidente que a “pós-modernidade” arquitetônica só pode ser justificada segundo uma sensibilidade contemplativa (ou voltada para o entretenimento visual ou intelectual). Não é tanto com o desenvolvimento de processos, métodos e conceitos de reorganização da realidade que tal arquitetura está comprometida, mas sobretudo com a produção de objetos que revelem uma mensagem a ser contemplada ou que nos extasiem esteticamente. Uma arquitetura que, tendendo a deixar intactas as nossas concepções e técnicas arquitetônicas, pouco produz para o incremento da nossa agilidade em lidar com um mundo que continua sendo (pelo menos por enquanto) regido por leis darwinistas.

4 O CASO HOLANDÊS

4.1 UTOPIA REALISTA: UMA TRADIÇÃO

Dutchness

O “paradigma linguístico” da arquitetura depois do Modernismo tende a concentrar os seus esforços na produção de objetos a serem “lidos” ou “admirados”. A forma arquitetônica é entendida como “fim”, como um produto acabado, resultante da relação fechada entre determinados conceitos adotados e um repertório estilístico estabelecido, relativamente independente do modo que ela trabalha e interage com um amplo contexto. O “conceitualismo” pós-moderno tende, assim, a encerrar-se, num primeiro momento, na livre apropriação de conceitos provenientes de diversos campos do conhecimento. Num segundo momento, a arquitetura se fecha na sua própria cultura formal, vista aqui como um “código” disponível para a “tradução” dos conteúdos a serem veiculados (afinal de contas, fazer da arquitetura uma “linguagem” significa antes de tudo circunscrever um “léxico” que constitua a “língua” a ser utilizada). A postura esteticista, por sua vez, surge também dependente de modelos formais estabelecidos. Por um lado, porque as formas supostamente “não-referenciais” representam apenas uma alternativa semântica àquelas “comunicacionais” e, por outro, porque o efeito estético tende a vir atrelado a certas noções institucionalizadas de “beleza”.

No entanto, a história da arquitetura do século passado não foi escrita apenas por posições baseadas em princípios “simbólicos” ou na hipotética autonomia da experiência estética.

Em oposição ao idealismo que caracteriza estas tendências, poderíamos apontar diversas correntes arquitetônicas fundadas num espírito mais empirista, aberto às concretudes do contexto e comprometido com a inovação. Empirismo este que é parte de uma metodologia abertamente pragmatista, interessada não só nos “efeitos” práticos, no “valor de uso” de cada obra ou na capacidade de se adequar às circunstâncias de cada projeto, como também de renovar continuamente a disciplina arquitetônica e as nossas próprias visões de mundo. Assim, os resultados práticos, não são medidos apenas pelo grau de otimização da realidade material, mas igualmente ao que nos acrescenta como instrumentos intelectuais e perceptivos.

Arquitetos como Alvar Aalto e Alvaro Siza, bem como toda uma tradição moderna na Finlândia e em Portugal, podem ser apontados aqui como protagonistas de uma arquitetura que não se encerra em modelos racionalistas preestabelecidos (MONTANER, 1995, p. 94, 194-197). É a partir da investigação empírica da realidade física, econômica e sociocultural, que se inicia um processo de elaboração arquitetônica muitas vezes de resultados imprevisíveis. A forma neste caso não é perseguida linearmente para satisfazer um objetivo conceitual ou estético; ela emerge, em contraste, a partir da análise, interpretação e síntese de inumeráveis “funções” contraditórias, fazendo com que os condicionantes, ao invés de obstáculos, constituam os verdadeiros agentes da criação arquitetônica.

O que poderíamos chamar de uma abordagem “multifuncional” entende a “forma” arquitetônica sobretudo como uma hipótese que é parte de um processo de trabalho e que só pode ser avaliada levando-se em consideração o modo como esta “funciona” em relação às demandas e às expectativas de um contexto sócio-espacial concreto. Assim, a questão

se a forma “corresponde” ao “conceito” preestabelecido pelo arquiteto ou se ela simplesmente nos comove esteticamente deixa de ser importante. O sentido da forma só é dado, neste caso, pela experimentação da forma e não pelo conhecimento prévio da idéia que a justifica. “O verbo torna-se carne”, só tendo relevância para o entendimento geral e teórico das possibilidades da arquitetura e não para explicar uma proposta particular.

Esta postura de abrir-se para as contingências concretas antes de estabelecer metas e analogias conceituais ou pressupostos formais pode ser especialmente encontrada na recente arquitetura holandesa. Uma produção que emerge em absoluto contraste quanto aos métodos (e portanto quanto aos próprios resultados formais) explorados pela produção contemporânea deconstrutivista, historicista, regionalista ou mesmo minimalista. As atenções da crítica internacional para a cena holandesa na última década tem sido justificada exatamente pela surpreendente combinação de “pragmatismo” e “experimentalismo” (AV MONOGRAFIAS, n. 73, 1998).

Não é coincidência que parte desta produção, alheia tanto ao simbolismo quanto ao esteticismo – ou seja, desfavorável à função contemplativa da arquitetura – e comprometida com a inovação pragmática, ocorra com bastante coesão num lugar onde o “pós-modernismo” historicista e o conceitualismo deconstrutivista simplesmente não ocorreu (exceto tardiamente, a partir dos anos noventa, através principalmente de arquitetos estrangeiros como Rob Krier ou de muitos outros exemplos de uma arquitetura puramente comercial – a “arquitetura medíocre é igual em todo lugar”) (DIJK, 1992, p. 7-8).

Investigar as razões desse fenômeno de resistência ao “pós-moderno” em certos países europeus poderia constituir um interessante objeto de estudo se considerarmos que, assim

como a Holanda, lugares como Finlândia e Portugal também passaram, de um modo geral, avessos a tais influências. Uma das razões apontadas para este fenômeno, no que concerne ao campo estritamente disciplinar, tem sido o papel dos “mestres” na condução de uma continuidade crítica ao Modernismo (DIJK, 1992, p. 8). Segundo esta abordagem, a excelência de exemplos construídos por eles acabaram servindo regularmente de estímulo para que as gerações mais jovens deixassem de assimilar acriticamente as modas e as imposições estilísticas do “capitalismo tardio”.

Enquanto Alvar Aalto capitaneou a manutenção da qualidade arquitetônica e da mentalidade crítica e inventiva na Finlândia, Portugal encontrou em Fernando Távora e Álvaro Siza os seus mais notáveis mestres. A Holanda, por seu turno, presencia desde o pós-guerra debates no interior do próprio Modernismo através de figuras como Jaap Bakema e Aldo van Eyck (DIJK, 1992, p. 8). Debates que iriam se desdobrar até os dias de hoje e que, desse modo, tiveram um considerável impacto na rejeição do tradicionalismo e do escapismo conceitualista e historicista da “pós-modernidade”.

Estes fatores históricos sugerem também que a emergência do tão celebrado pragmatismo inventivo da arquitetura holandesa da década de noventa não se deve a elaboradas teorias da linguagem, contrárias àquelas estruturalistas nas quais se basearam o “pós-modernismo” internacional. Ao contrário, as raízes de tal arquitetura passam ao largo deste tipo de analogia para penetrar num terreno muito mais profundo da própria cultura holandesa. Uma cultura que tem realizado nos últimos anos uma produção arquitetônica notavelmente contraposta às principais correntes “pós-modernas”.

Não seria o caso aqui de tentar fixar ou homogeneizar uma identidade cultural ou entender a atual produção arquitetônica holandesa como “resultado” de certas características culturais imutáveis. Mas não podemos, por outro lado, desconsiderar certos fatores históricos que ajudaram a moldar uma atitude perante o território e a própria arquitetura que podem estar ainda presentes na produção contemporânea.

Vale destacar que, se há algo que podemos reconhecer como peculiar da cultura dos Países Baixos é a própria tradição de planejamento e transformação territorial. Uma tradição que remonta a um período muito anterior ao Modernismo do século XX (MOLEMA, 1996, p. 18-19). Como se sabe, grande parte do território holandês situa-se abaixo do nível do mar, tendo estado sujeito há vários séculos a contínuas inundações. A luta histórica para controlar os efeitos dessas características geográficas fez do país um pioneiro em diversas técnicas de engenharia hidráulica e civil. Construções de canais, aterros, represas e sistema viário atreladas ao planejamento global do espaço desde o século XVI têm transformado as cidades e todo o território holandês num laboratório em contínua atualização (BETSKY, 2002, p. 13).

As dificuldades impostas por tal situação só tenderiam a se agravar com a escassez de área para projetos habitacionais e atividades produtivas e, recentemente, com a mais alta densidade populacional do mundo. No entanto, a necessidade de otimizar e planejar cada palmo de terra acabaram contribuindo fundamentalmente para o desenvolvimento de uma cultura dominada pela racionalização, sobriedade e praticidade no trato das questões urbanas e arquitetônicas (MOLEMA, 1996, p. 18-19).

Embora reconhecendo o impacto histórico destas particularidades geográficas sobre o país, alguns historiadores

apontam as instituições religiosas, políticas e sociais como as mais importantes razões para o desenvolvimento de uma cultura voltada para os problemas de organização prática da sociedade. Submetida às políticas públicas nacionais, a arquitetura e o urbanismo se tornaram “instrumentos de emancipação social”, ao invés de constituir assunto exclusivamente econômico (DIJK, 1999, p. 8-13). Uma emancipação catalisada por uma coletividade que, organizando-se em torno de “identidades culturais” em vez de “classes sociais”, sempre valorizou a tolerância cultural e promoveu instituições políticas delineadas por amplas decisões consensuais.



Figura 1
Palmboom van den Bout,
plano IJburg, Amsterdã,
1995.

O conhecido envolvimento social na questão habitacional dos Países Baixos foi igualmente favorecido por uma longa estabilidade política. Uma característica que se institucionalizaria no campo do urbanismo com o pioneiro “*housing act*” de 1901, por meio do qual as cidades com mais de dez mil habitantes ficaram obrigadas a produzir planos-diretor obedecendo a regras nacionais (DIJK, 1993, p. 5). Este forte senso de coletividade foi em parte modelado ao longo de séculos por uma tradição democrática também vinculada ao calvinismo, em que a poupança e a produção, assim como a educação e a emancipação social

coincidiam com um modo de vida considerado moralmente correto (LOOTSMA, 2000, p. 15).

Com consequências diretas sobre a arquitetura, esta austeridade holandesa pode ser exemplificada historicamente não só pela característica singeleza dos templos protestantes mas também por diversos edifícios públicos representativos. Desde a antiga sede da prefeitura de Amsterdã até o edifício Amsterdam Exchange de Berlage e toda a tradição de arquitetura habitacional mostram o quanto a cultura arquitetônica local é avessa à monumentalidade, ao luxo e à ornamentação a que foram acostumados os países latinos. Já houve inclusive quem dissesse que os holandeses não sabem fazer monumentos ou palácios mas somente habitação social (BLIJSTRA, 1966, p. 4-8).

Segundo alguns autores que tentam descrever uma possível “*Dutchness*” – a identidade holandesa – esta sobriedade que se reflete nas suas manifestações arquitetônicas se combina com uma mentalidade curiosamente utópica. A utopia aqui não é algo, todavia, a ser visto como inalcançável ou como uma meta de sonhadores, mas como parte do próprio espírito pragmatista que volta os olhos para o futuro (KASPORI; HURD, 2002, p. 19).

Esta aparentemente paradoxal combinação de realismo e experimentalismo estaria também estreitamente relacionada à própria natureza cosmopolita e aberta às influências externas que sempre caracterizou um país com uma economia centrada nas trocas comerciais e na distribuição de mercadorias através dos seus portos (KASPORI; HURD, 2002, p. 17). Aceitar facilmente as diferenças ideológicas e estimular o debate coletivo sobre os destinos do país acabou fortalecendo um traço cultural e econômico que enxerga na atitude inovadora o modo

por excelência de aperfeiçoar os meios de produção e do próprio bem-estar social. Nos Países Baixos em especial, inovar tem sido, portanto, um propósito inerente a qualquer estratégia cultural ou econômica que pretenda manter sua vitalidade.



Figura 2
H. P. Berlage, Amsterdam Exchange,
Amsterdã, 1884-1903.

Idealismo realista

Mas é na própria tradição artística e arquitetônica do século XX que podemos encontrar as mais evidentes e diretas ligações ideológicas e estéticas com a atual cena da arquitetura holandesa. A indiferença na recente arquitetura dos Países Baixos à postura contemplativa que permeia o conceitualismo e o historicismo pós-moderno e o esteticismo minimalista pode ser encontrada, curiosamente, numa das mais idealistas correntes vanguardistas dos anos vinte: o De Stijl.

Estamos acostumados a apreciar o Neoplasticismo de Piet Mondrian e Theo van Doesburg como o supra-sumo da arte como revelação de verdades ocultas, desconectada de qualquer preocupação com a vida prática cotidiana (BOEKRAAD, 1983,

p. 53). E de fato, este viés idealista sempre ficou claro a partir da própria premissa do movimento de que a arte nada mais seria do que a Verdade traduzida numa configuração plástica autônoma. Inspirados na metafísica hegeliana, vários membros do De Stijl buscaram materializar na arte a “harmonia secreta do universo”, que deveria ser alcançada através de formas e cores puras sem qualquer correspondência com o mundo objetivo. Para Van Doesburg, não era a descrição da “realidade positiva” que a arte deveria buscar, mas a “expressão da experiência estética desta realidade” (BOEKRAAD, 1983, p. 53).

Sempre ficou bastante claro que o Neoplasticismo foi o resultado de um processo de abstração da realidade exterior, tendo quase como consequência lógica as linhas ortogonais que definem as superfícies coloridas de Mondrian. Mas talvez não se tenha discutido suficientemente o comprometimento deste movimento com o projeto de transformação urbana e um certo utilitarismo que lhe era subjacente. Tentar destruir o princípio histórico da arte como contemplação estética ou simbólica constituiu inclusive o fulcro dos ideais neoplasticistas (BOEKRAAD, 1983, p. 54-57). Isso quer dizer que antes mesmo de ambicionar revelar verdades ou provocar prazer, uma parte dos membros do De Stijl pretendia “transformar” o meio ambiente de forma “adequada” à cidade da máquina.



Figura 3

J. J. P. Oud, Café De Unie, Roterdã, 1924-1925 (reconstruído em 1986).

Não é à toa que Van Doesburg, assim como o próprio Mondrian, almejava a união coesa entre todas as artes tendo como propósito a completa reorganização do ambiente urbano. Ao invés de pinturas emolduradas para decorar as residências burguesas, os neoplasticistas queriam fazer de todas as superfícies construídas da cidade o *medium* da própria arte, que deveria estar sob o comando, vale ressaltar, da arte utilitária por excelência, a própria arquitetura (BOEKRAAD, 1983, p. 52). Não se aceitava mais o dualismo simbolista da obra de arte que representa um conteúdo, nem mesmo o hedonismo estético baseado na *mimesis* da realidade circundante, mas exclusivamente a pura configuração plástica do ambiente urbano, livre de qualquer esquema formal preestabelecido, exceto o da orientação “realista” da técnica do engenheiro (BOEKRAAD, 1983, p. 54).

Foi precisamente a discussão sobre o diálogo entre as diversas artes e a valorização cada vez maior da arquitetura, não só pelo próprio Oud e Rietveld mas posteriormente por Van Doesburg, que trariam as maiores divergências entre os diversos membros do Neoplasticismo. No fim dos anos trinta, quando o movimento deixou virtualmente de existir, a cisão entre pintores e artistas utilitaristas estava consumada. Não surpreende que aquele idealismo metafísico neoplasticista tenha se convertido finalmente num movimento de um homem sozinho e desiludido com o caráter intrinsecamente superficial e decorativo da pintura. O Elementarismo representou, assim, o derradeiro programa “artístico” de Van Doesburg que, voltando-se naquele momento exclusivamente para a criação de objetos utilitários, demonstrava a importância dos problemas concretos para o próprio Neoplasticismo (BOEKRAAD, 1983, p. 77-78).

O que parece evidente, portanto, é que o De Stijl – a mais importante contribuição holandesa para as artes do século XX – tinha de fato um projeto, “um plano de ação”, que, sendo utópico ou não, se propunha a intervir diretamente na cidade. A arte não era neste caso um fim em si mesma, seja para simbolizar algo ou para produzir um êxtase estético, mas um meio de contribuir para uma vida equilibrada, cujo destino último seria, sintomaticamente, o próprio fim da Arte (ou pelo menos de uma concepção de arte que não “atua”, que não “serve” exceto para ser contemplada ou entreter) (BOEKRAAD, 1983, p. 71-77).

Realismo vanguardista

Mesmo fracassando enquanto movimento coeso de transformação global da cidade, o De Stijl foi, contudo, um dos responsáveis diretos pelo paradigma formal e mesmo teórico do que iria se constituir na mais radical das tendências funcionalistas da década de vinte: o Nieuwe Bouwen (ou o “funcionalismo holandês”). Um movimento iniciado pelo grupo Opbouw e formalizado pelo De 8, cujo manifesto privilegiava objetos “corretos” a objetos “belos” e defendia um “realismo pragmático” em vez de princípios estéticos (CASCIATO, 1996, p. 11-12).

O Funcionalismo nos Países Baixos manifestava-se como um movimento “anti-romântico”, segundo o qual a elaboração da forma era orientada exclusivamente pela “objetividade” e por “princípios lógicos” de construção e necessidades programáticas (CASCIATO, 1996, p. 11). O máximo de concessão ao universo visualista da arte consistia na satisfação das “necessidades óticas” da era da máquina.

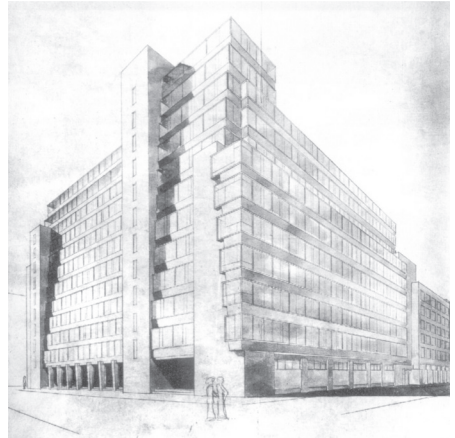
No entanto, o devido distanciamento histórico deixa claro que um tal grau de objetivismo seria mesmo impossível, uma vez que o “empirismo” positivista de arquitetos como Mart Stam, estava obviamente submetido a um universo de valores estéticos e culturais próprios daquela época. A pura objetividade defendida pelos funcionalistas estava associada não só às premissas teóricas e formais do De Stijl como a toda uma cultura que celebrava o mundo tecnicista das máquinas e das ciências positivas (DERWIG; MATTIE, 1995, p. 24-25). O próprio Corbusier (apud MOLEMA, 1996, p. 17-18) assinalou muito bem que os “jovens” do funcionalismo holandês não eram inimigos da “beleza” mas da “falsidade acadêmica” que provinha dos cânones arquitetônicos do século XIX. Antes de um “não-estilo” estávamos diante de uma “poética da máquina”.

Os funcionalistas holandeses almejavam, assim como todas as vanguardas arquitetônicas da época, convencer o público da necessidade de uma “nova” arquitetura que fosse capaz de enfrentar uma ampla problemática urbana, programática e tecnológica trazida pela civilização industrial do século XX. Com isso, acabaram também por fazer da arquitetura uma “representação” de um suposto *Zeitgeist* (CASCIATO, 1996, p. 7). De um lado, mostravam-se também “idealistas”, pelo que se propunham a simbolizar ideias um tanto metafísicas e, por outro, esteticistas, por conta de uma poética com base na “beleza” platônica dos novos objetos industriais.

O que parece, entretanto, recorrente na arquitetura holandesa contemporânea é uma mentalidade que se mostra, pelo menos em teoria, hostil às questões estilísticas e simbólicas. Tendo ou não consciência das imposições culturais de uma determinada época (e mesmo dos princípios estéticos subjacentes a qualquer tentativa de puro objetivismo), os

Figura 4

M. A. Stam, projeto para um edifício de escritórios, Königsberg, 1922.



funcionalistas holandeses tentaram realizar uma arquitetura em que o realismo pragmático mostrava-se comprometido com uma postura inovadora, ou seja, com uma arquitetura absolutamente “atual” porque conectada com as suas condições imediatas de emergência (CASCIATO, 1996, p. 7).

Para os funcionalistas (e igualmente para grande parte da mais representativa arquitetura holandesa dos anos noventa), inovar era talvez o mesmo que problematizar e oferecer hipóteses projetuais para as demandas concretas de uma realidade sempre em contínua transformação. Ao menos como premissa, a crítica direcionada pelo Funcionalismo à tarefa arquitetônica de simbolizar ou mesmo embelezar já era parte de uma tradição remota que parece se consolidar nos Países Baixos com o De Stijl e que perduraria de um modo ou de outro por todo o século XX.

Realismo modernista

Mas enquanto o Neoplasticismo e mesmo o ultra-funcionalismo dos arquitetos de Roterdã e Amsterdã ainda

suspiravam pela “simetria” harmônica do objeto arquitetônico com base em sólidos princípios teóricos, foi depois da reconstrução do pós-guerra que uma parte significativa da arquitetura local aparentemente abandonaria qualquer premissa estética ou simbólica (DIJK, 1993, p. 7).

A partir do final dos anos quarenta o laboratório urbano holandês passou a produzir distritos inteiros com base tanto na doutrina funcionalista como nos modelos da cidade-jardim. Mas o que se seguiu nas décadas de cinquenta e sessenta foi sobretudo a emergência de uma arquitetura para escritórios, fábricas, habitação e escolas que parecia reduzir a elaboração formal a zero (IBELINGS, 1996). Uma arquitetura que, caracterizada especialmente pela flexibilidade do esquema “domino” corbusieriano e pelas técnicas industriais de execução, dificilmente poderia ser mais aberta e desmaterializada.

Radicalizando as recomendações dos CIAM, esta produção era guiada, no entanto, não só pela otimização de custos e espaços ou pela rapidez construtiva, mas também pelo oportunismo profissional. Naqueles anos, construir prismas completamente envidraçados repetidos *ad infinitum* era, segundo Ibelings (1996, p. 39), uma curiosa garantia de encomendas. Ora, se a sociedade parecia requisitar a “frieza” de tal “linguagem”, a arquitetura nesse caso não visava apenas atender a demandas puramente materiais e econômicas, mas também “simbólicas”. Se de um lado os novos clientes agradeciam a eficiência das plantas-baixa e do sistema construtivo, de outro lado a sociedade como um todo dava também as boas-vindas a uma arquitetura que parecia representar, através da sua transparência, leveza e tecnologia de ponta, os anseios por uma nova modernidade – democrática, pacífica, abundante e progressista (IBELINGS, 1996, p. 19).

Embora tenha sido posteriormente a mais detratada arquitetura holandesa do século passado (merecendo recentemente, no entanto, uma justa revisão histórica), esta interpretação do período do pós-guerra evidencia o quanto a sociedade holandesa esteve sempre aberta a uma arquitetura livre de referências estilísticas históricas. Em vez de um mero efeito da conjuntura econômica do período, tal produção tem sido agora entendida como a “expressão” de uma modernização no seu sentido cultural mais amplo (IBELINGS, 1996, p. 11-12). O que era usualmente difamado como “puro pragmatismo”, subproduto de anos de escassez, passou, ao contrário, a ser visto recentemente como fruto da abundância, seja de dinheiro (já que nos anos sessenta as cidades e a economia dos Países Baixos estavam não só recuperadas mas em franco crescimento) ou de otimismo cultural.

Os melhores exemplos do pragmatismo holandês desta época contrastavam em muitos aspectos com os manifestos arquitetônicos dos anos vinte, tais como a Schroder House. Se eles pareciam perder em capacidade de ruptura (até porque as vanguardas históricas já tinham realizado este trabalho) ou mesmo em engenhosidade artística (que só um Rietveld poderia ter), ganhavam em “realismo” e talvez até em radicalismo, na medida em que configuravam uma arquitetura que chegou a ser chamada de “não-humanista” (DIJK, 1999, p. 137).

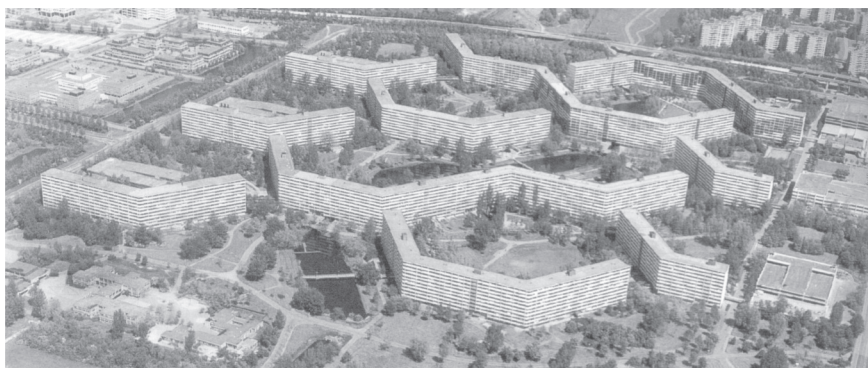


Figura 5

Agência de Desenvolvimento Urbano, conjunto Bijlmermeer, Amsterdã, 1962-1973.

Em projetos como o do conjunto habitacional Bijlmermeer, as respostas às demandas não apelavam propriamente para elaboradas composições plásticas baseadas em noções de harmonia e equilíbrio. Tampouco pretendia-se “expressar”, pelo menos conscientemente, o “espírito da época”. No caso do modernismo holandês dos anos sessenta, a arquitetura abandonava a “escala humana” porque se dirigia sem subterfúgios à “cidade das massas”, a um mundo artificial e imprevisível já em funcionamento, gerido através de estatísticas por grandes corporações e burocracias (IBELINGS, 1996, p. 27-35).

Vendo hoje retrospectivamente, tal produção poderia impor uma verdadeira situação-limite mesmo para a arquitetura atual se levantássemos a seguinte questão: como acrescentar valor a esta que pode ser considerada a mais aberta, flexível e econômica das arquiteturas, sem cair na nostalgia e no formalismo?

Humanismo e populismo

A resposta dada a este modernismo veio em forma de crítica especialmente através dos membros holandeses do Team X. Já nos idos dos anos cinquenta Van Eyck e Bakema apontavam para os descaminhos das primeiras ideias dos CIAM. O que consideravam “uma outra idéia” não era exatamente uma recusa dos ideais dos primeiros modernistas, mas o aperfeiçoamento de um “humanismo” que estava sendo desvirtuado pela tecnocracia e utilitarismo (YASHIRO, 1993, p. 142).

Mantendo vivas as premissas éticas e mesmo estéticas dos funcionalistas, a geração Forum, como ficou conhecida o grupo de arquitetos que publicava a revista holandesa de mesmo nome, pretendia manter o “Homem” no controle dos destinos urbanos (DIJK, 1993, p. 7). Ao invés da ênfase nas questões quantitativas que pareciam ter guiado a reconstrução do pós-guerra e em certo sentido o processo de modernização econômica posterior, Van Eyck e Bakema defendiam a recuperação da “qualidade” ambiental e cultural através de conceitos ausentes da ideologia modernista, tais como “unidade de vizinhança”, “identidade”, “habitat”, “*cluster*”, “*social pattern*”, “*core*” e “*living street*” (YASHIRO, 1993, p. 142-144).

Tais conceitos pretendiam lidar com as “disparidades individualistas” da cidade e conferir “caráter” a cada espaço urbano e arquitetônico. Ao invés da espacialidade indiferenciada do urbanismo funcionalista, o chamado “estruturalismo” holandês almejava produzir um senso de comunidade baseado na variação de tipologias e arranjos espaciais em torno de espaços públicos semi-fechados. O objetivo aqui era o de reconciliar o pequeno com o grande, o repetitivo com o singular, a arquitetura com o planejamento urbano (YASHIRO, 1993 p. 142-144).



Figura 6
Van den Broek e Bakema,
Pendrecht, Roterdã, 1949-
1953.

Em vez de um simples espaço para circulação, a rua, por exemplo, deveria configurar um lugar para o convívio social, no qual se valorizava a sutil gradação entre espaços públicos e privados. Substituindo a doutrina positivista por uma outra “transcendentalista”, a “geração Forum” pretendia acrescentar ao funcionalismo programático e ao racionalismo construtivo dos anos vinte um espírito público comunitário por meio da variedade e riqueza espacial do contexto construído. A “função da forma” e o “funcionalismo expressivo” consagraram-se então como outras das noções arquitetônicas comprometidas com o engajamento social sobre os problemas da cidade (DIJK, 1999, p. 122-124).

Embora reconhecidamente críticos do Modernismo, os “estruturalistas” jamais se coadunaram, a partir do final dos anos sessenta, com as principais ideias conceitualistas, esteticistas ou historicistas da já emergente arquitetura “pós-moderna”. Em oposição ao que ocorria principalmente nos Estados Unidos e na Itália, a arquitetura dos Países Baixos neste período nunca deixou de enfatizar as preocupações socioculturais e técnico-construtivas levantadas pelas vanguardas históricas (DIJK, 1999, p. 122). E nem mesmo o teor metafísico das concepções

de Van Eyck chegou a afastar esta arquitetura dos problemas concretos da cidade, os quais deveriam ser enfrentados a partir do aperfeiçoamento de modelos (modernistas) existentes.

Ao contrário do que se poderia supor a partir da popularidade desfrutada pelos estudos da linguagem naqueles anos, o controverso rótulo de “estruturalistas” não estava propriamente relacionado a pressupostos “linguísticos”, que implicassem uma arquitetura como simples instrumento de “comunicação”, mas a um modelo de atuação que aliasse o racionalismo moderno com as variações tipológicas fornecidas pela tradição (DIJK, 1989, p. 6-7).

No entanto, apesar de constituir um segmento socialmente engajado da “condição pós-moderna”, o “estruturalismo holandês” também não escaparia do idealismo utópico. A abordagem “humanista” parecia desconhecer a natureza de certas transformações sociais e urbanas que acabaram conduzindo esta tendência a um inevitável anacronismo. Já não era tão simples manter a coesão de um espírito comunitário através da arquitetura, numa época em que a suburbanização, o automóvel, a televisão e a variedade de estilos de vida de uma “sociedade de consumo de massas” anunciavam um franco processo de individualização e fragmentação social (DIJK, 1999, p. 135-137).

Por outro lado, a tentativa de Van Eyck no seu Orphanage e a de Hertzberger no seu edifício de escritórios da Central Beheer mostravam como a tentativa de fazer da arquitetura uma pequena cidade (através de unidades que se repetiam de acordo com um princípio estruturalista) dava, de fato, as costas para o entorno concreto. Edifícios que deveriam se constituir no desdobramento das formas e dos usos urbanos circundantes,

terminaram assumindo um caráter de completa autonomia e mesmo indiferença à sua vizinhança (DIJK, 1989, p. 9).

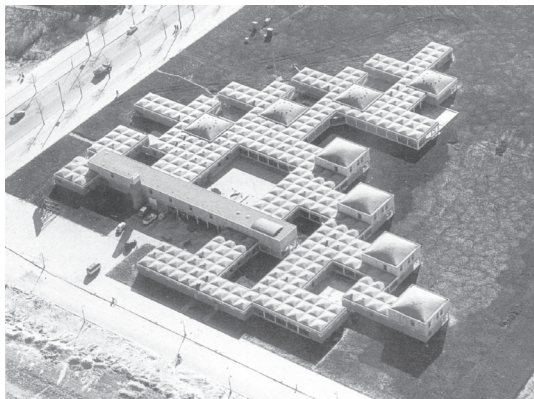


Figura 7
Aldo van Eyck, Orphanage,
Amsterdã, 1955-1960.

Se os líderes do “estruturalismo” não obtiveram em alguns casos pleno sucesso na configuração da cidade do anonimato e da imprevisibilidade das transformações urbanas, os seguidores do movimento contribuiriam diretamente para o desprestígio profissional que se instalou na década de setenta. Os conceitos de “entre espaços” e “variedade tipológica”, por exemplo, foram frequentemente traduzidos em conjuntos arquitetônicos amorfos, arbitrários e historicistas. A arquitetura perdia presença urbana ao mesmo tempo em que os princípios estruturalistas transformavam-se em formalismo estilístico (BUCH, 1990, p. 9-10).

Além dos maus resultados arquitetônicos, o “humanismo” dos anos sessenta acabaria ainda por fornecer o pretexto para uma desconfiança generalizada quanto à própria capacidade da arquitetura resolver os problemas da cidade. Associado à prosperidade econômica e à “liberação dos costumes”, o engajamento social nas causas urbanas preconizado pelo Estruturalismo gerou, no início dos anos setenta, diversos

movimentos contrários aos projetos públicos de “modernização” dos antigos centros, assim como aos próprios métodos da disciplina arquitetônica (DIJK, 1999, p. 135-137). A população que se manifestava contra um adversário comum – políticos e empresários que pretendiam remover os antigos habitantes das áreas centrais para a instalação de centros comerciais e escritórios – tinha se apropriado do discurso “humanista” dos estruturalistas para criticar os processos antidemocráticos de se produzir a cidade. Um discurso que também reivindicava medidas em favor da “saúde mental” de cidadãos que passavam a sofrer naqueles anos de males como a “agorafobia” e a “neurose urbana” (DIJK, 1999, p. 144).

Em meio a estes acontecimentos, o “credo” arquitetônico estruturalista foi paulatinamente substituído por um jargão expropriado das ciências médicas e da psicologia social. A arquitetura se via agora obrigada a trabalhar a partir de uma abordagem multidisciplinar cientificista com vistas a atender as novas e complexas “necessidades humanas”.

No início da década de setenta instituiu-se então uma verdadeira crise de identidade da disciplina arquitetônica. Ao invés de projetistas de espaços urbanos, muitos arquitetos passaram a sociólogos, psicólogos e consultores dos anseios populares. Como se não bastasse, o próprio fazer projetual, que tradicionalmente ficava sob a responsabilidade daquele “técnico” qualificado em organização espacial e métodos construtivos, foi substituído pelo “*advocacy planning*”, segundo o qual todas as decisões arquitetônicas deveriam passar pelo crivo dos representantes comunitários (DIJK, 1993, p. 8). Diante de tal quadro, não é difícil imaginar que a década seguinte representaria um período de retomada da arquitetura holandesa pelos próprios arquitetos,

fomentando, finalmente, o que nos anos noventa constituiria o mais respeitado cenário arquitetônico internacional.

Neomodernismo como pós-modernismo

A geração que ajudou a dismantelar os ideais modernistas que perduraram até a década de sessenta, tornou-se, curiosamente, responsável direta pela sustentação deste paradigma no seu momento de maior crise – a década de setenta – e pela sua volta triunfal nos anos oitenta. O aparente paradoxo deve-se ao fato de que Bakema, Van Eyck e Hertzberger antes de tentarem engendrar uma “pós-modernidade”, como Jencks e Eisenman fizeram abertamente, pretendiam “apenas” aperfeiçoar o Modernismo. Ocorreu que, em vez de serem incorporadas pacificamente ao legado das vanguardas históricas, constituindo assim uma verdadeira continuidade crítica, as novas ideias dos “estruturalistas” encontraram na década de setenta um caldo cultural que deturparia em grande medida os seus conteúdos “modernos” (DIJK, 1999, p. 145). No entanto, o *ethos* modernista nos Países Baixos não só sempre esteve de um modo ou de outro assegurado pelos mestres da “geração Forum”, como continuaria inspirando a produção dos anos oitenta.

A reação iniciada nestes anos contra a “anti-arquitetura” da década anterior deveu-se a diversos fatores, tais como a persistência da tradição moderna holandesa e a própria retomada de consciência dos arquitetos sobre o desvirtuamento da profissão. A arquitetura como disciplina autônoma e como campo de conhecimento acumulado com um alto potencial cultural constituiu uma das heranças deixadas pelos modernos que seria redescoberta por uma nova geração (DIJK, 1999, p. 145). Esta retomada foi inicialmente conduzida pelo grupo

dos Racionalistas – formado entre outros por Wim Quist e J. Hoogstad –, que afirmava a necessidade da arquitetura recobrir a capacidade de produzir espaços urbanos com base não só na sensibilidade social como também na “ciência” arquitetônica própria dos primeiros funcionalistas.

Os jovens arquitetos desta geração admitiam abertamente a inspiração no legado modernista ao mesmo tempo em que recusavam o rótulo “pós-moderno”, cuja difusão ocorria em todos os continentes (BUCH, 1990, p. 6). Isto significava que não só os recém-instalados historicismo e conceitualismo internacional, como também a influência de outras disciplinas no âmbito do planejamento local, começavam a provocar uma inquietação no meio profissional que acabaria reconduzindo a arquitetura holandesa para os trilhos da tradição moderna.



Figura 8
Carel Weeber, edifício
Peperklip, Amsterdã,
1979-1982.

A revalorização das premissas funcionalistas deveu-se também à manutenção do cânone moderno pela escola de Delft, onde se desenvolviam estudos sistemáticos sobre as obras de Corbusier, Loos e May, bem como sobre movimentos vanguardistas e a própria tradição holandesa de arquitetura habitacional (DIJK, 1999, p. 147). A mais antiga faculdade de arquitetura dos Países Baixos indicava, assim, um claro

antagonismo à “condição pós-moderna” e à própria cultura holandesa do “planejamento participativo”.

Nem mesmo a faculdade de Eindhoven, fundada como alternativa à de Delft nos anos sessenta, ofereceu resistência ao fenômeno do “neomodernismo” que começava a se delinear. Embora conhecida pela pluralidade ideológica e tendo assimilado influências internacionais sobre a importância da monumentalidade arquitetônica e da valorização do detalhamento construtivo, esta nova escola não chegou a advogar as alternativas metodológicas “pós-modernas” propagadas por escolas norte-americanas, inglesas e italianas. O que se observava nas obras de Jo Coenen, um dos mais ilustres arquitetos formados em Eindhoven, era uma espécie de “ecletismo” com base sobretudo no próprio vocabulário do Movimento Moderno (BUCH, 1990, p. 13).

Além do debate que ocorria nas duas principais escolas holandesas, o sucesso profissional e a liderança exercida por Carel Weeber e Rem Koolhaas constituíram outros fatores importantes para a reafirmação da cultura funcionalista. Weeber e Koolhaas não só participavam ativamente como professores e debatedores mas também como formuladores de métodos projetuais baseados na tradição moderna. Contribuições que ecoaram numa geração de jovens engajados nos estudos das técnicas construtivas e nos processos de análise e racionalização das demandas arquitetônicas (DIJK, 1999, p. 176).

Este processo de recuperação da arquitetura como disciplina autônoma representou uma correção dos rumos tomados nos anos setenta que só poderia ser consumada numa conjuntura socioeconômica favorável. E isso foi o que de fato ocorreu. A agenda política baseada em consensos coletivos voltava-se agora para projetos de revitalização em escala urbana

e não apenas para problemas pontuais relativos a bairros e distritos (LOOTSMA, 2000, p. 12-15). As municipalidades passavam assim a investir maciçamente na renovação da infraestrutura e sobretudo na imagem das cidades como um todo (orientando-se frequentemente pelo então iniciante *marketing* urbano de uma “sociedade de consumo” globalizada).

O entusiasmo do governo social-democrata pela “modernização” urbana decorria também do próprio interesse da população pelo *status* econômico e “cultural” das suas cidades, contrastando assim com a orientação “política” que tinha caracterizado os movimentos populares da década de setenta. Através de um formidável aparato de instituições e subsídios públicos, a arquitetura começava a assumir agora um papel cultural de destaque. Havia, portanto, neste contexto uma convergência de interesses que unia políticos, empresários, cidadãos e a própria classe profissional, que, percebendo as condições socioeconômicas propícias, aproveitaram a oportunidade para recolocar definitivamente a importância do arquiteto para as decisões urbanas (LOOTSMA, 2000, p. 13-14).



Figura 9
Mecanoo, conjunto Hillekop,
Roterdã, 1985-1989.

Esta combinação de fatores levaria não só à fundação do Conselho de Artes e Arquitetura de Roterdã como também à promoção de eventos internacionais, tais como o concurso internacional para o distrito portuário de Koep Van Zuid. Inspiradas na ampla repercussão obtida pelas iniciativas urbanísticas de Roterdã e Haia, cidades como Maastricht e Amsterdã entraram também na corrida pela modernização de antigos complexos industriais e áreas portuárias, contando com a assinatura de arquitetos estrangeiros famosos como Alvaro Siza e Aldo Rossi (LOOTSMA, 2000, p. 13).

Todo este clima favorável (independentemente das diversas críticas realizadas à época ao caráter imagético e publicitário das propostas urbanas) estabeleceu nos Países Baixos um *mainstream* arquitetônico – representado por escritórios como Mecanoo, DKV, Benthem & Crouwel e Koen Van Velsen – rotulado sugestivamente de “*modernism without dogma*” (DIJK, 1999, p. 146-149). Uma geração de arquitetos que, formada sob a égide modernista da faculdade de Delft, propunha-se antes de tudo a produzir uma “arquitetura de qualidade” mediante a racionalização das plantas-baixa, a adequação tipológica ao programa, a variedade estilística, a correção construtiva e a “objetividade” urbanística. Ao contrário do informalismo, da monotonia e da pequena escala das residências unifamiliares que configuravam os “bairros-jardim” dos anos setenta, esta arquitetura procurava reforçar a densidade urbana através da inserção no tecido existente de blocos com marcante força plástica. Neste contexto, rejeitava-se com facilidade as propostas de restauração em favor do impacto das novas edificações.

Este “neomodernismo” holandês se contrapunha ironicamente aos diversos projetos “historicistas” desenvolvidos sobretudo por estrangeiros como Mario Botta e Ricardo Boffill.

Enquanto os holandeses faziam da arquitetura moderna o seu único repertório de referência, italianos, suíços e espanhóis abriam-se a toda a história da cidade – fato que apenas evidenciava o quanto a tradição funcionalista nos Países Baixos era bem mais enraizada do que o “pós-modernismo” poderia supor. Se os anos oitenta representaram para a arquitetura internacional a consolidação e difusão do “paradigma linguístico” pós-moderno, para a arquitetura holandesa significaram, em contraste, o fortalecimento de uma tradição que aparentemente se manteve impermeável a qualquer premissa “comunicacional”. E foi precisamente o enraizamento dos modelos modernistas que levaria muitos arquitetos holandeses a questionarem logo em seguida a validade de tal fenômeno.

4.2 OS ANOS NOVENTA: O LUGAR DOS ARQUITETOS

No decorrer da década de oitenta tornou-se patente que a cultura arquitetônica setentista estava mais do que superada nos Países Baixos. Consolidava-se uma produção que fazia justiça a uma tradição moderna não só comprometida socialmente mas também preocupada em produzir uma arquitetura correta e adequada ao contexto urbano. Mesmo admirado internacionalmente pela capacidade organizacional e por uma arquitetura ao mesmo tempo austera e de indiscutível qualidade, o cenário holandês viu emergir a partir da segunda metade dos anos oitenta um contramovimento em favor de um espírito experimentalista que talvez não tenha ocorrido em nenhum outro lugar.

Se parecia amplamente aceito pela comunidade arquitetônica local que a frivolidade “pós-moderna” não deveria ter espaço nos Países Baixos, quais as razões para a crítica que

começava a ser desenvolvida contra esta arquitetura que seguia justamente aperfeiçoando a tradição moderna? Por que desaprovar uma produção que, bem ao modo funcionalista, não apelava para o formalismo historicista do contextualismo contemporâneo nem para a autonomia metafórica dos deconstrutivistas e que vinha produzindo uma “arquitetura de qualidade”? Efetuada por alguns historiadores e projetistas holandeses, esta crítica dirigia-se sobretudo ao que se considerava um outro tipo de conformismo historicista: o próprio modernismo tardio dos anos oitenta, que surgia agora apenas como catálogo formal a ser manipulado (ENGEL; TERLOUW, 1992, p. 35).

Um evento acadêmico tornou bastante clara esta insatisfação que constituiria um verdadeiro catalisador da virada, não só teórica como prática, do modernismo tardio dos anos oitenta para o pluralismo e experimentalismo dos noventa. O simpósio promovido pela universidade de Delft em 1990 deixaria manifesto os seus propósitos a partir do próprio título: “Quão moderna é a arquitetura holandesa?”. Organizado por Koolhaas, o debate foi por ele iniciado com uma severa autocrítica, na qual apontava o seu próprio plano para o IJ-plein como um exemplo de modernismo anacrônico (KOOLHAAS, 1990). Enquanto parte do “pós-modernismo” retornava à história pré-moderna em busca de legitimação, Koolhaas defendia a construção de uma “história” ainda inexistente. Requisitava uma arquitetura que só poderia encontrar a sua relevância a partir da própria experiência do presente e não na tradição clássica ou mesmo moderna. Se a arquitetura modernista holandesa parecia inadequada à atual experiência urbana do fim de século, o que dizemos do historicismo italiano ou do Regionalismo Crítico de Kenneth Frampton?

O ponto de vista de Koolhaas se opunha não apenas ao recente maneirismo modernista, mas a uma parte importante da própria tradição moderna holandesa. Ele considerava que, desde Rietveld, passando por Van Eyck até chegar em Van Velsen, esta tradição se mostrava artificiosa, uma espécie de jogo esteticista, que tinha como base ética o “controle” e o “humanismo” moralizador. Koolhaas propunha como resposta a desmaterialização formal e a consequente liberdade espacial que poderiam ser encontradas na arquitetura de um Mies Van der Rohe e na arte suprematista de um Malevich. O seu criticismo voltava-se assim contra todo formalismo “sem intenções”, representado sobretudo por um preciosismo estilístico que fazia a arquitetura desconhecer os reais problemas urbanos e enredar-se no escapismo dos clichês. Koolhaas também atacava o preservacionismo histórico dos Países Baixos, exortando os arquitetos a “explodir” a escala das pequenas cidades e a “reinventar” a profissão em acordo com as necessidades impostas pela globalização e “congestão” da atual experiência metropolitana.

Mas se Koolhaas tocou em aspectos tão amplos que ultrapassavam a questão da arquitetura holandesa propriamente dita, foi Hans van Dijk (1992, p. 6-15) que realizou com precisão cirúrgica um inventário demolidor do que ele chamou de “modernismo de professor de escola”. Segundo o crítico holandês, o modernismo da década de oitenta tinha perdido definitivamente a “inocência”, uma vez que a tal recuperação da “competência” arquitetônica, ao invés de atenta à elaboração de formas relacionadas ao funcionamento, à construção e à contextualização do edifício, não passava da simples manipulação de um catálogo estilístico fornecido pela tradição moderna.

Ao contrário das vanguardas dos anos vinte, que legitimaram a forma arquitetural através de uma estratégia

“forte” – o conhecimento técnico –, a geração dos anos oitenta justificava-se pela tradicionalmente “fraca” razão de ser da arquitetura: a mestria “artística” (DIJK, 1992, p. 11-12). Ou seja, para Van Dijk, os arquitetos agora afirmavam-se como *experts* em articular formas visualmente exuberantes, tendo como premissa principal conferir interesse e coesão plástica para cada objeto com base na cartilha modernista. Já não havia nenhuma utopia urbana, mas um simples jogo formal arbitrário cujo objetivo central era satisfazer um público ávido por imagens urbanas de impacto. Estimulados por um Estado e por uma escola nostálgicos da tradição moderna, esta arquitetura seguia produzindo não mais que um “simulacro” de um racionalismo humanista e democrático.



Figura 10
DKV, conjunto Agniesebuurt,
Roterdã, 1983-1985.

Enquanto o “pós-modernismo” na França, nos EUA, na Itália e na Inglaterra pretendiam “traduzir” arquitetonicamente noções fenomenológicas, como a de *genius loci*, ou linguísticas, como as de “sintaxe”, nos Países Baixos o “conteúdo” da arquitetura era de cunho moral: a ideologia da ordem social através do tardo-modernismo (DIJK, 1992, p. 10). No início

da década de noventa Van Dijk também apontaria semelhanças “metodológicas” entre o modernismo tardio holandês e o “pós-modernismo” de um Rossi ou de um Eisenman. Metodologias estas que tendiam a fazer da arquitetura uma disciplina autônoma, alienada das questões urbanas e culturais mais amplas (DIJK, 1992, p. 11). Se o pós-modernismo refugiava-se nas metáforas e nas analogias linguísticas, o tardo-modernismo dos Países Baixos, por sua vez, resignava-se a aceitar a parte mais “fraca” de uma estratégia já considerada a mais “fraca” para a legitimação arquitetônica: o manejo formalista de um cânone.

Sendo assim, este “modernismo sem dogma” nada mais era do que um estilo a mais disponibilizado pelo “museu imaginário” pós-moderno. E mesmo resultando num “modernismo com assinatura”, o superficialismo desta produção não escondia a homogeneização do espaço urbano e arquitetônico tal como promovida pelos projetos de escritórios como Duinker e Van Torre, Benthem & Crouwel e Mecanoo. O “signo” arquitetônico, estando livre de qualquer outra consideração que não fosse estilística ou mesmo alegórica, despontava exclusivamente como parte de um repertório de escolhas subjetivas de cada arquiteto. Sem uma apropriada investigação empiricista do contexto urbano, esta arquitetura gerava uma espécie de ecletismo de formas abstratas (ENGEL; TERLOUW, 1992, p. 35-45).

Um dos paradoxos indicados por Van Dijk é que, embora nunca tivesse havido tantas oportunidades de trabalho e de sucesso profissional para os arquitetos como naqueles anos, a profissão vivia mais uma vez numa crise de legitimidade. O próprio excesso de encomendas mostrava-se como um dos responsáveis pela perda de uma capacidade reflexiva que pudesse elaborar com consistência teórica a crise que novamente

rondava a disciplina (DIJK, 1988, p. 6-9). Como Koolhaas já tinha apontado, a sociedade consumista que requisitava formas arquitetônicas inusitadas (e ao mesmo tempo familiares) era a mesma que via o arquiteto apenas como uma espécie de decorador urbano sem objetivos.

Foi então no início da década de noventa que se delineou mais uma vez nos Países Baixos um amplo esforço de reconsideração da profissão arquitetônica, tendo como base a necessidade de abertura da disciplina para o “exterior” (DIJK, 1992, p. 14). O arquiteto deveria sair da clausura formalista para envolver-se novamente não só com questões técnicas e programáticas mas com outros campos do conhecimento capazes de fazê-lo compreender criticamente temas ligados à economia, à geopolítica e ao amplo e inusitado processo de “modernização” trazido pelo mundo globalizado. Fazia-se então necessário abandonar o reducionismo, fosse ele decorrente da autonomia conceitualista ou esteticista, com o intuito de convencer os “clientes potenciais” da peculiar multidisciplinaridade da arquitetura.



Figura 11

Rem Koolhaas / OMA (Office for Metropolitan Architecture),
conjunto IJ-plein, Amsterdã, 1980-1988.

A crítica elaborada ao historicismo modernista coincidiu com uma série de amplas transformações na sociedade holandesa que acabariam criando as condições necessárias para o advento do pluralismo e do pragmatismo experimental da década de noventa. Além da grande quantidade de novas construções e do intenso debate no meio arquitetônico, os Países Baixos presenciavam o início do que se convencionou chamar de “segunda modernidade” (LOOTSMA, 2000, p. 21-23). Um movimento que não mais confiava tanto nas facilidades de um cânone estabelecido, mas numa diversidade pautada por uma experimentação formal e tipológica com raízes na própria tradição arquitetônica holandesa.

Esta segunda modernidade arquitetônica esteve estreitamente ligada à prosperidade econômica holandesa, assim como à unificação dos mercados europeus e à própria transformação universal do capitalismo globalizado. Tais transformações não só ampliaram o conforto material e o consumismo da população como implicaram numa cultura internacionalista baseada na informação digital, na abertura dos mercados, na desregulação econômica e no poder (até então inexistente nos Países Baixos) da indústria imobiliária sobre a produção do espaço urbano (LOOTSMA, 2000, p. 21). A lógica competitiva dos mercados, que usualmente exige a incessante criação de novas demandas e produtos, transbordou também para a atividade arquitetônica e para a produção da imagem da cidade, estimulando no público e nos arquitetos a busca pela “novidade”.

O que se convencionou chamar de geração do “faça você mesmo” (emblematicamente contrária à tradição coletivista holandesa) emergiu conjuntamente ao processo irreversível de privatização das instituições públicas, consolidando assim uma

cultura de consumo e de individualismo nunca vista nos Países Baixos. Se do lado do público havia o anseio coletivo pela livre escolha de estilos de vida e, conseqüentemente, de “produtos” arquitetônicos, do lado das grandes empresas e dos incorporadores havia a aspiração por um prestígio cultural que deveria ser traduzido pela própria arquitetura. Cada vez mais hedonistas, as cidades holandesas viram na disseminação sem precedentes dos automóveis e no violento processo de suburbanização o retrato perfeito das mudanças socioculturais em curso (RUSSEL, 2000, p. 143).

Estes dois aspectos em particular deveram-se também, e especialmente, às inéditas alterações da economia imobiliária e do redirecionamento político do governo. Deixando de produzir ou financiar diretamente a habitação coletiva, a propriedade da terra transformou-se repentinamente num bem de alto valor comercial, passando em poucos anos para as mãos dos incorporadores (DUIVESTEIJN, 1999, p. 26). Tal fator contribuiu fundamentalmente para o surgimento desenfreado de distritos residenciais nas periferias das grandes cidades, com vistas ao atendimento de uma demanda reprimida por conforto individualista.

O surgimento destes subúrbios autônomos revelou uma tendência que para muitos já não poderia ser controlada. O intenso debate sobre a ocupação ou não do “*Green Heart*” holandês – a área supostamente rural localizada no interior do anel formado por Roterdã, Haia, Amsterdã e Utrecht – acabou sendo vencido pelas forças do mercado (que inclui naturalmente produtores e consumidores do espaço urbano) (DUIVESTEIJN, 1999, p. 26-28). Para o governo, o processo de suburbanização representou a substituição do almejado projeto da “cidade compacta” dos anos oitenta por outro configurado pelas “Vinex” – áreas periféricas

para expansão urbana definidas pelo governo, cujas principais características são a monofuncionalidade urbana, habitações unifamiliares, baixa densidade e falta de conexão espacial com as cidades centrais. Aqui, a tão esperada variedade de estilos de vida só parece ocorrer nas fachadas das edificações, visto que as soluções espaciais e construtivas seguem sendo padronizadas segundo critérios puramente econômicos e de rapidez construtiva da indústria imobiliária (DUIVESTIJN, 1999, p. 27-29).

Paralelamente a esta disseminação de milhares de residências por todo o território, os Países Baixos têm também promovido uma vasta modernização da sua infra-estrutura e a densificação e renovação dos centros urbanos. As consequências a longo prazo deste enorme laboratório urbano e territorial não são facilmente previsíveis devido às agudas contradições que o envolvem. A população que almeja espaços livres e “naturais” é, por exemplo, a que suburbaniza e ocupa todo o território com baixíssima densidade, assim como os arquitetos que defendem a liberdade criativa, livre dos tradicionais regulamentos do Estado holandês, são também os mesmos que agora começam a reconhecer os constrangimentos impostos pela economia de mercado (HEYNEN, 1998, p. 38).

O fenômeno da “segunda modernidade” da arquitetura holandesa não se deve, todavia, exclusivamente às macro transformações econômicas e sociais ou mesmo ao debate arquitetônico. Além das críticas ao modernismo tardio da década de oitenta, outros fatores ligados ao universo da profissão contribuíram diretamente para a emergência de uma arquitetura que, de um modo ou de outro, passou a ser considerada nos últimos anos a mais inventiva do cenário internacional. O mais notável desses fatores consiste na particular estrutura de subsídios existente no país (KASPORI; HURD, 2002, p. 23).

Relacionado à própria natureza estatal que sempre caracterizou as questões urbanas nos Países Baixos, o incremento desse aparato na década de noventa correspondeu ao ápice de uma visão da arquitetura como “cultura”. Um fenômeno, diga-se de passagem, que representa o desdobramento do que já vinha ocorrendo a partir de meados da década precedente.



Figura 12
Jo Coenen, Instituto de
Arquitetura dos Países
Baixos, Roterdã, 1988-
1993.

Um dos destaques desta política governamental de incentivo a uma “arquitetura de qualidade” consistiu no fortalecimento das instituições culturais voltadas para assuntos artísticos e arquitetônicos. Além do reforço financeiro aos órgãos fomentadores existentes, foram criados outros, tais como o “Fundo de Arquitetura”, a “Fundação de Belas Artes, Desenho e Arquitetura” e principalmente o “Instituto dos Arquitetos Holandeses”. Tais instituições – responsáveis pela publicação de livros, monografias e revistas, pela realização de exposições, concursos, simpósios e prêmios, bem como pelo financiamento direto a escritórios iniciantes de comprovado potencial criativo – somaram-se às faculdades e academias na promoção de eventos que resultaram no amplo interesse público pela arquitetura (LOOTSMA, 2000, p. 13-14). Este inigualável suporte financeiro proveniente do esforço conjunto de diferentes ministérios veio como consequência de uma guinada das políticas públicas, que agora

abandonavam a intervenção estatal direta em favor do estímulo à pesquisa, ao debate e à promoção e propaganda cultural.

Um dos principais efeitos de todas estas medidas foi o encorajamento (já tradicional na cultura holandesa) dos jovens arquitetos, que além de possuírem amplas oportunidades de trabalho, geradas sobretudo pelas contínuas operações urbanas, podiam ainda contar com financiamento e divulgação do poder público (LOOTSMA, 2000, p. 14). Sobre o papel dos jovens arquitetos na renovação da arquitetura holandesa, é importante também salientar a influência exercida por Koolhaas. Além do impacto das suas propostas projetuais e da sua atuação como acadêmico e debatedor, Koolhaas angariou as atenções da mídia internacional com a publicação de textos seminais para o entendimento da situação arquitetônica e urbana na virada do século, servindo assim como o principal marco de referência para uma nova geração de arquitetos. Paralelamente a isso, o seu OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) funcionava como um verdadeiro centro de pesquisas arquitetônicas, cujas experimentações práticas e teóricas orientaram decisivamente a abordagem de alguns dos principais escritórios dos anos noventa (fundados muitas vezes por conhecidos ex-colaboradores de Koolhaas, tais como Jan Neutelings, Winy Maas do MVRDV e Rients Dijkstra do Maxwan) (COLENBRANDER, 2001, p. 258-259).

Outro aspecto apontado como fundamental para o sucesso da recente arquitetura holandesa é o fato dos Países Baixos terem encontrado “um lugar próprio no cenário internacional” (LOOTSMA, 2000, p. 9). Ao mesmo tempo em que mantiveram-se atados a uma espécie de identidade local baseada no pragmatismo funcionalista e agora mais do que nunca na experimentação formal e tipológica, muitos arquitetos

holandeses despontaram com audaciosas e perspicazes alternativas ao discurso e a prática do “pós-modernismo”.

Tal prática alternativa encontrou um estímulo extra no chamado “modelo pólder” de enfrentar problemas urbanos e territoriais: decisões baseadas num consenso coletivo que, apesar de nunca atenderem completamente às demandas conflitantes dos grupos de interesse, tem se mostrado capaz de estabelecer uma agenda comum (modelo de gestão este que tem nas próprias características geográficas do território – plano e de dimensões modestas – um agente notavelmente facilitador) (BOUMAN, 2002, p. 4). O resultado dessa coesão em torno de objetivos comuns tem sido a imensa capacidade que o país tem de modificar e produzir um território híbrido, artificial e dinâmico, orientando-se sobretudo por necessidades públicas circunstanciais. Sendo todo o meio ambiente um produto do trabalho humano, definido segundo critérios surpreendentemente democráticos, instala-se uma autoconfiança e um senso de liberdade para a experimentação de estratégias urbanas que renovam constantemente os aspectos visuais e funcionais do território (IBELINGS, 2001, p. 10).

Neste contexto otimista dos anos noventa, no qual os arquitetos assumem um papel fundamental nas decisões urbanas do país, a arquitetura holandesa emergiu, mesmo com todas as divergências internas, como um verdadeiro contraponto às tendências internacionais dos anos oitenta. Uma arquitetura que de um modo geral não só se manteve indiferente às analogias metafísicas e ao historicismo pós-moderno como foi capaz de colocar em questão seu próprio convencionalismo funcionalista, consolidando, assim, o tenaz compromisso com a eficácia na resolução de problemas concretos e com a contínua formulação de novas perspectivas.

4.3 PRAGMATISMO ESTETIZADO

A ênfase na busca do pluralismo e da inovação na arquitetura holandesa dos anos noventa de certo modo apenas confirma uma tendência já insinuada em outros períodos do século passado. Fica sobretudo patente que a emergência deste cenário, no qual se combina surpreendentemente eficiência e experimentalismo tipológico, deve-se sobretudo a uma consolidada mentalidade contrária às premissas simbólicas e esteticistas da arquitetura. Premissas que, sustentando não só a própria tradição disciplinar mas especialmente a arquitetura depois do Modernismo, implicam numa arraigada sensibilidade contemplativa. Enquanto o modelo “comunicacional” pós-moderno pretende que contemplemos “ideias” através das formas arquiteturais, as tendências esteticistas visam à contemplação de formas “belas”. De um lado, o objeto surge como símbolo de um conteúdo a ser decifrado, de outro, como meio de provocar prazer estético. Em ambos os casos a elaboração objetual tende a reduzir o papel catalisador dos condicionantes circunstanciais e a valorizar a manipulação de repertórios já assimilados, visto que a “simbolização” e o “embelezamento” dependem por princípio de posições preestabelecidas e do convencionalismo formal.

Vale então salientar que a persistente resistência ao esteticismo que vem permeando a tradição holandesa está curiosamente ligada àquela em relação aos objetivos alegóricos. Antes de ser produzida para suscitar interpretações simbólicas ou admiração estética, a arquitetura nos Países Baixos tem se mostrado mais comprometida com o seu funcionamento prático e com os modos de organização das demandas e dos usos (STIBER, 1995, p. 99). Um compromisso que tende a vir atrelado à busca da inovação, uma vez que as condições

concretas da cidade, estando em contínuo movimento, fazem da própria inovação “uma questão de sobrevivência”.

Mas ao contrário do que possa parecer, a inovação aqui não diz respeito somente a uma questão de eficácia ou de progresso materialista. É importante destacar que a postura inovadora está também intrinsecamente ligada à produção cultural de “diferenças” e à recusa da “repetição”, ou seja, diz respeito não só ao pluralismo como também ao incremento das nossas capacidades perceptivas e cognitivas e, conseqüentemente, das próprias possibilidades de nos posicionarmos no mundo (KIPNIS, 1993, p. 41).

Sendo assim, à medida em que se amplia as variáveis consideradas no fazer projetual, a arquitetura tende não só a responder apropriadamente às injunções concretas de um complexo contexto físico e cultural como a alcançar resultados imprevistos pelas práticas institucionalizadas (SPEAKS, 2002, p. 16). E é justamente esta desconcertante coincidência de pragmatismo com inovação que tem colocado a recente arquitetura holandesa em posição de destaque no quadro internacional.

Nos últimos anos a busca da inovação arquitetônica dos Países Baixos não foi, no entanto, apenas o resultado lógico de uma tradição ou de uma postura teórica que associa pragmatismo e experimentalismo. Para uma parte significativa dessa arquitetura, tentar produzir o “novo” é também uma controversa resposta à pressão exercida por uma demanda social pela estetização e espetacularidade de todo o meio ambiente (TOORN, 2003, p. 10). Este fenômeno, que é próprio dos conhecidos mecanismos culturais e mercadológicos da civilização “pós-industrial”, combinou-se ao peculiar empenho da arquitetura holandesa em sobrepujar o maneirismo modernista da década precedente e os próprios postulados linguísticos da “pós-modernidade”. Assim,

não surpreende que uma importante produção no contexto dos Países Baixos também acabasse se voltando para objetivos esteticistas que sempre pareceram um tanto estranhos à tradição holandesa. Ora, se não há conteúdos a serem “comunicados” (nem o dogmatismo modernista satisfazia mais à “cultura do espetáculo” e às incertezas programáticas contemporâneas) é fácil entender o relevo dado aos aspectos formais da obra.

A notória eficiência na resposta aos dados do projeto nas obras do Mecanoo, Kees Christianssen e Claus & Kaan, vem agora embalada por uma exuberância visual que terminou por caracterizar uma posição arquitetônica descrita precisa e sucintamente pelo seguinte postulado do crítico inglês Peter Buchanan (apud DIJK, 1995, p. 144): “*meet demands and make it beautiful*”. Ao invés de apenas fornecer uma solução funcionalista ao programa com base no repertório moderno, tal como aconteceu na década de oitenta, esta arquitetura pretende agora sobretudo “seduzir”. Uma produção que, denominada por alguns críticos de “pragmatismo estetizado”, emerge assentada na pesquisa formal, mas ao mesmo tempo avessa a qualquer tipo de intelectualismo ou de objetivos metafóricos (Koen van Velsen, um dos principais representantes dessa corrente, se auto-qualificou sintomaticamente de “construtor” em vez de “pensador”) (BROUWERS, 1996, p. 6).

Porém, numa época em que a cultura consumista exige apelo imagético de qualquer produto, a produção de Van Velsen dos anos noventa contrasta com a da década precedente exatamente no que concerne à busca da maior “qualidade” possível no “*design*” do objeto. Não mais o “estilo” funcionalista da década de vinte nem mesmo o ecletismo baseado no legado modernista, mas a vasta exploração de novos materiais e técnicas construtivas e de uma imprevisível variedade geométrica

(LOOTSMA, 2000, p. 217-219). Garantindo-se o atendimento às solicitações do cliente através da eficiência das plantas-baixa e da correta resolução das questões técnico-construtivas, a arquitetura de Van Velsen deveria estar pronta também para surpreender visualmente. Junto a outros nomes como os de Benthien & Crouwel e Eric van Egeraat, Van Velsen adentrou os anos noventa demonstrando não só conhecimento do “ofício” e talento para composição formal como também um completo desinteresse pela arbitrariedade simbolista.



Figura 13
Erick van Egeraat, sala
de conferências do ING,
Budapeste, 1996.

Se esta parte da produção holandesa, representada ainda por arquitetos como Meyer & Van Shooten, Jo Coenen, Architekten Cie. e Mecanoo, resolve com inegável habilidade problemas de “função” e de “forma”, por outro lado mostra-se condenada à variação de um “idioma” estabelecido e a uma certa indiferença em relação às complexas transformações urbanas e culturais em curso. Solucionar as demandas não significa, para esta arquitetura, problematizá-las. Pelo contrário, tende-se aqui não só a aceitar passivamente o programa predeterminado mas sobretudo a equacioná-lo segundo discutíveis pressupostos funcionalistas. Uma abordagem que, além de escamotear outras “funções” arquitetônicas, tende muitas vezes a impedir a reflexão

sobre a sua própria adequação e relevância para o atual cenário urbano (DIJK, 1995, p. 141-142).

Partindo de uma instância estética, que requer um objeto autônomo e distanciado para ser contemplado, esta arquitetura costuma adotar sem discussão uma metodologia projetual avessa à mutabilidade, heterogeneidade e hibridismo funcional. O domínio na aplicação de plantas-tipo para cada “programa arquitetônico” serve sobretudo para deixar o arquiteto livre para o trabalho *a posteriori* de embelezamento do invólucro. Ao enfrentar o programa de usos, o arquiteto aqui não parece em nenhum momento questionar se o cabedal da disciplina é mesmo capaz de fornecer diretamente um “tipo” adequado a uma situação específica (TOORN, 2002, p. 12-16). Engendradas por expectativas de usos instáveis, conflituosos e pluralistas, as circunstâncias projetuais na cidade contemporânea têm usualmente desafiado o preciosismo e a autonomia formalista que caracterizam os trabalhos de escritórios como o Mecanoo.

Muitas vezes fica evidente que as questões programáticas são na verdade um problema residual do fazer arquitetônico. Enquanto o “Paradigma Linguístico” simplifica a análise dos condicionantes ao privilegiar a procura de uma forma que “corresponda” ao conceito a ser veiculado, este “pragmatismo estetizado” (que parece ser a tendência hegemônica no quadro da arquitetura internacional) o faz por estar submetido a estereótipos formais (DIJK, 1995, p. 141-144). Neste caso, ao invés de um catalisador, o programa surge como um obstáculo à forma, expondo assim a face de uma arquitetura impermeável a responsabilidades públicas mais amplas.

Se a estetização do objeto aparece como o fim último dessa tendência, isso denota, por um lado, o pouco interesse na complexidade dos aspectos práticos da arquitetura e, por outro,

a ausência de reflexão sobre a própria “eficácia” e relevância dos jogos formais. Ora, acreditar na premissa estética é confiar que a arquitetura ainda é capaz de sobressair visualmente a todo o aparato informacional que configura a experiência urbana contemporânea e, sobretudo, julgar possível a plena fruição de um objeto autônomo. Nenhum dos arquitetos citados aqui discute se a “unicidade” e a “totalidade” objetual ainda é passível de contemplação numa cidade em que certas distinções necessárias à contemplação estética – exterior e interior, sujeito e objeto – têm se mostrado evidentemente problemáticas. Além disso, tal abordagem não parece nem mesmo se perguntar qual a relevância da “beleza” arquitetônica para um ambiente em que a completa estetização já é um dos seus atributos.



Figura 14

Wiel Arets, delegacia de polícia, Bostel, 1994-1997.

Esse empenho velado em concorrer, mesmo inconscientemente, com a variedade, intensidade e mutabilidade imagética da publicidade e das tecnologias da informação, converte o fazer projetual numa atividade patética. Explicita também a nostalgia de recuperar a força material e visual dos edifícios na configuração de um tecido urbano que o espetáculo

mediático há muito tempo desmaterializou em signos efêmeros e fragmentários (HOOGEWONING, 2002, p. 99-105).

Outro aspecto curioso desta postura é que ao apelar para o jogo esteticista, o arquiteto forçosamente acredita no “bom gosto” e na “originalidade” da imagem arquitetônica. Sem essas duas qualidades o efeito estético – que parece depender simultaneamente da adequação da forma a um cânone e da força de uma experiência visual arrebatadora – perderia boa parte da sua motivação. Neste caso, temos aqui um verdadeiro paradoxo que qualquer atitude formalista está fadada a enfrentar. Ora, produzir formas para “encantar as massas” é recorrer a padrões de referências consagrados, o que equivale à perpetuação deliberada dos clichês e, por conseguinte, à neutralização da novidade. Uma possível forma inusitada, por sua vez, só poderia ser alcançada por um método que tende justamente a desconsiderar compromissos figurativos preestabelecidos, operando, por contraste, a partir de informações, análises e técnicas capazes de capturar as potencialidades imprevisíveis de cada situação projetual (DIJK, 1995, p. 147-152).

Figura 15
Mecanoo, biblioteca da
Universidade de Delft, Delft,
1993-1997.



Este “pragmatismo estetizado”, que talvez constitua a mais cômoda das posições arquitetônicas porque “resolve” tanto a “forma” como a “função” com base em premissas aparentemente indiscutíveis, encontra-se, assim, limitado de antemão pelos repertórios formais estabelecidos. O esteticismo, assim como o simbolismo, mostra-se, portanto, pouco afeito ao enfrentamento de injunções circunstanciais sempre novas, que, exatamente por desafiarem as fórmulas prontas, deveriam constituir o motor de uma arquitetura tão inovadora quanto apropriada às suas expectativas.

4.4 REALISMO SUJO E LIBERDADE: REM KOOLHAAS

Mesmo ajudando a forjar o admirável pluralismo na arquitetura holandesa dos anos noventa, o que se chamou de “pragmatismo estetizado” não rompeu com a “cultura do *design*” iniciada pelo maneirismo modernista da década anterior. O Mecanoo talvez seja o caso mais emblemático de uma produção que apenas hipertrofiou a pesquisa visual através da ampliação dos recursos estilísticos e da consolidação de um caráter assumidamente hedonista da arquitetura (IBELINGS, 2001, p. 171). A exploração estrita do cânone formal modernista é substituída, assim, pela “assinatura” individualista de obras luxuosas.

Não se pode afirmar, todavia, que o alerta de Koolhaas no simpósio de Delft não tenha sido ouvido por esta produção. Parece inegável que aqueles neomodernistas dos anos oitenta assimilaram de certo modo os conselhos do arquiteto, realizando um notável esforço para fugir da cartilha “funcionalista”. O sucesso desta tendência tão apreciada pela crítica internacional justificou-se então pelos surpreendentes resultados estéticos

individuais e pela extrema pluralidade daí resultante. Isso não é pouco, quando comparamos o cenário holandês ao resto do continente europeu e quando observamos que o mérito desta arquitetura não se deve às elaboradas justificativas teóricas que costumavam encobrir a frivolidade e a inconsistência prática do “conceitualismo” pós-moderno.

Mas se Claus & Kaan, Wiel Arets e o Architekten Cie. obtêm engenhosos resultados formais e corretas soluções espaciais e construtivas, deixam ao mesmo tempo praticamente inalteradas as metodologias arquitetônicas estabelecidas nos anos oitenta. E é precisamente em relação aos métodos e estratégias projetuais que a figura de Koolhaas emergiu acima de todas as outras nos Países Baixos e, quem sabe, em todo o quadro arquitetônico internacional. Especialmente a partir de 1990, Koolhaas não só levantaria as questões centrais da arquitetura contemporânea como as desenvolveria na prática. Um dos tópicos que ficaram claros a partir dos seus textos e de muitos dos projetos realizados para concursos foi justamente a desaprovação do idealismo comunicacional e esteticista como fundamento projetual.

Antes de discutir alternativas “linguísticas”, Koolhaas frisou a necessidade de se estabelecer uma agenda de objetivos, conceitos e métodos para uma situação de incertezas. De fundamental importância para a elaboração da sua metodologia seria antes de tudo uma postura de “aceitação” da atual realidade metropolitana (KOOLHAAS, 1995, p. 971). Aceitar, neste caso, constituiria o primeiro passo para compreender um cenário cultural e urbano que vinha desafiando noções arquitetônicas tradicionais e mesmo aquelas difundidas pela pós-modernidade. Em vez de tentar recuperar a unidade e homogeneidade do espaço urbano através de preceitos racionalistas, Koolhaas

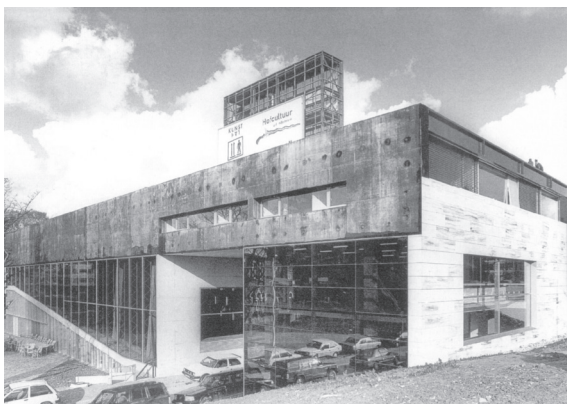
pretendia encontrar na própria instabilidade e vulgaridade da cidade a “chave” para uma nova organização.

“Sem nostalgia nem arrependimentos”, o arquiteto holandês visava agora realizar uma arqueologia, não do passado glorioso da arquitetura, mas da própria atualidade. Cada situação, sendo ela deteriorada ou caótica como fosse, haveria de possuir potencialidades intransferíveis. Não era mais recomendável confiar na aplicação direta de modelos urbanos e arquitetônicos históricos, muito menos em metáforas ou postulados idealistas, mas na busca de um “conceito retroativo” com base na análise extensiva de cada circunstância (KOOLHAAS, 1995, p. 208). Tal atitude, por mais óbvia que possa parecer para uma profissão que lida com problemas concretos, emergiu surpreendentemente como uma rebelião em favor da “reconquista” da capacidade do arquiteto atuar sobre a cidade do capitalismo avançado (COHEN, 1991). Abriu os “olhos que não querem ver” de um campo disciplinar que se mostrava, se não equivocado, ao menos ingênuo em suas tentativas de embelezar a cidade. Koolhaas propunha, assim, uma prática que, antes de se debruçar sobre a elaboração de “objetos”, almeja a regulação de fluxos e atividades que não necessariamente devem resultar em produtos materiais (KOOLHAAS, 1995, p. 969).

Associada a esta “teoria da retroação”, que privilegia os elementos circunstanciais de cada contexto, vem uma atitude investigativa também voltada para a história e os modelos arquitetônicos, sobretudo para aqueles forjados pelo Modernismo. Convém lembrar que Koolhaas surgiu no cenário internacional a partir da pesquisa realizada sobre a arquitetura “anônima” de Manhattan que resultou no seu “Delirious New York” (1994). Um trabalho que se estenderia mais tarde para a obra de Mies van der Rohe, assim como para o urbanismo funcionalista e

todo um acervo arquitetônico dos anos cinquenta e sessenta que havia sido proscrito pelo “pós-modernismo”.

Figura 16
Rem Koolhaas / OMA,
Kunsthal, Roterdã, 1988-
1992.



No entanto, examinar e explorar um legado arquitetônico não equivale neste caso a aceitá-lo sem reservas. Ao contrário, muitas vezes a pesquisa pode resultar na contestação aberta de tais modelos através principalmente do confronto estabelecido com dados novos da situação contemporânea. O que vale ser destacado aqui é que esta postura está antes de tudo comprometida em utilizar todo o instrumental disponível no intuito de fazer a cidade atual inteligível, nem que para isso se tenha que recuperar certas “continuidades” históricas não plenamente desenvolvidas (LUCAN, 1991). Esta modéstia perante o acervo cultural e os dados do presente é parte da mesma atitude de tentar “seguir” a realidade ao invés de “antecipá-la” com modelos idealistas, tal como pretenderam alguns dos visionários modernistas.

Todo este aparato a um só tempo historiográfico e empiricista que caracteriza a metodologia analítica e projetual de Koolhaas, indica sua abertura à pluralidade metodológica, bem como à própria heterogeneidade urbana, que tem na sua feição ordinária o campo privilegiado de atuação arquitetônica.

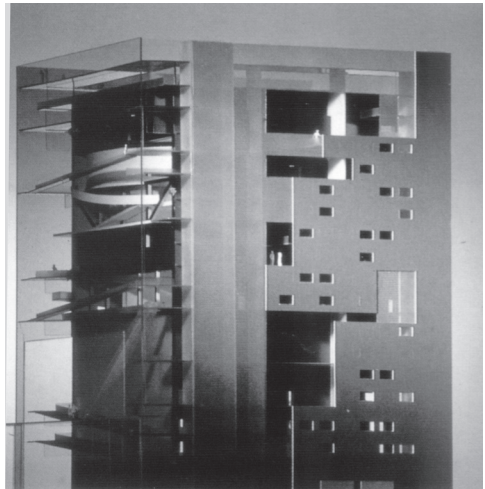
Estabelecer certas regras e padrões de trabalho são decorrência de uma necessidade premente de controlar o “caos” a partir da sua própria “lógica”, de organizar uma aparente desordem que se manifesta no que o próprio Koolhaas chamou de “cultura da congestão”, na qual a densidade, a superposição e o dinamismo de práticas urbanas têm desacreditado uma profissão fundamentada no desenho racionalista (KOOLHAAS, 1995, p. 10, 152-158). E foi precisamente a partir desta desconfiança quanto à capacidade do objeto estético e simbólico responder adequadamente à atual condição urbana que a abordagem do arquiteto holandês tornou-se crucial para a disciplina.

Ao invés da ênfase na busca de um objeto autônomo, definido rigidamente segundo critérios formais, simbólicos ou mesmo funcionais, Koolhaas valoriza primeiro as estratégias e os métodos para a compreensão e organização das forças imateriais que configuram o espaço urbano e arquitetônico. Compreender tais forças corresponde a explorar e afirmar no projeto a imprevisibilidade de necessidades conflituosas, ao invés de submetê-las a tipologias reducionistas estabelecidas. Neste caso, a lição de flexibilidade espacial de um Mies van der Rohe continua de certo modo válida para o enfrentamento do que Koolhaas cunhou de “instabilidade programática” (KOOLHAAS, 1995, p. 937). Uma instabilidade demonstrada, primeiramente, já no próprio processo de projeção arquitetônica através das indefinições e das frequentes modificações propostas pelos diversos agentes sociais e econômicos envolvidos e, em segundo lugar, através das próprias incertezas quanto às expectativas dos usos futuros da arquitetura.

Numa realidade em que o incessante movimento de obsolescência e atualização é parte intrínseca da lógica urbana, o projetista que se apoia diretamente em formas preestabelecidas

Figura 17

Rem Koolhaas / OMA, projeto para o Centro de Arte e Tecnologia da Mídia, Karlsruhe, 1990.



se vê impotente para prever (e, por conseguinte, desenhar) com precisão todas as demandas programáticas. Sendo assim, ao invés de tentar em vão definir todas as necessidades “humanas” (tal como fizeram Rietveld na casa Schroder e muitos outros funcionalistas), Koolhaas aposta numa resposta global, susceptível de fáceis alterações, mas controlada simultaneamente pelo envoltório externo. Isso significa que a arquitetura deve, sobretudo em programas de grande escala, justapor dois projetos distintos: um que seja capaz de organizar de modo flexível o interior, e outro que determine para a cidade uma imagem coesa do conjunto (KOOLHAAS, 1995, p. 501). Malhas estruturais, volumes flutuantes e vazios, quando envelopados por uma membrana exterior, devem justamente permitir que o edifício possa, a partir do seu próprio interior, se alterar e expandir no decorrer do tempo com grande margem de liberdade.

A adoção da “planta-livre” e do vazio espacial como características fundamentais de alguns dos projetos de Koolhaas tem como arquétipo evidente a estrutura “domino” de Le

Corbusier. Pretende-se com a adoção desse modelo ampliar ao máximo a capacidade do edifício comportar atividades diversas e variáveis com o mínimo de recursos materiais. Liberar espacialmente o objeto para a “criatividade” dos atores sociais que o utilizam representa também uma tentativa de intensificar as possibilidades de uso que não estavam previstas pelo próprio programa funcional (KIPNIS, 1996, p. 30). Trata-se de fazer com que a “estrutura de eventos”, ou seja, todas aquelas atividades casuais e usualmente imprevisíveis, extrapole as expectativas programáticas.

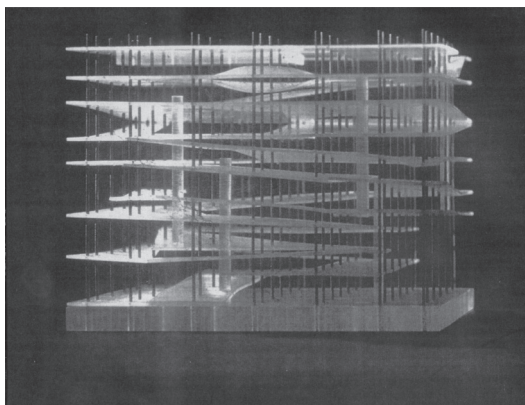


Figura 18
Rem Koolhaas / OMA, projeto
para a biblioteca de Jussieu,
Paris, 1993.

Para a realização deste propósito de libertar a arquitetura e o usuário da autoridade do arquiteto e de todo tipo de hierarquia espacial estabelecida, Koolhaas tende a eliminar as divisões dos compartimentos e a borrar os limites entre espaços de convívio e infra-estrutura, espaços principais e secundários (KIPNIS, 1996, p. 33). Mas o resultado arquitetônico não alcançaria plenamente os seus objetivos se, além de expor e fazer conviver lado a lado todo tipo de atividade, este espaço genérico não fosse usurpado por rampas, objetos e equipamentos diversos e pelo próprio alargamento do programa inicialmente sugerido.

Koolhaas pretende assim, não só permitir a liberdade de usos mas sobretudo estimular e potencializar a sua efervescência.

Com essa postura, o arquiteto deixa de ser primordialmente um manipulador de signos (tal como ocorre especialmente no “pós-modernismo”), para se transformar num catalisador de eventos. Tentar fazer do interior do edifício um amplo *display* a um só tempo neutro e instável é assumir que a “qualidade” arquitetônica não está mais relacionada a questões propriamente estéticas e nem mesmo à eficiência funcional. O que deve ser levado em conta neste caso é a capacidade que o edifício possui de assimilar e sobretudo ativar usos e experiências que só podem ser mensuráveis com o edifício em plena atividade (KIPNIS, 1996, p. 34).

A tendência para a desmaterialização do interior arquitetural na obra recente de Koolhaas é também parte de uma estratégia de fazer o exterior igualmente genérico e elementar (cujo invólucro deve ser entendido sobretudo como um meio tão ativo na intensificação dos usos quanto os pisos, os tetos e a infra-estrutura). O que parece ficar claro é que quando a atividade projetual fica praticamente reduzida à “pura organização” imaterial das atividades, o edifício tende não só a enfrentar com desenvoltura os diversos conflitos em jogo, como também a apresentar soluções formais inovadoras. Ora, se nem o conceitualismo pós-moderno nem os preceitos “funcionalistas” parecem mais dar conta das expectativas de usos, é a forma aberta e indiferenciada que mais se mostra adequada para as condições urbanas atuais. E se, por outro lado, a atitude esteticista merece críticas porque se apoia inevitavelmente em clichês, é igualmente a forma genérica e elementar que tende a escapar das convenções formais (KIPNIS, 1996, p. 29).

A inovação, neste caso, não é fruto da perseguição de uma forma “nova” ou original (faz tempo que vanguardistas e demiurgos desapareceram), mas de uma recusa categórica dos estereótipos e da superficialidade estilística que tem no elementarismo material um dos seus pontos de partida. O “novo” aparece, portanto, como “um modo de organização” o mais conectado possível às circunstâncias (sempre novas) de sua emergência combinado à incessante “atualização” do ambiente arquitetural pelos diversos agentes urbanos.

4.5 SUPER-REALISMO OU SURREALISMO

A influência da obra de Koolhaas sobre a nova geração de arquitetos holandeses da década de noventa é incomensurável. Explicitar teoricamente as forças sociais e econômicas que forjam o espaço urbano nos dias de hoje constituiu uma contribuição fundamental do arquiteto holandês que excedeu em muito o contexto dos Países Baixos. Mas a sua acuidade analítica não teria o impacto que teve se Koolhaas não identificasse as novas exigências para a prática arquitetural e apontasse também saídas metodológicas (LOOTSMA, 2000, p. 17-19). Quanto a isso, o deslocamento da atenção na elaboração objetual para a análise e a interpretação dos dados de um amplo contexto que informa e submete a arquitetura parece constituir o tópico de maior relevância no trabalho do arquiteto.

Segundo o paradigma linguístico, a “linguagem arquitetônica” tende a ser trabalhada de maneira autônoma em relação ao contexto, uma vez que a tarefa principal da arquitetura neste caso é encontrar a forma que melhor “traduza” um conceito preestabelecido. Estando encarregada de revelar um conteúdo, a forma deve ser engendrada sobretudo pela

manipulação de um léxico arquitetônico existente (até porque o contexto não possui mesmo uma importância especial para esta abordagem estruturalista da construção do significado). Desse modo, o conceitualismo, o regionalismo e mesmo o Minimalismo, inclinam-se, por um lado, a simplificar o enfrentamento dos condicionantes e, por outro, a somente recombina estereótipos formais, uma vez que tais tendências também não se mostram muito interessadas no potencial para a inovação aberta pela interatividade com a circunstância projetual (SPEAKS, 2001, p. 22).

As posições esteticistas mostram-se igualmente arredias ao contexto arquitetônico, já que a produção de formas que suscitem prazer estético não necessariamente implica na problematização das peculiaridades de cada situação. Ao contrário, os condicionantes concretos tendem a atrapalhar a elaboração de um objeto estético que está implicitamente orientada de antemão por noções institucionalizadas de harmonia, equilíbrio e ritmo (DIJK, 1995, p. 148-149). Assim, o “pragmatismo estetizado” holandês (e principalmente o sensualismo historicista de um Richard Meyer) tende também a não explorar as oportunidades oferecidas pela interação com o contexto.

Se a “linguagem arquitetônica”, por um lado, depende do contexto para “significar” e, por outro, não parece estar sob condições urbanas ideais para ser plenamente contemplada, porque ainda dar-lhe privilégio no fazer projetual? Dado que a manipulação autônoma e linear dos signos tende a desconsiderar a troca com as circunstâncias, como a arquitetura poderia então recuperar a sua eficácia prática e o seu poder inovador? Ora, a partir do que o próprio Koolhaas sugere, deveríamos passar da manipulação sónica e objetual para a “manipulação” do próprio contexto (COHEN, 1991).

Tal contexto deveria, assim, ser analisado, descrito e convertido num conjunto dinâmico de dados, diagramas e conceitos a ser interpretado e, finalmente, organizado espacialmente e formalmente. Uma organização, vale salientar, materializada através de superfícies e objetos sempre elementares, visto que, ao invés de buscar “aperfeiçoar” estilos preconcebidos, esta metodologia está de fato interessada na potencialização das características de cada situação. Neste caso, os “significados” e a “estética” da arquitetura (noções estas inadequadas aqui porque derivadas de uma tradicional mentalidade contemplativa), deveriam ser aferidos pela capacidade que ela tem de regular e potencializar atividades e eventos sem recorrer aos clichês formais (KIPNIS, 1996, p. 36-37). Em resumo: a arquitetura deveria ser avaliada pela sua capacidade de “funcionar” de modo inovador em relação a uma multiplicidade de fatores dinâmicos e contraditórios. Sendo assim, as “ciências da linguagem” e a Filosofia surgem para esta abordagem, em contraste com o “pós-modernismo”, apenas como parte de um vasto instrumental utilizado para a compreensão de um fenômeno arquitetônico que representa hoje a síntese da própria complexidade urbana.

A partir de tais pontos de vista, Koolhaas ajudou a disseminar (ou pelo menos a reforçar) uma sensibilidade já latente na própria tradição da arquitetura holandesa que vai de encontro às ambições mais caras da própria arquitetura. E confrontar estas premissas clássicas (agora revestidas de teorias pós-estruturalistas ou artísticas) é propor uma verdadeira revisão das práticas hegemônicas, que têm na recente arquitetura holandesa as alternativas mais promissoras.

O diagrama da arquitetura

Talvez ninguém tenha expressado tão diretamente esta concepção pragmatista da arquitetura do que Ben Van Berkel e Caroline Bos do UN Studio. E não surpreende que a abordagem teórica deste escritório tenha sido estabelecida com base numa crítica ao “conceitualismo” internacional dos anos oitenta. Segundo Van Berkel e Bos (BERKEL; BOS, 1994), aquela produção, representada especialmente por arquitetos como Eisenman e Libeskind, consolidou a supremacia do “discurso” sobre a “prática”. Uma tendência que teria se apropriado acriticamente do pensamento filosófico e convertido a arquitetura numa atividade parasitária e alienada justamente porque não foi capaz de compreender nem de enfrentar as novas “forças móveis” que caracterizam o cenário urbano atual. Além de escapista do ponto de vista ético, esta posição “pós-moderna” foi caracterizada metodologicamente pela “técnica representacional”, segundo a qual o arquiteto estabelece primeiramente um conceito para a partir daí procurar um resultado capaz de fixar a relação entre “ideia” e forma (UN STUDIO, 1999, p. 19-25).



Figura 19
UN Studio, diagramas, 1999.

Embora dirigindo-se à primazia do campo linguístico sobre o da experiência, esta crítica volta-se implicitamente contra a autonomia disciplinar e o formalismo. Não só porque uma parte significativa das experiências urbanas ultrapassa a codificação linguística, mas também porque as posições textuais preestabelecidas desviam a arquitetura do contato com a realidade circundante.



Figura 20
UN Studio, casa Mobius, Het
Gooi, 1993-1997.

De acordo com o UN Studio, no entanto, não é apenas a autonomia formalista que constitui uma fuga dos problemas concretos. Mesmo quando justificadas pela adequação às “funções” programáticas, as formas do “pragmatismo estetizado”, por exemplo, na verdade simplificam a interpretação das atividades e usos que sempre transcendem um programa estabelecido de antemão (BILN, 1994). Seja para o conceitualismo como para o funcionalismo tardio, atender simplesmente ao programa é aliás um modo de evitar o embate com os complexos atores sociais, políticos e econômicos que interferem no projeto arquitetônico, liberando, assim, o fazer arquitetônico para a elaboração da forma “bela” ou “simbólica”.

Embora de consistência teórica muitas vezes discutível, os diversos artigos e monografias lançados pelo UN Studio

insistem sobre alguns pontos que elucidam em grande medida os problemas do “paradigma linguístico” e apontam ao mesmo tempo propostas metodológicas. Quanto a isso, vale perguntar: se não é a “técnica representacional” nem a busca do efeito estético (ou mesmo da solução funcionalista), qual seria então o tópico central defendido pela metodologia de Van Berkel e Bos? Antes de tudo, vale ressaltar que o escritório afirma que o projeto consiste num “processo”, num “trabalho” em movimento, e não numa atividade que parte de objetivos absolutamente claros para se chegar a uma solução definitiva. O processo de projeção neste caso deve não só aceitar as interferências dos atores externos como dar as boas-vindas a estes que são considerados verdadeiros agentes “criadores” (BILN, 1994).

Esta postura de incorporar abertamente os agentes circunstanciais na feitura do projeto implica um método que nem adota uma construção conceitual *a priori* nem os dados do sítio ou do programa do cliente como princípio para a elaboração arquitetural. Estes últimos, particularmente, sendo apenas dois dos aspectos que estão sob contínua revisão no próprio processo projetual, não deveriam assumir um papel privilegiado na definição da forma, tal como acontecia no Modernismo e mais tarde no contextualismo “pós-moderno”. O UN Studio, em contraste, opta por um preceito “proto-funcionalista”, representado especialmente pelos “diagramas” (LYNN, 1995, p. 17).

O diagrama é entendido como uma ferramenta abstrata para compreender e condensar informações que não são passíveis de tradução discursiva nem mesmo quantitativa. Um instrumento de projeto que não consiste numa representação estática de uma idéia nem na expressão de uma determinada função, mas numa imagem abstrata anterior ao discurso que visa sobretudo

sintetizar certos dados que extrapolam qualquer definição formal: são os fluxos, eventos, alterações e “funções” potenciais que não tinham sido ainda previstos no início do processo. Se o “conceito” e a “função” podem ser entendidos como “arquivos” específicos, estáticos e previsíveis, o diagrama, diferentemente, consiste em um “mapa” genérico, dinâmico e imprevisível, uma vez que ele é coextensivo às próprias transformações do contexto do projeto e da realidade urbana.

Através dos diagramas o UN Studio (1999, p. 19-25) intenta retardar a “entrada” de uma tipologia no processo de projeção. A forma só emerge a partir dos “pontos de cruzamento” dos próprios diagramas e de outras “máquinas abstratas”, que por serem dinâmicos e esquemáticos, não possuem de antemão características estilísticas específicas. Ao invés de uma “correspondência” com um “referente”, a forma deve ser entendida como a “intersecção” de múltiplos diagramas. Assim, o método do escritório tem sido chamado de “oportunista” e “imprevisível”, uma vez que a série de diagramas é sempre aberta e em diálogo com outras conceptualizações e a forma é entendida apenas como um ponto de interrupção num processo analítico que poderia não ter fim (BILN, 1994).

O modo como o escritório trabalha consiste, pelo menos do ponto de vista teórico, numa tentativa de assimilar toda a complexidade da circunstância projetual, o que significa necessariamente romper com a autonomia disciplinar e por conseguinte abrir mão de qualquer responsabilidade figurativa da arquitetura. A questão colocada é que o fazer arquitetônico não é mais legitimado pelo resultado formal alcançado para objetivos preconcebidos, mas pela capacidade de se produzir uma síntese dos “sistemas” que envolvem a arquitetura (LYNN, 1995, p. 24).

Matemática escultural

A prática projetual com base em modelos diagramáticos não é de modo algum exclusividade do UN Studio. Ao contrário, se existe um produto de “exportação” típico da recente arquitetura holandesa é justamente o vasto uso desta estratégia (junto com a própria ênfase em problemas “metodológicos”). Há inclusive quem ironize que uma abordagem que tende a enfatizar tanto o processamento dos dados do projeto acaba por esquecer a própria “qualidade” do resultado final. Qualidade esta de cunho sobretudo visual que é, no entanto, abertamente defendida pelo escritório Neutelings Riedijk.

Embora de evidente apelo iconográfico, o trabalho deste escritório está, do ponto de vista metodológico, associado não só à ampla utilização dos diagramas mas também ao pragmatismo e objetivismo no trato das demandas arquitetônicas. A forma do edifício, mesmo elaborada cuidadosamente, é assumida por Neutelings Riedijk como uma cenografia desenvolvida depois que todos os condicionantes foram examinados, interpretados e formalizados em volumetrias abstratas.

Em seu conhecido “manifesto”, Neutelings (1999) leva o “realismo” de Koolhaas, de quem é notório discípulo, às raias do cinismo. O próprio título do texto – *“on laziness, recycling, sculptural mathematics and ingenuity”* – faz uma defesa aberta de uma espécie de “lei do menor esforço”, resumida pelos seguintes objetivos: 1) tentar convencer o cliente de que na maior parte dos casos ele não precisa de um projeto de arquitetura; 2) procurar sempre reciclar o máximo da situação existente, especialmente em projetos de reforma; e 3) utilizar o máximo possível tipologias e conceitos estabelecidos. O radicalismo materialista e o ceticismo em relação à própria relevância da

arquitetura em tais postulados confrontam-se evidentemente com o idealismo simbolista “pós-moderno” e com a busca de “originalidade” do “pragmatismo estetizado”.

Mas a noção que melhor caracteriza o método projetual do escritório pode ser inferida do quarto tópico deste manifesto utilizado pelo escritório como uma curiosa peça (anti-) publicitária. O que foi chamado de “matemática escultural” consiste primeiramente em processar, dimensionar e combinar através de diagramas geométricos o programa e os dados do projeto. Num segundo momento, os arquitetos passam a manipular as unidades diagramáticas (que correspondem normalmente às unidades-tipo do programa, tais como os apartamentos de um edifício residencial, por exemplo) com vistas a produzir uma escultura abstrata por meio de possíveis vazios, recortes, variações de escala, articulações entre volumes verticais e horizontais etc. Na terceira e última etapa projetual, após a definição de uma volumetria “nua”, os arquitetos a envelopam com uma “pele” ou uma espécie de “papel-de-parede”, almejando, assim, conferir caráter e “vivacidade” ao edifício propriamente dito (NEUTELINGS, 1999).



Figura 21

Neutelings Riedijk, parque de bombeiros, Breda, 1996-1999.

Ao defenderem que “os edifícios nascem nus”, os arquitetos devem escolher posteriormente uma roupagem com base na cor, na textura, no orçamento disponível, na adequação material e, principalmente, na capacidade de se produzir uma “imagem convidativa”. Neutelings Riedijk evidencia assim que a arquitetura é antes de tudo o arranjo das unidades programáticas sob a lógica do dimensionamento, da implantação, das requisições do cliente e do partido organizacional adotado. Uma organização, diga-se de passagem, que pretende reproduzir a própria complexidade urbana, no que diz respeito à densidade e à variedade de espaços e conexões, tal como defendem Koolhaas e o UN Studio (DELBEKE, 1999, p. 12-21).

A pele arquitetônica nada mais seria do que uma resposta material (que inevitavelmente tem que ser dada já que o edifício exige sempre uma vedação) se ela não tivesse que configurar uma imagem coerente e conferir “escala urbana” ao edifício. Segundo os arquitetos, tal imagem, fruto da “engenhosidade”, consiste num “valor adicional” acrescentado ao que a “arquitetura” já solucionou segundo leis e tipologias “objetivas”. A “matemática escultural” do escritório resulta, assim, da combinação de um trabalho de “sistematização” – o campo da justificação racional e propriamente arquitetônica – e “intuição” – o campo do gosto, da arbitrariedade e do acaso (DELBEKE, 1999, p. 12–14).

Do ponto de vista “linguístico”, a fachada nos trabalhos de Neutelings Riedijk em nenhum momento pretende expressar a “função” do edifício, muito menos conceitos filosóficos. Se a abordagem projetual evidencia vínculos claros com o “funcionalismo” modernista, por outro lado, tende a produzir uma imagem exterior que, antes de remeter ao programa de usos específico ou mesmo ao legado propriamente arquitetônico, faz referências explícitas aos *cartoons*, à publicidade e a todo

o universo da cultura *pop* (LOOTSMA, 2000, p. 149). O signo arquitetural emerge como puro “aparecimento” (descolado de qualquer conteúdo particular), insinuando desse modo que o problema da forma e dos seus “significados” consiste em algo absolutamente aleatório, superficial e secundário. Se não é através de uma mensagem revelada nem tanto de uma experiência estética propriamente dita, a legitimidade arquitetônica é alcançada antes de tudo pela engenhosidade de um arranjo que aceitou sem reservas as demandas de cada situação e foi capaz de reproduzir no edifício a complexidade da cidade.



Figura 22
Neutelings Riedijk,
edifício Minnaert,
Utrecht, 1995-1997.

Curto e grosso

Fazer da forma arquitetônica a materialização de um processo de análise e pesquisa com vistas a enfrentar as circunstâncias projetuais de modo inovador parece constituir um dos pontos centrais desta abordagem “super-realista”. Quanto mais dados, quanto mais abrangência e acuidade no exame das circunstâncias, maiores as possibilidades de se chegar, pelo menos teoricamente, a uma resposta eficaz e maiores as oportunidades para alcançar uma proposta inovadora.

Este “realismo”, que se contrapõe claramente ao “subjetivismo” dos simbolistas e formalistas, almeja aparentemente fazer com que o próprio “mundo” objetivo produza uma arquitetura independente de julgamentos preestabelecidos sobre forma ou conteúdo (ALLEN, 1997, p. 27). Mas seria ingênuo acreditar que estes arquitetos holandeses têm sido capazes de produzir uma “máquina” de projeção puramente objetiva, livre de interpretações pessoais. Isto seria cair mais uma vez num dos pólos do maniqueísmo epistemológico da modernidade. Porém, apesar de todas as inevitáveis idiosincrasias metodológicas e mesmo estilísticas, esta posição “super-realista” ao menos tenta reduzir ao máximo no fazer projetual o papel tanto do gosto pessoal como do academicismo.

Embora saibamos que qualquer pesquisa e processo analítico com pretensões objetivistas sejam já elas mesmas resultados de “recortes” e “pontos de vista” particulares, parte da recente arquitetura holandesa enfrenta tais problemas com pelo menos dois mecanismos complementares: primeiro, a interferência material mínima e, segundo, a adoção de formas elementares e a regularidade geométrica como “*default*” (ALLEN, 1997, p. 29-31). Este pelo menos é o caso exemplar do MVRDV, um escritório que tem afirmado na teoria e na prática um especial desdém por qualquer assinatura estilística específica.

Para a equipe de arquitetos, a ênfase do processo projetual recai mais uma vez na pesquisa e análise extensiva dos dados do contexto. Não exatamente por causa de propósitos utilitaristas, mas sobretudo porque os constrangimentos são vistos como “oportunidades” de criação imprevistas pelos cânones (ALLEN, 1997, p. 28-29). Fazer um vasto mapeamento da legislação, da paisagem e das expectativas culturais significa não só uma tentativa de responder apropriadamente às demandas como

aumentar as possibilidades para que a solução arquitetônica “acrescente valor” ao conhecimento humano.



Figura 23
MVRDV, conjunto
WoZoCo, Amsterdã,
1994-1997.

A “criação” arquitetural para o MVRDV não está relacionada diretamente ao engendramento de novas formas, mas sim à redescritção, reformulação e renovação dos métodos que levam às formas. Ou seja, em vez de propriamente a elaboração da forma arquitetônica, privilegia-se a incessante atualização da “máquina” que a produz. Em vez de atuar sobre catálogos e paradigmas estilísticos, a arquitetura aqui se debruça sobre as potencialidades oferecidas por cada situação e, especialmente, sobre uma rede de técnicas (e mesmo teorias de diversos campos do conhecimento) em contínuo processo de “modernização”, que possa fazer frente à complexidade e mutabilidade da experiência urbana. Partindo da premissa de evitar, pelo menos no início do projeto, arbitrariedades subjetivas e postulados fixos, o escritório defende que a forma arquitetural é produto de imposições externas, sejam elas utilitárias, legislativas, orçamentárias ou mesmo organizacionais (IBELINGS, 2001, p. 105-110). Imposições estas que não se restringem às “funções”

do programa e às solicitações do cliente, tal como acontecia com os modernistas, mas incluem necessariamente dados culturais.

Em relação a esta abordagem, o que tornou particularmente notável o trabalho mais experimental do MVRDV foi a produção de uma arquitetura que parece consistir apenas no efeito de uma “*datascape*” – a “paisagem de dados” (MAAS, 1996, p. 99-103). Não havendo propriamente qualquer léxico formal preestabelecido, o edifício deriva da premissa de se obter a máxima densidade e heterogeneidade possível de modos de vida. O resultado só não é completamente aplicável em qualquer outra circunstância porque foi definido por normas específicas (de ruído, densidade, gabarito etc.) e arranjos programáticos decorrentes de uma situação que envolve obviamente a locação e o cliente específico. Ou seja, a peculiaridade da proposta não é obtida através de variações estilísticas, mas pelo próprio caráter irrepetível das imposições circunstanciais e da deliberada promoção da heterogeneidade.

Fica evidente a partir de textos e projetos que, ao invés de desenhar um objeto na paisagem, o MVRDV almeja reorganizar a própria paisagem, cuja estrutura e continuidade são paradoxalmente definidas por fragmentos (de edifícios, imagens ou equipamentos) que não possuem mais qualquer “aura” objetual. A composição formal neste caso perde o sentido, exceto quando considerada como um modo de ordenar a “congestão” contemporânea (MAAS, 1996, p. 100). Uma ordenação que passa ao largo dos objetivos pós-modernos de “representar” as novas condições urbanas (ou mesmo filosóficas). Antes de uma representação, a arquitetura consiste numa ferramenta multifuncional que deve transformar e “tirar vantagens” dessas condições com o intuito de satisfazer interesses contraditórios (ALLEN, 1997, p. 29).

É notório no caso da abordagem do MVRDV, que o resultado arquitetônico não decorre apenas da coordenação de múltiplos fatores, mas principalmente da “escolha” de quais fatores devem orientar cada situação projetual. Sendo virtualmente impossível atender a todos os agentes circunstanciais, o escritório costuma eleger alguns deles como norteadores do projeto. O MVRDV mantém então uma rigorosa “disciplina” em relação a certos condicionantes, visando, por um lado, satisfazer às prioridades da proposta e, por outro, “forçar” outros deles para uma “situação-limite” – o que, no caso, constituiria uma estratégia para produzir formas arquitetônicas imprevisíveis (ALLEN, 1997, p. 33). Em relação a este ponto, o escritório deixa claro que a arquitetura só é capaz de enfrentar adequadamente a realidade ao “desafiar o senso comum”, que seria representado tanto pelo comedimento formalista e reducionismo funcionalista quanto pelas idealistas expectativas coletivas.

Vale ressaltar também que tal abordagem acaba mostrando que o processo de projeção encontra-se estreitamente ligado ao da “negociação” de prioridades segundo critérios analíticos e técnicas de “relações públicas” do arquiteto com as partes envolvidas. Uma abordagem que demonstra, assim, que antes de uma manifestação que reflete o gosto pessoal exclusivo do arquiteto (ou do cliente), a arquitetura consiste no resultado de um complexo “gerenciamento” com vistas a equacionar e mesmo potencializar as incertezas do cenário urbano atual (ALLEN, 1997, p. 31).

A partir desta metodologia, os objetos edificados pelo MVRDV tendem a emergir como uma colagem aparentemente arbitrária de “paisagens” conflitantes. Objetos que, ao mesmo tempo em que não oferecem coerência visual nem preciosismo estilístico, mostram-se curiosamente como uma síntese acabada

da “lógica” metropolitana. Surgindo muitas vezes como a própria cidade concentrada num *locus*, as propostas do escritório desafiam qualquer leitura fácil e direta dos seus possíveis significados (sejam eles “linguísticos” ou não). Justamente por serem tão diretos e sem subterfúgios, sem qualquer insinuação sobre conteúdos subjacentes a serem decifrados, estas propostas tornam-se enigmáticas (ALLEN, 1997, p. 27). Edifícios como o WoZoCo ou o Silodam surgem na paisagem como “fatos brutos, diretos e imparciais”, sem aparentemente nada a ser ali desvendado. Decifrar o “mistério” dessa arquitetura é provavelmente compreender a própria realidade urbana que a produziu.



Figura 24
MVRDV, pavilhão holandês para
a Expo 2000, Hannover, 1997-
2000.

Contra a arquitetura

O trabalho do MVRDV é extremamente representativo da evolução iniciada na arquitetura dos Países Baixos no início

O fim do objeto

dos anos noventa. As premissas e os trabalhos do escritório representam, particularmente, uma radicalização de alguns dos temas da obra de Koolhaas compilada no seu “S, M, L, XL”. Uma obra que foi recebida de braços abertos não só por parte de um *mainstream* forjado dentro do próprio OMA como também por uma infinidade de novos escritórios que compõem agora o que poderíamos chamar de “terceira geração” dos anos noventa. Crimson, Maxwan, One Architecture e NL Architects são alguns dos principais representantes de uma abordagem arquitetônica e urbanística que tem como base indiscutível algumas das ideias desenvolvidas inicialmente por Koolhaas.

Uma das consequências mais notáveis destes desdobramentos foi a mais aguda crítica feita a uma arquitetura voltada para os problemas da forma. Utilizando-se da ironia como arma de combate ao “formalismo enfadonho” de arquitetos como Arets e mesmo Van Berkel, muitos dos críticos chegaram a afirmar que a arquitetura deixou de ser assunto de desenho para se transformar em problemas de regulamentos, estatísticas, diagramas e negociações (VANSTIPHOUT, 1998, p. 18). Com o objetivo de apenas “regular” minimamente uma heterogeneidade urbana que escapa de qualquer tipo de expectativa racionalista, alguns destes “anti-arquitetos” cunharam o termo “*soft approach*” para indicar esta mudança de enfoque (SPEAKS, 1997, p. 34-42).

As referências teóricas desta tendência são assumidamente as de Koolhaas, mas também as de Adriaan Geuze e Carel Weeber (que sintomaticamente se autoproclamou há alguns anos de “ex-arquiteto”). A dívida com os dois primeiros consiste principalmente na “anistia do mundo real” e na valorização da arquitetura como resultado de processos e estratégias de organização e regulação de um contexto instável

(LOOTSMA, 2000, p. 251). Em relação a Weeber, os jovens arquitetos devem sobretudo o espírito contrário a qualquer interferência “moralizadora” e “opressora” do Estado no que concerne aos destinos espaciais da população (defendendo abertamente assim a força criadora do mercado) e o elogio da máxima “objetividade” e economia das soluções arquitetônicas. Além disso, esta geração tende a ver em Weeber um dos poucos a fazer o elogio do “mau gosto” e das expectativas do “cidadão-comum”.

Este “*soft approach*” poderia ser entendido como uma espécie de desmaterialização final da arquitetura a partir do que o próprio Koolhaas propôs. A elaboração de “formas”, neste caso, não parece mais uma tarefa da arquitetura, mas da mídia e das tecnologias da informação. Restaria aos arquitetos tão somente contribuir para a transformação do “funcionamento” da cidade através de um urbanismo de negociação e consenso *ad hoc*, deixando a cargo da indústria imobiliária (que não necessariamente precisa de arquitetos para produzir “unidades habitacionais”) e do próprio cliente individual, a maior responsabilidade pela imagem urbana (LOOTSMA, 2000, p. 258-259).

Embora muitas vezes ingênua, tendo em vista que a “necessidade” de *designers* jamais foi tão premente como na “sociedade do espetáculo”, uma abordagem que afirma que a arquitetura é agora somente “urbanismo” (ou talvez geografia) coloca a profissão do arquiteto num impasse. Segundo esta abordagem, a atividade arquitetônica, que implica mais do que nunca num trabalho multidisciplinar, reduz o *designer* a um simples coadjuvante na arena dos destinos urbanos.

O grupo Crimson é o mais eloquente defensor de uma posição segundo a qual a “cidade ideal” deve ser realizada pela espontaneidade e criatividade dos seus habitantes. De acordo

com estas ideias iconoclastas, bem ao estilo das publicações do grupo, a arquitetura é definida sobretudo como a elaboração de um conjunto de medidas que visam fortalecer as tendências econômicas e culturais em curso. Ocupar e densificar espaços urbanos abandonados, valorizar a suburbanização e inclusive estimular atividades sociais ilegais (desde que populares) através de regulamentações mínimas são parte do “repertório” de atuação do grupo (LOOTSMA, 2000, p. 258-259). Atuação esta que confia absolutamente nas forças sociais contemporâneas e rejeita a “cultura do design”, já que tal tradição não seria mais capaz de propor alternativas pertinentes à cidade atual. Embora de ampla penetração no meio arquitetônico, não custa anotar que o Crimson é um grupo de historiadores e que, ironicamente, estejam começando a “desenhar” os seus próprios projetos nos Países Baixos.

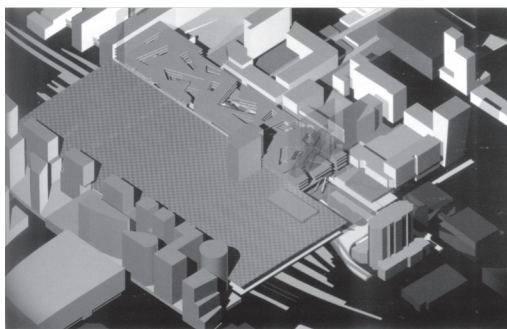


Figura 25
Maxwan, projeto Centrum
Utrecht, Utrecht, 1997.

Enquanto o Crimson representa a ponta da lança contra alguns dos ideais da disciplina arquitetônica, outros escritórios (que têm inclusive trabalhado em parceria com o grupo) tentam formular fundamentos projetuais capazes de resistir a este quadro de crise que vem se configurando no seio da profissão. O Maxwan é um destes escritórios que advogam ideias similares

às do Crimson, mas que se mantém ainda como arquitetos de edificações.

Para o arquiteto Dijkstra (2001, p. 92), fundador do Maxwan, a “beleza” arquitetônica está inelutavelmente conectada ao modo de enfrentamento dos aspectos práticos da arquitetura e também à própria economia que a promove. Um “bom” processo de análise conduziria a um “bom” (e portanto “belo”) resultado arquitetônico. A Estética aqui, antes de um universo autônomo (tal como apregoada pela modernidade a partir de Kant) surge forçosamente atrelada à Ética e à Técnica. Além de aceitar os dados socioeconômicos sem reclamações e de defender o máximo de clareza em cada projeto, Dijkstra salienta também que a imprevisibilidade do resultado formal é o verdadeiro contraponto ao “aborrecido desenho consciente” que caracteriza as proposições formalistas. Segundo o arquiteto, isto não caracteriza uma sua abordagem pessoal, mas uma sensibilidade presente na arquitetura holandesa como um todo, a qual conseguiu ver com bons olhos a própria “feiúra” da arquitetura anônima e a rudeza de um certo modernismo local (DIJKSTRA, 2001, p. 93).

Esta mentalidade voltada principalmente ao mundo prático (mas com evidentes inclinações estéticas e conceituais) seria também fruto de uma forte pressão da mídia e do universo arquitetônico dos Países Baixos para a produção de trabalhos com poder de convencimento social e ao mesmo tempo “interessantes” (DIJKSTRA, 2001, p. 93). Algumas das propostas do Maxwan caracterizam-se sintomaticamente pela extrema flexibilidade dos arranjos espaciais, que devem ser capazes de se transformar facilmente no tempo, e por uma imagem que explicita imediatamente os propósitos projetuais.

Mas é nos métodos de planejamento urbano do escritório que esta flexibilidade, clareza propositiva e aversão aos modelos formais podem ser mais bem apreciadas. Ao invés de estabelecer tipologias para a cidade, o Maxwan costuma propor um conjunto de normas, taxas e limites relativos à densidade e aos programas urbanos. O que caracteriza este “planejamento por redundância” é sobretudo a estipulação de diversos constrangimentos cujo objetivo final é dar uma margem de “negociação” apenas sobre alguns deles (DIJKSTRA, 2003, p. 144-146). Neste caso, garante-se uma coerência mínima da proposta ao mesmo tempo em que se atende aos contraditórios interesses em jogo.



Figura 26

Maxwan com NEWTEC, edifício residencial, Eindhoven, 1995-1998.

O poder de influência do amplo contexto socioeconômico sobre o fazer arquitetural pode também ser apreendido de forma didática no modo em que o One Architecture trabalha. Assumindo sem restrições muitas das noções do “realismo sujo” de Koolhaas, o escritório confia plenamente no que “já está lá”, numa situação espacial que seria configurada somente como pura experiência empírica (BOUW; MEUWISSEN, 1998, p. 111). O objetivo central é fazer com que a forma arquitetural corresponda exclusivamente ao “aparecimento da função”, ou

melhor, da pluralidade funcional que define qualquer proposta. Assim, os aspectos visíveis da arquitetura tendem mais uma vez aqui a serem reduzidos ao seu nível mais elementar, visto que é o programa de usos, os eventos potenciais e o modo de articulá-los num objeto quase desmaterializado o que mais importa. A arquitetura e o urbanismo devem emergir apenas como a intensificação do que é “fortemente sentido mas ainda não expresso” na realidade urbana (SPEAKS, 1998b, p. 108).

O One Architecture segue também defendendo na teoria e na prática uma arquitetura atenta às transformações do território holandês, cuja característica fundamental consistiria no processo de suburbanização e na emergência exclusiva de ambientes híbridos. Segundo as teses do escritório, esta completa hibridação de atividades e estilos de vida decorre especialmente dos efeitos da televisão e da informática. Ora, num território em que o espaço público deixou de ser a rua para se constituir nas interações promovidas com a TV e os monitores, o ambiente intramuros das residências passou a ser 100% público e 100% privado (BOUW; MEUWISSEN, 1998, p. 111). Uma das consequências desse fenômeno seria o fato de que programas tradicionalmente públicos, tais como praças e equipamentos de lazer, podem aparecer agora locados nos tetos residenciais, enquanto a apropriação privada das ruas é efetivada através da própria lógica de usos dos condomínios suburbanos.

Mesmo aprovando entusiasticamente a situação cultural contemporânea, o One Architecture tem como objetivo assumido materializar arquitetonicamente a romântica noção de “sublime”. Um propósito que deveria ser, curiosamente, alcançado a partir da própria vulgaridade do contexto. Em vez de colagens ou justaposições formais, o escritório almeja fabricar uma síntese na qual “todos os movimentos” que engendram a realidade

urbana sejam ordenados, o que acabaria por “expressar” o próprio mundo atual (BOUW; MEUWISSEN, 1998, p. 112). O elementarismo formal é explorado para que a hibridação programática, o comportamento dos habitantes, a aceitação do *kitsch* e o gosto do cliente fiquem ainda mais claramente explicitados, não sobrando, assim, muito espaço para estilos estabelecidos. Ao contrário, o One Architecture chega a apresentar para o cliente brochuras com vários projetos de outros arquitetos com o objetivo de vislumbrar da maneira mais direta possível os seus “valores” e anseios (L’ARCHITECTURE D’AUJOURD’HUI, 2002, n. 343, p. 70). Ao permitir que o cliente escolha um estilo “Mies”, “Palladio” ou “Van Berkel” para a sua casa, o One Architecture abandona definitivamente qualquer consideração sobre os aspectos visuais na concepção arquitetônica.

Assim como o Crimson, Maxwan e One Architecture, o NL Architects é outra equipe de arquitetos que assume explicitamente uma postura “super-realista” e, por conseguinte, aparentemente desapegada às questões de estilo. O trabalho do escritório tornou-se inclusive bastante discutido por conta das suas propostas “não-arquitetônicas”, tais como o imenso estacionamento “Mazda” no coração de Amsterdã, a transformação dos canais da cidade em piscinas públicas e a conversão de vagões de trens e metrô em supermercados móveis. Para o NL Architects, oferecer conceitos e soluções imateriais dirigidas pelas forças mercadológicas não significa apenas atender aos interesses de certos grupos econômicos, mas às próprias necessidades do homem comum da metrópole globalizada.

Mas se há um tópico que tem caracterizado especialmente o trabalho do NL Architects é precisamente o objetivo de fazer da arquitetura e do urbanismo uma especulação sobre as demandas de uma sociedade que, no seu conjunto, solicita “tudo ao mesmo

tempo agora” (L’ARCHITECTURE D’AUJOURD’HUI, 1999, n. 324, p. 55). O escritório expõe nas suas “hipóteses” projetuais não uma arquitetura purista proveniente das “belas” expectativas de certos grupos sociais, mas uma síntese improvável do que toda a coletividade almeja. Além de lançar questões sobre a própria disciplina, esta arquitetura surge surpreendentemente com uma inegável capacidade crítica, na medida em que torna “visível” os conflitos e excessos da sociedade do capitalismo avançado.

Figura 27
NL Architects,
projeto para lojas
e estacionamento,
Amsterdã, 1994-1995.



O método do escritório deriva também de um meticuloso trabalho de pesquisa, mapeamento e conceptualização das contraditórias condições do projeto. Um processo que se vê obrigado a rejeitar qualquer tipo de nostalgia, seja ela estilística, conceitual ou mesmo social, justamente porque pretende viabilizar a cidade contemporânea tal como ela mesma anseia. Neste caso, a elaboração de uma síntese arquitetônica corresponde a um processo experimental que “verifica ou contradiz hipóteses” urbanas e, ao mesmo tempo, provoca questões sobre a própria condição social contemporânea (L’ARCHITECTURE D’AUJOURD’HUI, 1999, n. 324, p. 55).

Com tal posição, o NL Architects passa ao largo da “clássica” postura vanguardista, na medida em que se recusa a fazer da arquitetura a tradução linear de um “manifesto” e

rejeita a imposição de “modelos” utópicos e sectários a uma coletividade heterogênea (SPEAKS, 1998a, p. 38). Esta atitude a um só tempo resignada e crítica tem sua ambiguidade intrínseca ilustrada pelo pragmatismo “poético” do Parkhouse, do Flat Ribbon e do Titanic.

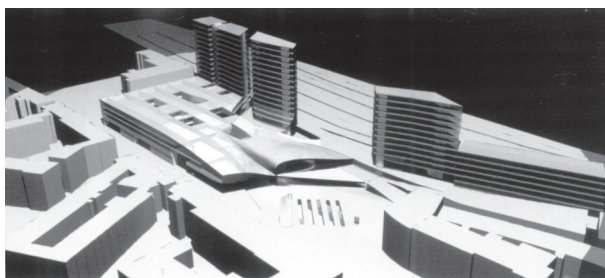
Organizando sem evasivas a congestão urbana e os inúmeros interesses contraditórios em jogo, esses projetos apagam necessariamente qualquer indício de forma “bela” ou “comunicativa”, tal como entendidas pela “pós-modernidade”. Ora, do mesmo modo que os novos programas da cidade industrial desafiaram e fizeram ruir as tipologias clássicas no século XIX, as demandas urbanas atuais sintetizadas nas alternativas tipológicas do NL Architects confrontam-se inevitavelmente com o academicismo contextualista, esteticista e conceitualista do pós-modernismo. As formas arquiteturais propostas pelo escritório mostram-se inapropriadas para serem “lidas” e “admiradas”, porque emergem de necessidades incompatíveis com os cânones e resultam amalgamadas com os fluxos, os fragmentos e as estruturas urbanas existentes e em transformação. Sendo assim, o NL Architects tem confirmado na prática o que Koolhaas (1995, XX) indica no verbete “*aesthetic*” do seu “S, M, L, XL”: “*most aesthetic absolutes prove relative under pressure*”.

4.6 EVASIVAS

Este sugestivo descompromisso com formas e conceitos preestabelecidos surge então como uma característica central da mais significativa arquitetura holandesa recente. Uma posição que antes de adotar teorias, manifestos ou cânones estéticos como guias da prática, tem evidenciado que é sobretudo a interação com as circunstâncias projetuais, através de uma ampla

rede de técnicas multidisciplinares, o único modo de enfrentar a complexidade urbana de modo inovador. Mas é importante também apontar algumas questões preliminares que podem servir como advertência ao otimismo muitas vezes exagerado exibido não só pelos protagonistas desta tendência, como também pela “crítica” que a promove. Trata-se, na verdade, de algumas ressalvas que, mesmo não invalidando os principais tópicos das metodologias aqui discutidas, podem impedir o seu pleno desenvolvimento ou mesmo indicar fraquezas intrínsecas a serem resolvidas em outro momento.

Figura 28
UN Studio, plano para
a estação de Arnhem,
1996.



Embora tenha sido notavelmente demonstrado na prática, este pragmatismo experimentalista certas vezes não atinge os resultados esperados. E um dos principais fatores para alguns insucessos é exatamente o fato de certas propostas arquitetônicas surgirem muito mais como uma “representação” de certos postulados pragmatistas do que propriamente como resultado de uma prática que extrapola os ditames “linguísticos” e esteticistas. Como sabemos, nenhuma atividade está livre das coerções do pensamento nem da linguagem que configuram a própria cultura. Sendo assim, as práticas contemporâneas que se pretendem independentes de *a priori* já estão inexoravelmente marcando uma posição “teórica” (e mesmo “estética”) contrária a certos cânones. Estas posições transgressoras não estão livres,

portanto, de estabelecerem manifestos e cartilhas nem métodos e procedimentos que passam a ser os próprios “conteúdos” a serem traduzidos pelo projeto.

No caso do experimentalismo holandês, como no de qualquer outra tentativa crítica de superação das práticas estabelecidas, a arquitetura se vê também forçada a convencer um público mais amplo, fazendo com que os protagonistas dessa tendência inclinem-se frequentemente a produzir obras didáticas. E é justamente quando a discursividade assume a dianteira da prática projetual que a arquitetura sucumbe a fórmulas e clichês que se cristalizam, neste caso, como “signos” das novas ideias postas em circulação (ou do que se considera uma arquitetura “avançada”).

O caso do UN Studio a esse respeito é emblemático. Muitos dos projetos realizados pelo escritório contradizem explicitamente a posição teórica defendida nos textos, justamente porque constituem uma espécie de ilustração de certos “diagramas” que, por definição, não são ainda a solução arquitetural. Desse modo, o escritório costuma frequentemente desconsiderar questões construtivas e espaciais em função de uma imagem que veicule o método “complexo” e “anti-formalista” adotado e a própria “atualidade” da sua arquitetura. Emergindo muitas vezes desconectada das reais injunções contextuais e funcionais, a produção do UN Studio converte-se num “estilo Van Berkel”, desacreditando desse modo um dos mais promissores estudos das “técnicas” projetuais.

Outra restrição que poderia ser feita a esta posição “super-realista” é a evidente tendência a um certo conformismo em relação ao contexto da produção arquitetônica. É claro que o arquiteto não é mais capaz, como pensaram as vanguardas históricas, de remodelar através do urbanismo e dos edifícios a

face socioeconômica de qualquer sociedade. Mas o que muitas vezes decorre dos pontos de vista do Crimson e Maxwan, por exemplo, é uma ausência de senso crítico quanto à própria “contemporaneidade” que eles celebram.

Defender sem reservas os dados da atualidade é o mesmo que aceitar que nós, homens e máquinas em atividade, não estamos susceptíveis de erros. Neste caso, falta sobretudo ao Crimson uma reflexão mais cuidadosa sobre as condições em que os próprios representantes de uma coletividade estão de decidir com responsabilidade social e conhecimento técnico os destinos urbanos. Não é porque serve a uma “coletividade social” que o arquiteto, seja como técnico ou pensador, não deva se insurgir contra ela. Sem um mínimo de desconfiança crítica quanto à situação contemporânea, o “super-realismo” arrisca-se simplesmente a corroborar os excessos cometidos especialmente por aqueles que detêm mais poder de decisão sobre o futuro da cidade.

Esta postura, que em alguns momentos beira o cinismo, fica evidente sobretudo quando não discute suficientemente se uma determinada meta urbanística deve ser mesmo atingida. Embora não necessariamente “politicamente incorretos”, é com perplexidade (ou bom humor) que observamos certas propostas urbanas do Maxwan, tal como produzir um lago suspenso com fundo de vidro para “os habitantes contemplarem as carpas” (DIJKSTRA, 2001, p. 95). Se o problema aqui não é de ordem ética é, no mínimo, de relevância.

Além da questão dos “fins”, falta às vezes a esta arquitetura uma reflexão mais apurada sobre os “meios” de realização de uma certa “demanda” social. Podemos apontar aqui o exemplo do “Mazda Parking” do NL Architects, que mesmo resolvendo um problema de escassez de estacionamento, destrói

ao mesmo tempo uma área de convívio fundamental da cidade de Amsterdã. A questão aqui recai sobre um problema óbvio de valoração: o que ganhamos e o que perdemos com determinadas propostas pragmatistas? Muitas vezes é este tipo de pergunta que parece faltar em algumas das entusiastas propostas do experimentalismo holandês.

No que diz respeito à arquitetura propriamente dita, muitos dos projetos “experimentais” desenvolvidos com base



Figura 29

NL Architects, projeto para estacionamento, Amsterdã, s.d.

na análise das circunstâncias sofrem exatamente do problema de não serem plenamente levados a termo. Ou seja, a arquitetura neste caso não passa devidamente do estágio “experimental” para o concreto, deixando de enfrentar problemas de ordem técnica e de qualidade ambiental. Se a extensiva análise do contexto conduz inegavelmente a conceitos e tipologias complexos, apropriados e inovadores, o resultado final (seja ele em forma de projeto ou em obra construída) mostra-se muitas vezes

insatisfatório no que diz respeito à já tão esquecida “qualidade arquitetônica”. Nas próprias plantas-baixa de edifícios do One Architecture, do Maxwan e do MVRDV fica patente o amadorismo (ou o simples descaso) quanto a problemas construtivos, de dimensionamento e da articulação do programa conforme o próprio conceito organizacional adotado.

Esta negligência pontual parece fruto do desinteresse por questões de pequena escala, visto que estas têm sido frequentemente consideradas irrelevantes num contexto urbano de permanente modificação e incertezas. Quanto a isso, fica claro que as boas ideias não conduzem necessariamente a bons resultados projetuais (o que também indica que o inverso – ideias inadequadas que redundam em boas propostas – pode ocorrer).

Estas observações levantadas sobre o experimentalismo pragmático holandês não têm sido usuais na crítica contemporânea, sobretudo porque os resultados positivos obtidos pela prática e teoria arquitetônica superam em muito as eventuais fraquezas. E de fato, estas ressalvas não parecem, pelo menos por enquanto, reduzir o impacto e a importância dos trabalhos dos escritórios aqui examinados, visto que é justamente esta tendência que mais tem sido capaz de apontar novas perspectivas para a atual situação da disciplina.

O êxito desta produção se deve em parte a uma postura que antes de ser “crítica e negativa” (ou simplesmente metafísica), tenta encarar sem restrições formais ou ideológicas o cenário urbano contemporâneo (SPEAKS, 2002, p. 16). Neste caso, ao contrário do que possa parecer, a postura “super-realista” mostra-se ironicamente “idealista” (ou “surrealista”). Um idealismo que evidentemente não diz respeito às construções teóricas descoladas do mundo terreno, mas a uma espécie de “idealização” do “aqui e agora” (KOOLHAAS, 1995, p. 208). Em vez de rejeitar as circunstâncias urbanas com base em modelos idealistas preconcebidos, o “super-realismo” pretende apreender a “beleza” e a capacidade que este mundo mesmo – sujo e vulgar (já que não há outro disponível) – tem de se recriar e de se viabilizar de modo sempre surpreendente. Sendo assim, o “idealismo” implícito desta tendência parece representar

um contraponto ao característico niilismo das vanguardas e ao escapismo esteticista, historicista e conceitualista do “pós-modernismo”.

QUASE-OBJETO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A controversa noção de “pós-modernidade” em arquitetura tem sido ainda hoje motivo de celeumas. Sendo ou não um novo paradigma em relação ao Modernismo (que sempre mostrou-se, diga-se de passagem, heterogêneo e em contínua renovação), o fato é que a partir dos anos sessenta eclodiu no quadro da arquitetura internacional um conjunto de metodologias que se contrapunham abertamente ao tecnicismo, universalismo e anti-historicismo modernista, tendo como uma das suas bases teóricas os estudos da linguagem.

Entretanto, este trabalho pretendeu mostrar que a analogia da arquitetura com a linguagem a partir da voga estruturalista na década de sessenta não é um fenômeno recente. Faz parte da própria natureza positivista que caracterizou o Modernismo, que tinha como um dos seus objetivos principais decifrar, controlar e estabelecer cientificamente a “linguagem intrínseca” de cada uma das artes. Assim, o advento do que se chamou de “condição pós-moderna” representou apenas o paroxismo de uma *episteme* que já vinha sendo fundada desde o século XIX no conhecimento linguístico, trazendo consequências decisivas para a prática arquitetônica universal das últimas quatro décadas (inclusive para aquelas correntes que quiseram inverter a hegemonia da “discursividade” sobre a “objetualidade”, tal como vimos no caso do Minimalismo).

De todas as diversas facetas que compõem o panorama deste período, destacamos nestas considerações finais um dos principais efeitos desta “virada linguística” sobre a metodologia projetual: a conversão da arquitetura num fenômeno puramente

sígnico. Ou seja, a legitimidade, a relevância e a qualidade arquitetônica passaram a ser medidas sobretudo pela capacidade que o objeto tinha de “traduzir” formalmente conteúdos preestabelecidos.

No ápice do prestígio do “paradigma linguístico”, ocorrido nos anos oitenta, os “significados” a serem veiculados deixaram de obedecer a critérios culturais mais amplos (tal como defendia o historicismo “pós-moderno” da década precedente), relacionados especialmente à recuperação do diálogo da arquitetura com a memória coletiva. Com algumas das obras “deconstrutivistas” em especial, a arquitetura converteu-se definitivamente numa “metáfora de uma idéia” sem qualquer teleologia. Não era mais tanto o alcance público de “conteúdos” alternativos ao dogmatismo modernista que estava em questão, mas tão somente os mecanismos adotados para o estabelecimento da correspondência entre o “significado” estipulado e o “significante” (mesmo quando a teoria pós-estruturalista subjacente afirmava justamente a busca do cunho “errático” da fabricação do sentido e da contestação destas categorias linguísticas).

Abandonando uma complexa rede de condicionantes físicos e culturais, tal abordagem nos fez muitas vezes acreditar que a arquitetura era não só capaz de enunciar um discurso, mas que isto consistiria no seu principal atributo, independentemente da própria serventia da “mensagem”. A alienação e a mistificação de um fazer cotidiano que é por natureza social e complexo terminaria caracterizando um modelo arquitetônico que substituiu a dureza do mundo concreto pela maleabilidade metafórica.

E foi justamente o mergulho no mundo prático e cotidiano efetuado pela recente arquitetura holandesa um dos pontos de partida deste trabalho para a elaboração da crítica ao Paradigma Linguístico. Uma produção que tem invertido literalmente

a equação do “pós-modernismo”: ao invés de fazer o projeto arquitetônico perseguir linearmente princípios conceituais ou estéticos, é a interação com as circunstâncias que orienta o uso das ferramentas teóricas e multidisciplinares.

Tal postura não é inédita na arquitetura do século XX e muito menos na própria tradição moderna holandesa. Trata-se antes de uma tendência que apenas aprofunda uma mentalidade local voltada especialmente para a transformação prática da realidade, que vai abertamente de encontro à sensibilidade contemplativa da arquitetura representada tanto pelo simbolismo – a contemplação de ideias através do objeto – quanto pelo esteticismo – a contemplação de objetos belos.

Para a tendência “super-realista” aqui proposta, os objetivos simbolistas do Paradigma Linguístico padeceriam de duas incongruências decorrentes da concepção estruturalista e representacional da linguagem: a primeira é que, diferentemente do que a “pós-modernidade” nos fez supor, qualquer simbolismo para fazer sentido depende antes de uma convenção socialmente aceita do que do subjetivismo do arquiteto; a segunda é que a concepção “comunicacional” confia na correspondência precisa e permanente entre forma e conteúdo (uma premissa suficientemente contestada pelo pensamento pragmatista e pelo próprio pós-estruturalismo).

Já em relação ao formalismo esteticista, o pragmatismo holandês se voltaria contra pelo menos dois dos seus fundamentos: o primeiro é que, numa experiência urbana hoje forjada sobretudo pelo caráter fragmentário das imagens da “telemática” e da publicidade, a forma arquitetural não mais detém o tradicional poder de extasiar nem se encontra em condições adequadas para ser plenamente contemplada; o segundo é que produzir formas belas implica apelar para o “bom gosto” de um repertório

estabelecido e, conseqüentemente, transformar a arquitetura num academicismo.

Sendo assim, escritórios como o UN Studio e o OMA indicam com razão que ao aprisionar a arquitetura em *a priori*s e na autonomia formal, os pressupostos simbolistas e esteticistas dificultam o enfrentamento adequado da complexidade urbana concreta e reduzem a sua capacidade de renovação. Propõem em contraste uma postura “realista” que, sendo assumidamente pragmatista, tende portanto a ser inovadora. Ora, inovar é antes de tudo se “adequar” às próprias transformações e singularidades de uma realidade concreta e, por outro lado, buscar sempre incrementar as nossas capacidades perceptivas e cognitivas justamente pela recusa dos estereótipos formais e das fórmulas metodológicas.

Sabendo-se que a manipulação de signos existentes não garante a “comunicação” das mensagens dos “deconstrutivistas” e “contextualistas” nem a “unicidade” e plenitude da experiência estética do Minimalismo e do “pragmatismo estetizado”, a metodologia do “super-realismo” holandês deixa de operar sobre “linguagem” da arquitetura para atuar diretamente no contexto que a submete. Neste sentido, o fazer projetual passa a se concentrar na pesquisa, na análise e redescrição dos condicionantes, valorizando, assim, questões metodológicas e de processamento de informação e novos modelos de organização espacial. Com esta abordagem o arquiteto intenta retardar o máximo possível na prática projetual a intrusão de signos e tipologias estabelecidos. A forma arquitetônica emerge aqui como o resultado da interseção e síntese das diversas conceptualizações obtidas por um processo permeado de técnicas multidisciplinares e de interferências de “agentes externos”.

Mas o objeto não deveria surgir passivamente, como um mero efeito de um processo cientificista com vistas a satisfazer certas demandas, tal como sugere o “a forma segue a função” dos modernistas (e mesmo o “a forma segue o conceito” do pós-modernismo). Nunca é demais salientar que, para o “super-realismo”, aquela Função corresponderia apenas a um item de um programa preestabelecido, que não prevê o caráter temporal de uma pluralidade de funções e eventos potenciais. Uma “estrutura de eventos” que deveria ser, se não antecipada, ao menos considerada como um fator crucial da arquitetura contemporânea.

O programa do cliente e as demais condições iniciais de projeto são tratados, neste caso, como dados de partida de uma atividade arquitetônica que deve ser também capaz de regular e sintetizar outras projeções conflituosas, tendo como objetivo claro a obtenção de resultados ainda inexplorados. Não basta atender às demandas de um cliente privado, muito menos fornecer uma “solução” ao que foi estipulado no começo do processo (até porque qualquer arquitetura de um modo ou de outro faz isto), mas de propor, através da interatividade com as circunstâncias, algo que “acrescente valor” às expectativas de cada situação e especialmente à própria “disciplina” arquitetônica. Um compromisso, portanto, com a eficácia em relação ao que foi considerado mais relevante e sobretudo com a produção de conhecimento crítico e de novas perspectivas disciplinares.

Antes de tentar encontrar formas “originais”, buscar o “novo” aqui é sobretudo recusar a imposição das convenções estilísticas, através especialmente da valorização das questões programáticas e da defesa aberta do uso mínimo de recursos materiais. A forma visível, quando tem de aparecer, deveria estar reduzida a um nível elementar – por que ser prolixos se

podemos ser concisos? – enquanto o modo de organização e os usos do espaço surgem como protagonistas. Neste caso, a falta de objetivos figurativos e a potencialização das singularidades de cada situação forjam as condições projetuais necessárias para a produção de um resultado arquitetônico inesperado pelas práticas e cânones estabelecidos. Resultado este que, tendo como premissa ampliar as possibilidades de novos usos e incorporar facilmente as alterações trazidas pelo tempo, intensifica a contínua atualização dos seus próprios significados. Assim, em vez de um manipulador de signos, o arquiteto converte-se num catalisador de usos, eventos e “multiplicidades”.

Além de explicitar o que já foi demonstrado no caso da linguagem pelos estudos de Wittgenstein (1994) e Rorty (1994a,b), esta posição fortalece a própria natureza do processo de significação da arquitetura: os significados arquitetônicos emergem não da hipotética correspondência da forma com um conteúdo, mas da interação desta com o contexto, em outras palavras: do modo que a arquitetura “funciona” em relação a uma pluralidade de atividades, demandas e expectativas culturais contraditórias sempre em transformação.

Conforme este ponto de vista, mesmo que a arquitetura fosse considerada uma “linguagem”, não seria a concepção estruturalista e representacional que poderia melhor explicar a construção dos seus significados. Como as diversas teorias pragmatistas e pós-estruturalistas deixaram claro, o “código” e a “sintaxe” seriam apenas o ponto de partida de um processo que depende sobretudo das circunstâncias entre os interlocutores, de “signos” ausentes da cena de significação e da eficácia em relação aos seus propósitos.

Ora, se a própria linguagem não parece funcionar de acordo com os pressupostos “linguísticos”, por que acreditar

que a arquitetura seria capaz de “comunicar” conteúdos preestabelecidos? A linguagem parece operar muito mais próxima da maneira da arte – com a ambiguidade e o excesso de sentido que lhe é própria – do que pensaram os arquitetos “linguisticistas” a partir da década de sessenta. Uma arte, tal qual a arquitetura, que não é passível de ser decomposta em elementos significantes – não constituindo portanto uma língua através da qual pudéssemos discursar – nem possui regras gramaticais que pudessem coagir sua prática ou compreensão.

Sem código nem sintaxe a arquitetura não deveria, portanto, ser compreendida como uma “linguagem”. Ao invés de “comunicativo”, o fenômeno arquitetônico é “multifuncional” e “expressivo”, situado num domínio “supra-linguístico”, cujo único significado seria a própria “expressão do mundo” de onde ele emerge. Sendo produto de uma práxis não apenas sêmica (mas que envolve economia, política, tecnologia e instituições sociais diversas), compreender os significados arquiteturais – a partir necessariamente de um campo multidisciplinar – seria, portanto, compreender o próprio “mundo”.

Mesmo que desconsiderasse estas teorias linguísticas alternativas ao estruturalismo (o que apenas demonstraria o quão mais complexo é o fenômeno arquitetônico), o “super-realismo” holandês confirma e explora em grande medida tais premissas. Tendo como propósito organizar coerentemente “tudo ao mesmo tempo agora” em cada projeto, muitos dos arquitetos discutidos neste trabalho pretendem fazer da arquitetura a materialização do amplo contexto de sua emergência (sabendo-se que para isso têm frequentemente que romper com qualquer cânone formal ou até sacrificar certos gostos pessoais). Uma síntese que, em vez de uma “representação” de um conteúdo específico, consistiria na própria urbanidade concentrada num *locus*.

Ultrapassando então os conteúdos arbitrários e subjetivos da “linguagem pós-moderna”, a totalidade sociocultural (em contínuo processo de atualização) seria tanto mais expressa pela arquitetura quanto mais esta fosse capaz de distanciar-se dos clichês formais. Ora, o grau de estranhamento de um novo objeto arquitetônico em relação aos repertórios estabelecidos parece ser diretamente proporcional à sua capacidade de assimilar e “expressar” facetas da realidade que a disciplina arquitetônica não costuma considerar. Neste caso, o objeto só se torna adequadamente apreciado se formos capazes de vislumbrar as múltiplas forças que o engendraram. E é exatamente quando a arquitetura mais incorpora este mundo que a justifica que ela tende a se tornar tão irrefutável quanto o próprio mundo em transformação.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALLEN, Stan. Artificial ecologies: the work of MVRDV. **El Croquis**, Madrid, n. 86, p.26-34, 1997.

_____. Minimalism: architecture and sculpture. **Art & Design**, n. 7/8, p. 23-29, jul./aug. 1997.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Nobel; Edusp, 1993.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; Paulo Eduardo. **Um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas**: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARCHIS. Amsterdam, n. 4, 2002.

ARCHITECTURAL DESIGN. **Aspects of minimal architecture**, London, n. 7-8, jul./aug. 1994.

_____. **Aspects of minimal architecture II**, London, n. 5-6, may./jun. 1999.

ARCHITECTURE IN THE NETHERLANDS: Yearbook 1987/1988-2002/2003. Rotterdam: 010 Publishers, 1988-2003.

ARETS, Wiel; TOORN, Roemer van. Rewriting the city. **Archis**, Amsterdam, n. 4, p.19-20, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AV MONOGRAFIAS. **Construcciones craqueladas**, Madrid, n. 53, mai./jun. 1995.

_____. **NL 2000**, Madrid, n. 73, sep./oct. 1998.

A&V MONOGRAFIAS DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA.
Regionalismo. Madrid, n. 3, 1985.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BATTOCK, Gregory (Ed.). **La idea como arte**: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

_____. **Minimal art**: a critical anthology. London: Studio Vista, 1969.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1995. V. I, II.

BENJAMIN, Andrew; COOKE, Catherine; PAPADAKIS, Andreas (Ed.). **Deconstruction**: omnibus volume. New York: Rizzoli, 1989.

BETSKY, Aaron. Minimalism: design's disappearing act. **Architecture**, n. 2, p. 48-51, feb. 1997.

_____. The dutch model: a fortuyn-ate tale. **Archis**, Amsterdam, n. 4, p. 11-15, 2002.

BILN, John. Lines of encounter: flexible realism. In: FEIREISS, Kristin. **Mobile forces**. Berlin: Ernst und Sohn, Verlag fur Architektur und Technische Wissenschaften GmbH, 1994.

BLIJSTRA, R. **La arquitectura holandesa después de 1990**. Amsterdam: P. N. van Kampen & Zoon N. Y., 1966.

BOEKRAAD, Cees. Style and anti-style. In: BOEKRAAD, Cees; BOOL, Flip; HENKELS, Hebert. **De stijl**: Neoplasticism in architecture. Delft: Delft University Press, 1983. p. 16-24.

BOEKRAAD, Cees; BOOL, Flip; HENKELS, Hebert. **De stijl**: Neoplasticism in architecture. Delft: Delft University Press, 1983.

BERKEL, Ben van; BOS, Caroline. Mobile forces. In: FEIREISS, Kristin. **Mobile forces**. Berlin: Ernst und Sohn, Verlag fur Architektur und Technische Wissenschaften GmbH, 1994.

BOSMAN, Jos. What can we learn from Technische Universiteit Eindhoven? **Archis**, Amsterdam, n. 4, p. 11, 2001.

BOUMAN, Ole. Architecture in the digital age. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1995/1996. Rotterdam: 010 Publishers, 1996. p. 6-17.

_____. Dutch freak show. **Archis**, Amsterdam, n. 4, p. 4, 2002.

BOUW, Matthijs; MEUWISSEN, Joost. Six under a tennis court. **Daidalos**, Berlin, n. 67, p. 110-111, mar. 1998.

_____. Loose urbanism. **Archis**, Rotterdam, n.9, p. 74-79, 1997.

BROADBENT, Geoffrey. A plain man's guide to the theory of signs in architecture. In: NESBITT, Kate (Ed.). **Theorizing a new agenda for architecture**: an anthology of architectural theory – 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 124-140.

BROUWERS, Ruud. Foreword. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1995/1996. Rotterdam: 010 Publishers, 1996. p. 6.

_____. Foreword: razzmatazz alongside silence. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1988/1989. Rotterdam: 010 Publishers, 1989. p. 4-5.

_____. Ideals and one-off projects. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1988/1989. Rotterdam: 010 Publishers, 1989. p. 25-28.

_____. The Netherlands as building site. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1996/1997. Rotterdam: 010 Publishers, 1997. p. 6-12.

BUCH, Joseph. A curious decade. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1989/1990. Rotterdam: 010 Publishers, 1990. p. 6-14.

BUCHANAN, Peter. Rotterdam y Rem. **AV Monografias**, Madrid, n. 73, p. 20-22, 1998.

CASCIATO, Maristella. Notes on historiography of modernism. In: MOLEMA, Jan (Ed.). **The new movement in the Netherlands**. 1924-1936. Rotterdam: 010 Publishers, 1996. p. 7-12.

CASEY, Edward S.. **The fate of place**: a philosophical history. Los Angeles: California Press, 1997.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CÍCERO, Antônio; SALOMÃO, Waly (Concepção e curadoria). **Banco nacional de idéias**: o relativismo enquanto visão de mundo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

COENEN, Jo. Inspired building. **Archis**, Amsterdam, n. 4, p. 32-34, 2001.

COHEN, Jean-Louis. The rational rebel or the urban agenda of OMA. In: LUCAN, Jacques. **OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990**. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

COLENBRANDER, Bernard. La herencia del complejo de genio. In: IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporâneos en Holanda**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 257-259.

_____. The clout of the big residential building. **Architecture in the Netherlands: Yearbook 1993/1994**. Rotterdam: 010 Publishers, 1994. p. 150-152.

COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

COLQUHON, Alan. **Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987**. Cambridge: The MIT Press, 1989.

CORDÓN, Juan Manuel Navarro; MARTINEZ, Tomas Calvo. **História da filosofia**. V. 3. Lisboa: Edições 70, 1983.

COSTA, Xavier. In favour of action: an agenda for architectural education. **Archis**, Amsterdam, n. 4, p. 10, 2001.

CRIMSON. **Too blessed to be depressed**. Rotterdam: 010 Publishers, 2002.

DE DUVE, Thierre. **The definitively unfinished Marcel Duchamp**. London: MIT Press, 1991.

DE FUSCO, Renato. **Arquitectura como mass medium: notas para uma semiologia arquitectónica**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1967.

_____. **História de la arquitectura contemporanea**. Madrid: Blume Ediciones, 1981.

DELBEKE, Marteen. Sculpting a perfect picture: the methods and work of Neutelings & Riedijk. **El Croquis**, Madrid, n. 94, p. 12-21, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 1, 2, 3, 4, 5. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

DERWIG, Jan; MATTIE, Erik. **Functionalism in the Netherlands**. Amsterdam: Architectura & Natura, 1995.

DEWEY, John. **Experience and nature**. New York: Dover Publications, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

DIJK, Hans van. Archiprix: a runway for young architects. **The Architectural Review**, London, n. 1243, p. 82-83, sep. 2000.

_____. Dutch modernism and its legitimacy. **Architecture in the Netherlands: Yearbook 1991/1992**. Rotterdam: 010 Publishers, 1992. p. 6-15.

_____. Formal morality. **Architecture in the Netherlands: Yearbook 1987/1988**. Rotterdam: 010 Publishers, 1988. p. 6-9.

_____. Housing in the Netherlands. **Process Architecture**, Tokyo, n. 112, p. 5-8, 1993.

_____. La promoción joven. **AV Monografías**, Madrid, n. 73, p. 30-32, 1998.

_____. Monumentality and cultural institutions. **Architecture in the Netherlands: Yearbook 1993/1994**. Rotterdam: 010 Publishers, 2003.

_____. On stagnation and innovation: commentary on a selection. **Architecture in the Netherlands: Yearbook 1994/1995**. Rotterdam: 010 Publishers, 1995. p. 138-152.

_____. The demise of structuralism. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1988/1989. Rotterdam: 010 Publishers, 1989. p. 6-10.

_____. **Twentieth-century architecture in the Netherlands**. Rotterdam: 010 Publishers, 1999.

DIJKSTRA, Rients. Entrevista. In: GADANHO, Pedro (Coord./ed.). **Post-Rotterdam**: architecture and city after tabula rasa. Porto: Porto 2001 and 010 Publishers, 2001. p. 92-97.

_____. Entrevista. **Architecture and Urbanism**, Tokyo, n. 393, p. 140-146, jun. 2003.

DREXLER, Arthur (Ed.). **Five architects**. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. A arte é linguagem? In: _____. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 103-149.

DUIVESTIJN, Adri. Vinex, market supply architecture. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1998/1999. Rotterdam: 010 Publishers, 1999. p. 24-32.

ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

EISENMAN, Peter. Notes on conceptual architecture: towards a definition. **Casabella**, Milano, n. 359/360, p. 49-57, 1971.

_____. Post-Functionalism. In: NESBITT, Kate (Ed.). **Theorizing a new agenda for architecture**: an anthology of architectural theory – 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1996a. p. 80-83.

_____. The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end. In: NESBITT, Kate (ed.). **Theorizing a new agenda for architecture**: an anthology of architectural theory – 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1996b. p. 211-227.

EL CROQUIS. **Ben van Berkel**: 1990-1995. Madrid, n. 72, 1995.

_____. **MVRDV**: 1991-1997. Madrid, n. 86, 1997.

_____. **MVRDV**: 1997-2002. Madrid, n. 111, 2002.

_____. **Neutelings Riedijk**: 1992-1999. Madrid, n. 94, 1999.

_____. **OMA-Rem Koolhaas**: 1992-1996. Madrid, n. 79, 1996.

ENGEL, Henk; TERLOUW, Erik. Double Dutch. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1991/1992. Rotterdam: 010 Publishers, 1992. p. 35-45.

FEIREISS, Kristin. **Mobile forces**. Berlin: Ernst und Sohn, Verlag für Architektur und Technische Wissenschaften GmbH, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. México: Siglo XXI, 1995.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica de la arquitetura moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

_____. OMA, el legado de Leonidov. **AV Monografías**, Madrid, n. 73, p. 24-26, 1998.

FRIED, Michael. Art and objecthood. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **Minimal art**: a critical anthology. London: Studio Vista, 1969. p.116-147.

GADAMER, Hans-Georg. **Truth and method**. New York: Continuum, 1996.

GADANHO, Pedro (Coord./ed.). **Post-Rotterdam**: architecture and city after tabula rasa. Porto: Porto 2001 and O10 Publishers, 2001.

GANDELSONAS, Mario. From structure to subject: the formation of an architectural language. **Oppositions**, New York, n. 15/16, p. 7-29, 1979.

GAUSA, Manuel; GUALLART, Vicente; MULLER, Willy et al. **The metapolis – dictionary of advanced architecture**: city, technology and society in the information age. Barcelona: Actar, 2003.

GEUZE, Adriaan. Darwin acelerado. In: IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales**: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporâneos en Holanda. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 254-256.

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GLUSBERG, Jorge (Ed.). **Deconstruction**: a student guide. London: Academy Editions, 1991.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GOODMAN, Nelson. **Languages of art**. Indianapolis: Hackett, 1976.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.

GREGOTTI, Vittorio. **Território da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

HABERMAS, Jurgen. Arquitetura moderna e pós-moderna. In: ARANTES, Otília e Paulo. **Um ponto cego no projeto de Jurgen Habermas**: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 125-149.

HARRISON, Charles. Abstração. In: FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Primitivismo, Cubismo, abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p. 185-264.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles et al. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 170-259.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1984.

HAYS, Michael (Ed.). **Hejduk's chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **Basic writings**. New York: Harper S.F., 1992.

HERTZBERGER, Herman. **Lições de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEYNEN, Hilde. Architecture: an intractable science. **Archis**, Amsterdam, n. 4, p. 30, 2001.

_____. Dutch urbanists confronting new challenges. **Lotus International**, Milano, n. 96, p. 34-42, 1998.

HOOGEWONING, Anne. Happily leafing through the catalogue together. **Architecture in the Netherlands: Yearbook 2002/2003**. Rotterdam: 010 Publishers, 2003. p. 99-105.

_____. Welcome to Yearbookland. **Architecture in the Netherlands: Yearbook 2002/2003**. Rotterdam: 010 Publishers, 2003. p. 149-155.

HOPPS, Walter; LIND, Ulf; SCHWARTZ, Arturo. **Marcel Duchamp, ready-mades etc.**:1913-1964. Milan: Galleria Schwartz, 1964.

HUGHES, Robert. Decadencia y agonía de la vanguardia. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **La idea como arte**: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 142-156.

HULSMAN, Bernard. El triunfo de los antimodernos: la arquitectura posmoderna conquista os Países Baixos. In: IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales**: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporâneos en Holanda. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 275-277.

_____. The joy of repetition. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1993/1994. Rotterdam: 010 Publishers, 1994.

IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales**: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporâneos en Holanda. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

IBELINGS, Hans. Architecture in the Netherlands and elsewhere. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1998/1999. Rotterdam: 010 Publishers, 1999. p. 4-6.

_____. Hybrid architecture. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1993/1994. Rotterdam: 010 Publishers, 1994. p. 148-149.

_____. **Inovação e pragmatismo na arquitetura holandesa**: depoimento. [jan. 2004]. Entrevistador: Gentil Porto Filho. Amsterdã: residência do entrevistado, 2004. 1 cassete sonoro.

_____. **Supermodernismo**: arquitectura en la era de la globalización. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

_____. **The modern fifties and sixties**: the spreading of contemporary architecture over the Netherlands. Rotterdam: Nai Publishers, 1996.

_____. **20th century urban design in the Netherlands**. Rotterdam: Nai Publishers, 1999.

JAMES, William. **Pragmatism**. Amherst: Prometheus Books, 1991.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

JENCKS, Charles. **Architecture today**. London: Academy Editions, 1988.

_____. **New moderns**. London: Academy Editions, 1990.

_____. **The language of post-modern architecture**. New York: Rizzoli, 1984.

JUDD, Donald. Questions to Stella and Judd: interview by Bruce Glaser edited by Lucy Lippard. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **Minimal art: a critical anthology**. London: Studio Vista, 1969. p.148-164.

KASPORI, Denis; HURD, Jennifer. Transgressive practices. **Archis**, Amsterdam, n. 4, p. 16-24, 2002.

KIPNIS, Jeffrey. El último Koolhaas. **El Croquis**. Madrid, n. 79, p. 26-37, 1996.

_____. Towards a new architecture. **Architectural Design: folding architecture**, London, p. 41-49, 1993.

KLAASSE, Kamiel. **Pragmatismo e inovação na arquitetura do NL Architects**: depoimento [jan.2004]. Entrevistador: Gentil Porto Filho. Amsterdã: escritório NL Architects, 2004. 1 cassete sonoro.

KOOLHAAS, Rem. Bigness or the problem of large. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 495-516.

_____. **Delirious New York**: a retroactive manifesto for Manhattan. Rotterdam: 1994.

_____. Elegy for the vacant lot. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 937.

_____. Globalization. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 363-368.

_____. How modern is Dutch architecture? (translated by John Kirkpatrick). In: LEUPEN, Bernard; GRAFE, Christoph (Eds.). **Hoe modern is de nederlandse architectuur?**. Rotterdam: 010 Publishers, 1990.

_____. Imagining Nothingness. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 199-202.

_____. The generic city. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 1248-1264.

_____. The terrifying beauty of the twentieth century. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 205-208.

_____. Typical plan. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 335-350.

_____. What ever happened to urbanism? In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995. p. 961-971.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: Monacelli Press, 1995.

KOSUTH, Joseph. Arte y filosofia, I y II. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **La idea como arte**: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 60-81.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LAMBERT, Rosemary. **A arte do século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD' HUI. Paris, n. 324, p. 55-74, sep./oct. 1999.

_____. Paris, n. 343, p. 70-71, nov./dec. 2002.

_____. **Dossier:** Suisse allemande. Paris, n. 299, p. 57-111, juin 1995.

_____. **Hollande.** Paris, n. 257, juin 1988.

_____. **Minimal.** Paris, n. 323, juil.1999.

_____. **Pays-Bas,** prospectives. Paris, n. 306, sep. 1996.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

LEACH, Neil (Ed.). **Rethinking architecture:** a reader in cultural theory. London: Routledge, 1997.

LEE, Renssealer W. **Ut Pictura Poesis:** la teoria humanística de la pintura. Madrid: Cátedra, 1982.

LEEPA, Allen. Minimal art and primary meanings. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **Minimal art:** a critical anthology. London: Studio Vista, 1969. p. 200-208.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da inteligência:** o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LOOTSMA, Bart. La arquitectura de la segunda modernidad. In: IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales:** arquitectura, urbanismo y paisaje contemporâneos en Holanda. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 278-280.

_____. **SuperDutch:** new architecture in the Netherlands. London: Thames & Hudson, 2000.

_____. Une tradition de l'innovation. **L'architecture d'aujourd'hui,** Paris, n. 306, p. 51, 1996.

LOTUS INTERNATIONAL. Milano, n. 96, 1998.

LUCAN, Jacques (Ed.). **OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990**. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

LUCAN, Jacques. The architect of modern life. In: LUCAN, Jacques. **OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990**. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

LYNN, Greg. Formas de expressão: el potencial proto-funcional de los diagramas en el diseño arquitectónico. **El Croquis**. Madrid, n. 72, p. 16-31, 1995.

MAAS, Winy. Datascape. In: MAAS, Winy; RIJS, Jacob van. **FARMAX: excursions on density**. Rotterdam: 010 Publishers, 1998. p. 100-103.

MAAS, Winy; RIJS, Jacob van. **FARMAX: excursions on density**. Rotterdam: 010 Publishers, 1998.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte del concepto: as artes plásticas desde 1960**. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972.

_____. **La estética en la cultura moderna**. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

MEDRANO, Leandro Silva. **Habitar no limiar crítico do espaço: idéias urbanas e conceitos sobre habitação coletiva**. 2000. 259 fls. Tese (Doutorado em Arquitetura) - USP, São Paulo, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOLEMA, Jan (Ed.). **The new movement in the Netherlands: 1924-1936**. Rotterdam: 010 Publishers, 1996.

_____. The rational, the functional, the poetic. In: MOLEMA, Jan (Ed.). **The new movement in the Netherlands: 1924-1936**. Rotterdam: 010 Publishers, 1996. p.13-28.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

_____. **Después del movimiento moderno**: arquitetura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

_____. **La modernidad superada**: arquitetura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

MUGERAUER, Robert. Derrida and beyond. In: NESBITT, Kate (Ed.). **Theorizing a new agenda for architecture**: an anthology of architectural theory – 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 182-197.

MUKAROVSKÝ, Jan. **Escritos de arte y semiótica del arte**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

NEUTELINGS, W. Jan. On laziness, recycling, sculptural mathematics and ingenuity. **El Croquis**, Madrid, n. 94, p. 6-11, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Os pensadores**: história das grandes idéias do mundo ocidental. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

NIJENHUIS, Wim. Produção e dissolução da imagem da cidade. **Projeto**, São Paulo, n. 151, p. 60-70, abril 1992.

NORBERG-SHULZ, Christian. **Arquitectura occidental**: la arquitectura como historia de formas significativas. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

_____. **Genius loci**. Towards a phenomenology of architecture. New York: Rizzoli, 1980.

OCKMAN, Joan. What's new about the "new" pragmatism and what does it have to do with architecture? **Architecture and Urbanism**, Tokyo, n. 372, p. 26-28, sep. 2001.

OSBORNE, Harold. **Apreciação da arte**. São Paulo: Cultrix, 1970.

PALMBOOM, Frits. Nuevos conceptos: paisaje y metrópoli. In: IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales**: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporâneos en Holanda. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 272-274.

PANOFSKY, Erwin. **Idea**: contribución a la historia de la teoría del arte. Madrid: Cátedra, 1985.

PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da arquitetura ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1990.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2001.

PROCESS ARCHITECTURE. **Collective housing in Holland**. Tokyo, n. 112, 1993.

PROVOOST, Mechelle. Tráfico VI. In: IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales**: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporâneos en Holanda. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 260-262.

REYNOLDS, Donald. **A arte do século XIX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

RODERMOND, Janny. Abastecer al modelo pólder. In: IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales**: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporâneos en Holanda. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 263-266.

ROSE, Arthur. Cuatro entrevistas. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **La idea como arte**: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 109-116.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: _____. **Os pensadores**: história das grandes idéias do mundo ocidental. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier; ZABALBEASCOA; Anaxtu.

Minimalismos. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994a.

_____. Relativismo: encontrar e fabricar. In: CÍCERO, Antônio; SALOMÃO, Waly (Concepção e curadoria). **Banco nacional de idéias: o relativismo enquanto visão de mundo.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994b. p. 115-134.

ROSEMBERG, Harold. Arte y palabras. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual.** Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 115-126.

ROSSI, Aldo. **Autobiografía científica.** Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

_____. **La arquitectura de la ciudad.** Barcelona: Gustavo Gili, 1992.

ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays.** Cambridge: MIT Press, 1995.

RUSSEL, Bertrand. **História do pensamento ocidental: a aventura das idéias dos pré-socráticos a Wittgenstein.** São Paulo: Ediouro, 2001.

RUSSEL, James. In Holland: the shock of the new. **Architectural Record,** New York, n. 7, p. 129-130, 143, 2000.

RYKWERT, Joseph. **La casa de adán en el paraíso.** Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional.** São Paulo: Hucitec, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral.** São Paulo: Cultrix [s. d.].

SCRUTON, Roger. **Estética da arquitetura.** Lisboa: Edições 70, 1983.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: 34, 1998.

SILVA, Elvan. **Arquitetura e semiologia**: notas sobre a interpretação do fenômeno arquitetônico. Porto Alegre: Sulina, 1985.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Differences**: topographies of contemporary architecture. Cambridge: MIT Press, 1997.

SPEAKS, Michael. Design intelligence. **Architecture and Urbanism**, Tokyo, n. 387, p.11-18, dec. 2002.

_____. Gran naranja blanda. **AV Monografias**, Madrid, n. 73, p. 34-42, sep./oct. 1998a.

_____. No hope no fear. **Architecture and Urbanism**, Tokyo, n. 372, p. 19-24, sep. 2001.

_____. Rem Koolhaas and OMA lead the Dutch onto new turf. **Architectural Record**, New York, n. 7, p. 93-99, 2000.

_____. The enigmatic empiricism of One. **Daidalos**, Berlin, n.67, p. 108-109, mar. 1998b.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STELLA, Frank. Questions to Stella and Frank: interview by Bruce Glaser edited by Lucy Lippard. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **Minimal art**: a critical anthology. London: Studio Vista, 1969. p. 148-164.

STIBER, Nancy. Modern departures. **Progressive Architecture**, Cleveland, p. 96-99, 104, jun. 1995.

TAFURI, Manfredo. **La esfera y el laberinto**: vanguardas y arquitectura de Piranese a los años setenta. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

_____. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Presença, 1988.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. **Modern architecture**. New York: Harry Abrams Publishers, 1979.

TOORN, Roemer van. El nuevo conservadorismo. In: IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporâneos en Holanda**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 267-269.

_____. Propaganda and the return of ornament. **Architecture in the Netherlands: Yearbook 2002/2003**. Rotterdam: 010 Publishers, 2003. p. 9-16.

TSCHUMI, Bernard. Architecture and limits, I, II e III. In: NESBITT, Kate (ed.). **Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory – 1965-1995**. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 150-167.

_____. Introduction: notes towards a theory of architectural disjunction. In: NESBITT, Kate (Ed.). **Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory – 1965-1995**. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p.169-172.

_____. The pleasure of architecture. In: NESBITT, Kate (Ed.). **Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory – 1965-1995**. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 530-540.

UN STUDIO. **Techniques: network spin move**. Amsterdam: UN Studio & Goose Press, 1999.

VANSTIPHOUT, Wouter. La modernidade moral holandesa. **AV Monografias**, n. 73, p. 6-18, sep./oct. 1998.

VATIMO, Gianni. **As Aventuras da diferença**. Lisboa: Edições 70, 1980.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 1998.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendiendo de Las Vegas**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

VERMEULEN, Paul. Clad in tonalities of light. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1992/1993. Rotterdam: 010 Publishers, 1993. p. 90-91.

VERSTEGEN, Ton. Perspectivas de crisis y éxito. In: IBELINGS, Hans (Ed.). **Paisajes artificiales**: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporáneos en Holanda. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 240-250.

VIRILIO, Paul. **O Espaço crítico**. Rio de Janeiro, 34, 1993.

VOLLAARD, Piet. Raising the architectural banner. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 2002/2003. Rotterdam: 010 Publishers, 2003. p. 49-58.

VREEZE, Noud de. The architecture of public housing as critique. **Architecture in the Netherlands**: Yearbook 1989/1990. Rotterdam: 010 Publishers, 1990. p. 20-24.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 1994.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOODS, Lebbeus. The crisis of innovation. **New Architecture**, United Kingdom, n. 2, p. 9-11, 1998.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and emphathy**. Chicago: Elephant Paperback, 1997.

WORTMANN, Arthur. Commercial motives in architecture.
Architecture in the Netherlands: Yearbook 1988/1989. Rotterdam: 010 Publishers, 1989. p. 16-19.

YASHIRO, Masaki. Forum generation. **Process Architecture**, Tokyo, n. 112, p. 142-144, 1993.

ZEVI, Bruno. **El lenguaje moderno de la arquitectura**: guía al código anticlásico. Barcelona: Poseidon, 1978.

ZIJL, Ida van. **Droog design**: 1991-1996. Utrecht: Centraal Museum, 1997.

O fim do objeto: linguagem e experimentalismo na arquitetura depois do movimento moderno
Gentil Porto Filho

INFORMAÇÕES GRÁFICAS

Formato 15,5 x 22,5 cm

Tiplogia NewsGoth BT

**Editora
Universitária**  **UFPE**

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 – Várzea
Recife | PE | CEP: 50.740-530 | Fax: (0xx81) 2126.8395
Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930

www.ufpe.br/editora • edufpe@nlink.com.br • editora@ufpe.br

ISBN 978-85-415-0327-3

