

A FACHADA MODERNA: REFLEXÕES SOBRE AS INTERFACES ENTRE O ENSINO DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA E DE PROJETO

MOREIRA, Fernando Diniz
fmoreira@hotmail.com.br

Resumo

Esse texto reúne algumas reflexões sobre o ensino de história da arquitetura e suas possíveis interfaces com o ensino de projeto. Acreditamos que devemos olhar o passado como uma fonte inesgotável de experiências e soluções (e não de tipos ou formas), que nos ajudem a refletir sobre os nossos problemas atuais. Devemos olhar a história com o olhar do arquiteto, privilegiando temas imanentes que continuam a desafiar arquitetos ainda hoje. Entre esses temas, podemos citar a relação com os diversos contextos (contexto físico imediato, profissional, cultural), o uso dos materiais, a comunicação com o usuário e a relação com a tecnologia e a história. Na nossa atividade de ensino, procuramos encontrar algumas questões fundamentais e torná-las o eixo de análise das diferentes obras e escritos abordados em sala de aula. A título de exemplo, é feita uma reflexão sobre a definição, ornamentação e representação da fachada no século XX por meio de três edifícios: o Parque Guinle de Lucio Costa, o Institute for Scientific Information (ISI) de Venturi & Scott Brown e a Biblioteca de Eberswalde de Herzog & De Meuron, edifícios que se tornaram significativos sobretudo por suas fachadas. Embora produzidos em contextos completamente diferentes e separados por décadas, uma comparação entre seus resultados pode trazer importantes reflexões não apenas para o ensino de teoria e história, e as formas de torná-lo um participante mais ativo no ateliê de projeto, mas sobretudo para questões mais amplas como o próprio papel da teoria e da história na educação do arquiteto.

Abstract

This paper presents some thoughts on the teaching of architectural history and its interfaces with design studio. One should look to the past as great source of experiences and solutions (and not forms and types), which could assist us to think on our problems of today. One should observe architectural history from an architectural viewpoint, emphasizing some immanent themes that persist in the architectural practice today. Among these themes, one should mention the relationship with the context (the immediate physical context, the professional one and the cultural one), the use of materials, the communication with users, the relationship with technology and history. In my teaching activity, I select some fundamental questions and make them a guide for the analysis of buildings and writings discussed in class. As an example, I will focus on the definition, ornamentation, and representation of the facade during the twentieth century, taking into consideration three buildings: Parque Guinle by Lucio Costa, the Institute for Scientific Information (ISI) by Venturi & Scott Brown, and the Eberswalde Library by Herzog & De Meuron, buildings which are significant because of their facades. Although designed in very different contexts and periods of time, the analysis of these buildings could provide important thoughts not only for the teaching of history and theory, and the ways of making them more active in the design studio, but also for more broad questions, such as the role of theory and history itself in the education of the architect.

Este texto reúne algumas reflexões sobre o ensino de história da arquitetura e suas possíveis interfaces com o ensino de projeto. Fruto de minhas atividades de ensino nas disciplinas de história da arquitetura da graduação em arquitetura e urbanismo da UFPE, essas reflexões foram também incentivadas pela reforma pedagógica que está sendo desenvolvida no nosso curso neste momento. Na realidade, refletem questionamentos mais amplos que afligem nossa área: Qual é o papel da teoria e da história na educação do arquiteto? Qual é o papel do passado na arquitetura: ser esquecido, refletido ou copiado? O que os estudantes realmente precisam saber de um curso de teoria e história: um conhecimento geral desprezencioso?, um repositório de tipos e precedentes?, uma introdução aos grandes temas do arquitetura?, ou um simples roteiro cronológico? Como fazer para tornar os cursos de história e teoria mais ativos no ateliê de

projeto? Questões tão amplas e desafiadoras como essas não possuem respostas definitivas, mas procuramos neste texto oferecer alguns pontos de vista que venham enriquecer o debate.

Acredito que a intenção de um professor de história da arquitetura é formar alunos que saibam ler e interpretar cidades, edifícios e paisagens e que saibam entender o uso de materiais e soluções tecnológicas através da história. Acredito que devemos olhar o passado como uma fonte inesgotável de experiências e soluções, que nos ajudem a refletir sobre os nossos problemas atuais. Devemos conceber a história da arquitetura não como um acúmulo de dados e fatos, ou como um catálogo de edifícios, tipos e formas prontos para serem mecanicamente aplicados pelos alunos, mas sim como uma fonte de reflexão. Devemos olhar a história com o olhar do arquiteto, privilegiando temas imanentes que continuam a desafiar os arquitetos ainda hoje. Dentre esse temas, podemos salientar a relação com os diversos contextos (contexto físico imediato, profissional, cultural), o uso dos materiais, a comunicação com o usuário e a relação com a tecnologia e a história.

No nosso curso da UFPE, temos como agravante a reunião de teoria e história em uma mesma disciplina. Fruto de uma reforma curricular no início dos anos 1990, essa disciplina levou desafortunadamente a uma redução do papel da teoria da arquitetura na nossa graduação, tendo em vista a dificuldade em fazer conviver esses dois olhares de igual importância, diga-se de passagem, da teoria e da história, em uma mesma disciplina. Isso levou à predominância de uma história árida, vista pelos alunos como algo distante de sua realidade, permeada por estereótipos chavões pretensamente teóricos.

Nesses casos, nos quais o ensino de teoria e história se dá em uma única disciplina, até que ponto se deve estabelecer um limite entre o pensar crítico e a verdade dos fatos históricos? Como equilibrar esses dois tipos de saberes, o olhar do arquiteto-crítico e o do arquiteto-historiador? Como incorporar a complexa conjunção de fatores sociais, políticos, culturais e tecnológicos sem perder o foco principal, o edifício e a cidade? Qual a melhor organização de um curso, temática ou cronológica? Essas são algumas questões que procuro resolver nos meus cursos.

Além disso, a situação é também agravada pelo excesso de cientificismo que domina as academias brasileiras nas áreas de ciências humanas e artes: a recusa sistemática de se observar o óbvio se este não resulta da aplicação de um método qualquer. Essa ênfase no método, muitas vezes tomada de empréstimo a disciplinas alheias ao nosso fazer, termina por servir como um obstáculo à própria compreensão da realidade, o fato arquitetônico. Esse cientificismo faz com que passemos a criar metodologias com a inútil esperança de produzir ciência, as quais pouco contribuem para a atividade projetual e o saber arquitetônico.

Um outro fator a ser considerado é a presença de um anti-historicismo cego em nossa cultura arquitetônica. Esse sentimento anti-historicista teve suas origens em Louis Sullivan, que rejeitou o peso da tradição histórica européia em prol de uma arquitetura "orgânica", legitimamente americana. Foi depois incorporado nas escolas modernistas, sobretudo depois que Gropius não incluiu cursos de história da arquitetura na Bauhaus, alegando que eles só faziam inibir o potencial criativo dos alunos. Faz tempo que essa postura anti-historicista perdeu sua razão de ser. Além disso, novas pesquisas mostram cada vez mais como ícones do modernismo, como Le Corbusier e Mies, tiraram lições valiosas da história.

Esse texto, portanto, procura sistematizar e expor minhas opiniões em relação à forma do ensino de teoria e história. Nas minhas aulas, mesmo abordando períodos diversos, procuro encontrar algumas questões fundamentais e torná-las o eixo de análise das diferentes obras e escritos abordados na sala de aula. Essas questões imanentes, que fazem parte do dia-a-dia do aluno e do arquiteto em sua atividade projetual, incluem:

- A relação com o contexto físico imediato: Como os arquitetos negociaram entre seus desejos de expressar sua individualidade e a necessidade de se adequar a um contexto

urbano sedimentado? Como se reconciliaram com a cidade, entendendo-a como um elemento de referência para a prática arquitetônica?

- A relação com o contexto cultural de uma região: Como os arquitetos mediam as idéias universalizantes e as condições culturais e climáticas locais? Como a tradição pode ser reincorporada à arquitetura contemporânea? Como fazer uma arquitetura adaptada às condições locais se a maioria de seus componentes muitas vezes são fabricados alhures e apenas montados no lugar?
- A relação entre exterior e interior: Como as condições climáticas determinaram certos tipos de aberturas e elementos de proteção solar? Como as práticas culturais definem espaços arquitetônicos?
- O uso dos materiais: Como expressar e enaltecer a honestidade dos materiais? Como combinar materiais tradicionais e industriais em uma mesma obra, de forma convincente? Até que ponto podemos transformar a percepção tradicional que temos dos materiais?
- A comunicação com o usuário: Até que ponto o arquiteto deve atender às necessidades de se comunicar com o usuário? Devem essas moldar o projeto arquitetônico? Como incorporar essas demandas de comunicação e manter a unidade arquitetônica?
- A relação com a tecnologia: Até que ponto os elementos tecnológicos devem definir a forma arquitetônica?
- A monumentalidade: A arquitetura moderna foi bem sucedida ao expressar símbolos e valores cívicos, já que pregava uma linguagem austera e universalista?

Em suma, estamos falando de questões centrais para a atividade projetual. Quase todas elas remetem a mediações e negociações que temos de fazer durante o ato projetual. Essas questões, por mais amplas e difíceis de ser respondidas, são utilizadas para nortear as aulas dos cursos. Apesar de a leitura de livros de história da arquitetura equipá-los para a análise, procuro enfatizar a capacidade analítica do aluno, trabalhando imagens em sala de aula e incentivando-o a refletir sobre essas questões. Sem abrir mão da profundidade do conhecimento histórico, procuramos trabalhar teoria e história concomitantemente. Como exemplo dessa forma de abordar, escolhi um tema que permite entrever muitas das questões acima arroladas.

Vestindo a fachada na era moderna

Como exemplo de um tema que continua a provocar os arquitetos, temos a transformação na forma de pensar e definir uma fachada, um “problema” que se arrasta desde meados do século XIX. Ao longo desse século, como bem ilustrou Colin Rowe, a estrutura em aço, com o aumento das superfícies envidraçadas e a diminuição dos suportes, liberou as fachadas de expressarem a estrutura e as tradicionais analogias antropomórficas que, com suas colunas, capitéis e frontões, estiveram por séculos associadas à concepção da fachada.¹ Essa evolução levou à perda da materialidade da fachada, transformando-a em uma membrana e fazendo desaparecer a distinção entre fachada e janela. O ato de vestir uma fachada foi profundamente alterado e essa mudança levou à seguinte questão: as fachadas devem representar intenções estéticas ou devem ser deixadas livres, como a expressão de uma nova tecnologia construtiva? Com o movimento moderno, a segunda alternativa pareceu sair “vitoriosa”, mas esse conflito entre representação e produção é muito mais complexo e continuou durante o século XX. Intimamente associado a esse “problema”, encontra-se outro também provocado pela modernidade, que foi o combate ao ornamento. O “problema” de vestir uma fachada e de ornamentá-la foi central para a arquitetura moderna.

¹ ROWE, Colin. Chicago frame. In *The Mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1976, p. 89-118.

Adolf Loos foi um dos autores que nos legaram importantes reflexões nesse sentido. Retomando um fio de pensamento de Gottfried Semper, Loos argumenta que o ato de vestir uma arquitetura (*Bekleidung* em alemão, *cladding* em inglês) é tão velho quanto a criação de uma estrutura arquitetônica.² Em tempos imemoriais, quando se procurava tornar um espaço habitável, criava-se primeiro uma estrutura qualquer e cobria-se com algo que estivesse à mão: folhas, peles de animais ou têxteis. Assim, as paredes teriam vindo depois e geralmente refletiriam em sua superfície padrões típicos de materiais mais antigos. Loos mostra, pois, que os arquitetos de sua época inverteram o processo na medida em que criavam uma parede e depois pensavam como essa seria decorada ou vestida. A partir de tal constatação, Loos passou a pregar uma honestidade no trato dos revestimentos e dos materiais, que deveriam ter suas qualidades naturais expostas e valorizadas.³

Seu artigo mais conhecido é *Ornamento e Crime*, comumente interpretado como um ataque feroz ao ornamento.⁴ Na verdade, Loos não estava defendendo a extinção completa do ornamento. Segundo ele, quando uma cultura evolui, ela gradativamente abandona o uso do ornamento. O ornamento, como entendido no século XIX, não deveria servir mais para alegrar nossas vidas, pois é um desperdício de dinheiro, material e esforço humano. Loos argumenta que o desejo dos arquitetos de reviverem estilos estava eliminando a possibilidade de se criar um estilo novo para a sua época. Se cada época tem um estilo, nossa época também deve ter um. Loos defende, de fato, um ornamento adequado à nossa época.

Apesar da identificação da arquitetura moderna com a ausência completa do ornamento, essa questão continuou a ser tratada. Josep Lluís Sert denominou de fachadas da anonimidade, as monótonas fachadas de vidro dos arranha-céus do pós-guerra.⁵ Sert procurou chamar a atenção para a necessidade de uma reavaliação da arquitetura moderna, no sentido de reinterpretar formas tradicionais de vedação, de relação com o exterior e de elementos figurativos. Rejeitando o modismo das fachadas de vidro, Sert procurou retomar formas vernaculares e elementos tradicionais de proteção solar, como uma maneira de reconciliar a prática arquitetônica com as necessidades humanas práticas e simbólicas (Nesse sentido, a arquitetura brasileira com seus *brise-soleils* e azulejos já se tinha antecipado a essas preocupações). Apesar dos clamores modernistas na eliminação da ornamentação arquitetônica, essa cultura não foi extinta, nem a malfadada e superficial tentativa pós-modernista foi capaz de banalizar completamente a ornamentação.⁶ Sem dúvida, esses “problemas”- a vestimenta da fachada e a ornamentação- não foram “resolvidos” e persistem no debate atual.

Escolhemos para nossa análise o Parque Guinle de Lúcio Costa (1950), o *Institute for Scientific Information (ISI)* de Venturi & Scott Brown na Filadélfia (1978) e a Biblioteca de Eberswalde de Herzog & De Meuron (1999), edifícios que ficaram famosos sobretudo por suas fachadas. Separados por períodos que variam entre vinte e trinta anos, localizados em diferentes continentes, idealizados por arquitetos de diferentes gerações e de formações diversas, frutos de contextos culturais distintos, esses edifícios são bons exemplos para discutirmos a questão da definição, ornamentação e representação da fachada no século XX. As fachadas também foram feitas de materiais completamente diferentes e respondem a condições climáticas distintas. De forma alguma esses arquitetos chegaram a resultados semelhantes, mas uma comparação entre seus resultados pode trazer importantes reflexões para a prática projetual.

² LOOS, Adolf. The principle of cladding (1898). In *Spoken into the Void, Collected Essays*. Cambridge: The MIT Press, 1982, p. 66-69.

³ No entanto, caso fosse necessário revestir um material, Loos defendia que o revestimento não poderia imitar de forma alguma o material a ser revestido: a madeira poderia ser pintada de qualquer cor, exceto a da cor da própria madeira, da mesma forma que uma parede de tijolos não poderia ser revestida por algo imitando tijolos

⁴ LOOS, Adolf. Ornament and Crime (1908). In: CONRADS, Ulrich (org) *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p.19-24.

⁵ SERT, Josep Lluís. “Windows and Walls: an Approach to Design” In *Architectural Record* 131 n.5, p.132-133.

⁶ Sobre essa questão da ornamentação, ver: BRODLIN, Brent. *Architectural Ornament: banishment and return*. New York: WW Norton & Company, 2000.

Parque Guinle: fachada para respirar

A significação do Parque Guinle (fig.1-5) para a história da arquitetura brasileira é enorme e dispensa comentários. Seu criador, Lúcio Costa, também dispensa apresentações, o que me deixa livre para passar direto ao que nos interessa, a fachada desses edifícios. Além de adotar os principais pontos da arquitetura moderna, as fachadas dos edifícios do Parque Guinle incorporaram as inovações trazidas pelos modernos métodos de construção, que levaram à perda da materialidade da própria fachada, agora concebida como uma fachada livre. O grande problema a ser resolvido por Costa nesse projeto foi conciliar a vista para o parque com uma boa orientação solar. Ele resolveu isso fazendo com que a fachadas principais dos edifícios se voltassem para o parque, mas dotou-as de um eficiente sistema de proteção solar.

Costa criou uma membrana de elementos de proteção solar, uma combinação única de *brises-soleil*, venezianas e combogós. Ele adicionou essa membrana a um volume prismático, criando um envelope que tem valor por si próprio. Completamente coberta por painéis de texturas e cores variadas, a fachada resultou em um belo jogo de elementos transparentes, translúcidos, permeáveis e opacos. Apesar da juxtaposição de elementos tradicionais e novos, o resultado não é confuso, mas, pelo contrário, uma composição brilhantemente unificada, sem qualquer traço de monotonia.

Considerando a fachada como uma grande janela, Costa propôs uma forma inovadora de pensar a superfície arquitetônica. De fato, essa fachada possui todas as funções de uma janela: ela emoldura as vistas para a paisagem, ilumina o interior e permite que o edifício respire. Essa superfície permeável faz a mediação entre interior e exterior, sombreando, filtrando a luz e captando brisas. É como se Costa tivesse criado uma profundidade na própria fachada, sobretudo quando a vemos de perto. Vista de longe, pelo contrário, essa membrana tende a desaparecer.

Costa abordou questões cruciais que persistem para os arquitetos de hoje. Como usar os mais inovadores materiais, produzidos em série em algum outro lugar, e responder aos requisitos de um determinado ambiente? Como mediar entre produção (modernidade, racionalidade) e representação (tradição, convenção)?⁷ As fachadas do Parque Guinle, modernas e livres, mas feitas de materiais tradicionais, foram uma tentativa de resolver esse dilema. Reinterpretados de um distante passado colonial, os combogós, embora feitos industrialmente, são bastante simples e facilmente adquiridos nas proximidades. São um balanço entre condições técnicas e artesanais, entre formas de construir tradicionais e modernas.



Fig 1. Lucio Costa, Parque Guinle. Foto: Humberto Franceschi. Fonte: Lucio Costa, Registro de uma vivência, p. 211.

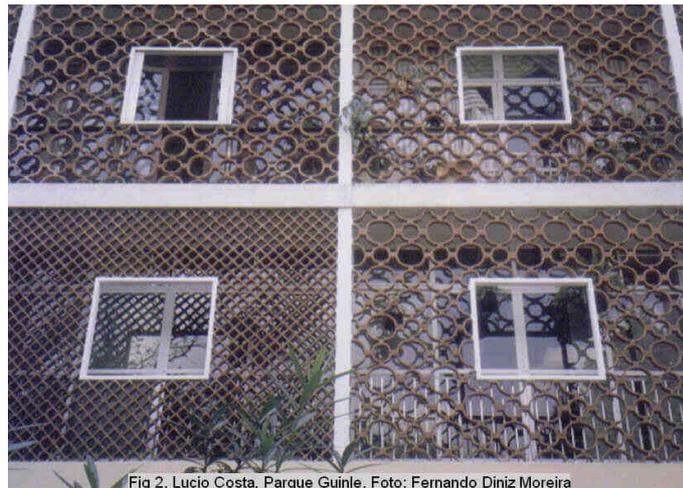


Fig 2. Lucio Costa, Parque Guinle. Foto: Fernando Diniz Moreira

⁷ Sobre esse tema ver: LEATHERBARROW, David, MOSTAFAHVI, Moshen. *Surface Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2002. p.9.



Fig 3. Lucio Costa, Parque Guinle. Foto: Fernando Diniz Moreira



Fig 5. Lucio Costa, Parque Guinle. Foto: Fernando Diniz Moreira



Fig 4. Lucio Costa, Parque Guinle. Foto: Fernando Diniz Moreira

ISI: Fachada para comunicar

Robert Venturi ganhou notoriedade por canalizar as críticas ao puritanismo e ao reducionismo do movimento moderno. Sua incômoda, polêmica e influente obra, *Complexity and Contradiction*, também dispensa maiores comentários. Seu argumento essencial baseia-se na constatação de que a arquitetura moderna perdeu sua capacidade de transmitir significados e valores. Venturi defende as complexidades, contradições, ambigüidades, e incertezas que estariam presentes em grandes obras de arquitetura. Ele advoga o uso de convenções arquitetônicas de claro apelo popular, elementos convencionais estandardizados, anônimos, vulgares mesmo, como formas de facilitar a comunicação com o usuário. O arquiteto deveria voltar-se para essas convenções, conhecê-las e torná-las ainda mais vivas.⁸ Em Venturi, o ornamento parece ser reduzido a uma pura questão de comunicação.

Seu segundo livro, *Learning from Las Vegas*, agora em parceria com Scott-Brown e Steven Izenour, é um desenvolvimento de tais idéias.⁹ Venturi e seus colegas elegeram Las Vegas, com sua paisagem urbana dominada pelos anúncios de hotéis, *fastfoods*, postos de gasolina e *shoppings*, como um laboratório para se observar uma nova forma de comunicação arquitetônica. Eles notaram a importância dos símbolos para que os edifícios fossem vistos das *highways* ou através de imensos estacionamentos. Símbolos e anúncios chegam a ser mais importantes que os próprios edifícios, geralmente baratos, funcionais e provisórios.

⁸ MAHFUZ, Edson, "Aprendendo com Venturi", in *AU* n. 37 1991, p.100-105.

⁹ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Revised edition Cambridge: The MIT Press, 1977.

Apesar de *Learning* ser um ótimo exemplo de como os arquitetos podem ser sensíveis ao interpretar o ambiente que os rodeia, um certo desconforto foi criado quando Venturi e seus colegas procuraram colocar em prática essas idéias em seus projetos. Obcecados pelo tema da comunicação com o usuário, eles rejeitaram a própria noção de objeto arquitetônico e promoveram o *decorated shed*, grandes galpões, baratos e funcionais, que albergariam as funções e teriam seu exteriores decorados com uma película. Além do caráter antiespacial, Venturi e seus colegas reduziram o ato projetual a um simples processo de organização interna, dentro de um volume retangular pré-definido, seguido da aplicação de uma imagem, de uma decoração fachadística, na superfície desse volume.¹⁰

O *Institute for Scientific Information (ISI)* foi completado em 1978, na Filadélfia, visando servir como sede de uma organização na área de indexação de publicações científicas (fig.6-10). Econômico e funcional, o edifício foi tomado como oportunidade para se construir o tal *decorated shed*. O ISI é uma corporificação das idéias de *Learning*. Ele é extremamente banal, assim como o são os edifícios de escritórios ao seu redor. A planta do edifício é um quadrilátero dividido em seis partes pela estrutura com intervalos de, aproximadamente, seis metros. O edifício é uma simples caixa, não apenas por simplicidade e economia mas por uma proposital intenção de fazê-lo parecer mais banal ainda. De acordo com o conceito de *decorated shed*, Venturi definiu a fachada principal, alinhada com a rua, como o lugar para aplicar uma expressão arquitetônica. O ornamento aplicado seria responsável pela simbolismo do edifício. A fachada é revestida com cerâmicas coloridas que formam um grande painel, cujo padrão parece correr do centro para as laterais. O padrão geométrico resultante procura lembrar um daqueles antigos cartões de computador, em uma tentativa de simbolizar a atividade que estaria ocorrendo dentro do edifício. Simples faixas de janelas correm por toda a fachada e procuram inserir-se despercebidas na composição.



Fig. 6. Venturi & Scott Brown, Institute for Scientific Information. Foto: Fernando Diniz Moreira

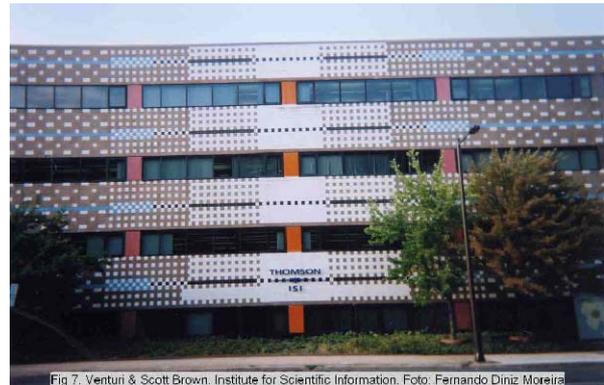


Fig. 7. Venturi & Scott Brown, Institute for Scientific Information. Foto: Fernando Diniz Moreira

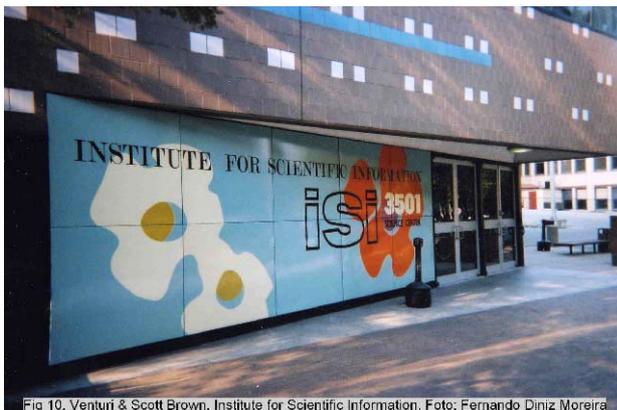


Fig. 10. Venturi & Scott Brown, Institute for Scientific Information. Foto: Fernando Diniz Moreira



Fig. 9. Venturi & Scott Brown, Institute for Scientific Information. Foto: Fernando Diniz Moreira

¹⁰ Como acertadamente já advertiu Edson Mahfuz, tal postura beira o populismo barato e é inerente à cultura de consumo norte-americana. MAHFUZ, "Aprendendo com Venturi", p.101.

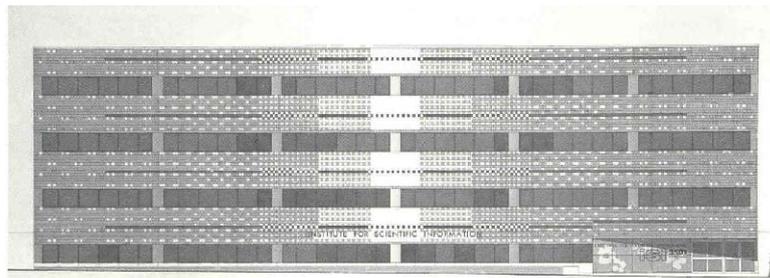


Fig. 8. Venturi & Scott Brown. Institute for Scientific Information. Fachada. Fonte: A. Sanmartín, V&SB. Obras y Proyectos, p.97.

Como forma de marcar a entrada, Venturi e Scott Brown deram um corte na extremidade direita do térreo e impuseram nessa parede diagonal um belo e alegre padrão de gigantescas marcas florais, que lembram as serigrafias de Andy Warhol. Em contraste com a fachada principal, as outras fachadas foram deixadas propositalmente ao livre arbítrio das condições interiores, sem o menor esforço por mostrar qualquer intenção arquitetônica.

Eberswalde: Fachada para sentir

O terceiro edifício a que nos referimos é a extensão da biblioteca da Escola Técnica Superior, localizada na pequena cidade de Eberswalde (fig.11-15). H&DM optaram por localizar esse modesto edifício em uma das esquinas vazias do campus, de forma a criar uma praça interna e refazer o tecido urbano. O resultado foi um simples edifício retangular, parecendo também um simples galpão. Os três andares são separados por três amplas faixas de vidro, janelas altas que circundam toda a caixa e possibilitam uma ampla entrada de luz indireta em todo o edifício.

O aspecto fascinante do edifício vem, sem dúvida alguma, do uso de imagens impressas por todo o volume. H&DM usaram, no lugar das cerâmicas, imagens fotográficas impressas no concreto por meio de um processo similar ao *silk-screen*. Essas imagens asseguram ao edifício um caráter público. Ao contrário do ISI, em Eberswalde as imagens foram impressas em todas as fachadas.¹¹ Esse processo é feito com a utilização de um retardante na cura do concreto, o qual não o deixa endurecer e, após a lavagem, deixa em seu lugar uma superfície escura e rugosa.

Apesar de parecer de início mais figurativo, pelo fato de usar imagens, podemos dizer que a decoração é de fato mais abstrata, pois as imagens são repetidas sem nenhum motivo aparente e correm em faixas ao redor do edifício. Essa membrana unifica todo o volume, gerando um ritmo único por toda a superfície. O resultado inesperado é que essa espécie de membrana faz o vidro parecer concreto, e o concreto parecer vidro.

Ao invés de procurar uma relação direta com a função do edifício, como V&SB, eles escolheram imagens aleatórias da coleção de fotos de jornal do artista Thomas Ruff. Esse aspecto aleatório reforça o caráter de membrana unificadora. Existem imagens de conteúdo tecnológico (aviões e trens de brinquedo), científico (o retrato de Alexander von Humboldt), político (cenas do muro de Berlim e das cerimônias de reunificação da Alemanha), artístico (a *Vênus de Lorenzo Lotto*), além de elementos da natureza (besouros e a relva de um teto-jardim) e até elementos arquitetônicos, como a casa de Gropius, em uma das exposições da Bauhaus.¹²

H&DM se esforçaram deliberadamente para causar sensações e não representarem diretamente algo. De fato, esse cubo provoca estranhas sensações quando dele nos aproximamos. Essas sensações são devidas não só à relativa incoerência na associação das imagens, mas sobretudo porque as claras distinções que tínhamos de concreto e vidro, cheios e vazios, opacidade e

¹¹ O *silk-screen* no vidro já tinha sido utilizado por H&DM na fábrica da Ricola, mas a impressão no concreto só havia sido testada em escala bem menor, no centro de esportes de Pfaffenholz. Esse foi o primeiro projeto no qual eles foram utilizados juntos.

¹² Essa gama variada de imagens talvez procure mostrar o inter-relação de todos esses fatores (tecnologia, ciência, política, arte e natureza) com o processo educacional e com o futuro da sociedade. Uma descrição das imagens, assim como do processo de obtenção delas no concreto, pode ser encontrado em: MACK, Gerhard. "La imagen del Mundo: Herzog y De Meuron, biblioteca en Eberswalde" in *Arquitectura Viva* n.66, Mayo-Junio, 1999, p.42-43.

transparência, parecem inesperadamente dissolver-se. Além disso, a distinção entre fachada e superfície parece também não mais existir.

Assim, diferentemente de V&SB, H&DM não consideram que eles aplicaram uma camada decorativa na fachada do edifício. Afirmam que não estão usando imagens como uma forma de representar ou de evocar símbolos ou significados, mas sim para causar sensações e estender os limites do fenômeno arquitetônico.¹³ Dessa forma, as imagens de Eberswalde aparecem como se fossem simplesmente um outro material arquitetônico, um material que está lá para definir o edifício, mas o edifício, igualmente, está lá para mostrar com quais materiais ele é feito, para deixar o material visível.

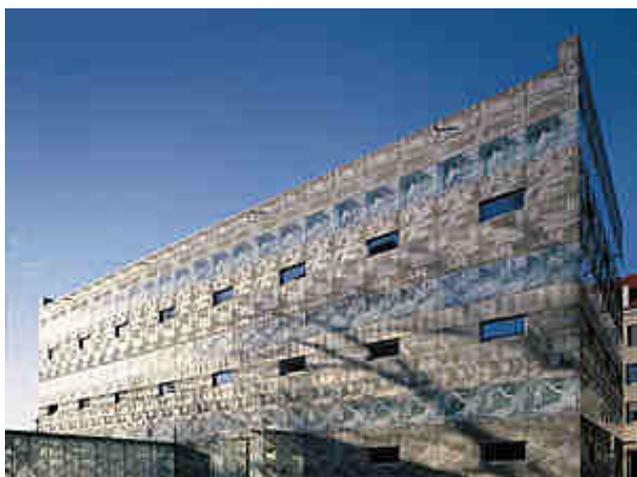


Fig. 11. Herzog & De Meuron, Biblioteca de Eberswalde. Fonte: Pritzker Prize

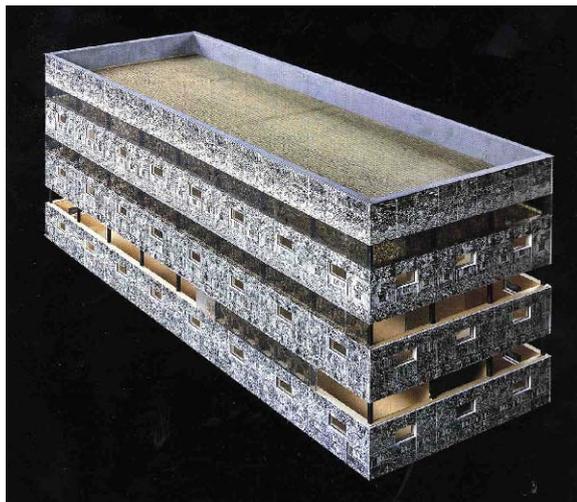


Fig. 12. Herzog & De Meuron, Biblioteca de Eberswalde, maquete. Foto: Hiroao Suzuqi. Fonte: El Croquis 84 1997 p. 151



Fig. 13. Herzog & De Meuron, Biblioteca de Eberswalde. Foto: Pritzker Prize

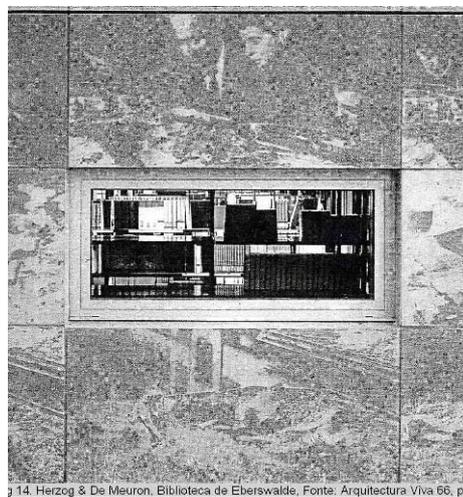


Fig. 14. Herzog & De Meuron, Biblioteca de Eberswalde. Fonte: Arquitectura Viva 66, p. 10



Fig. 15. Herzog & De Meuron, Biblioteca de Eberswalde. Fonte: Pritzker Prize

Diferentes fachadas

Costa, Venturi & Scott-Brown e Herzog & De Meuron deram diferentes respostas a diferentes problemas, mas esses projetos guardam algumas semelhanças entre si. Além do formato prismático, uma outra similaridade entre os três projetos reside na escolha de materiais simples. O que muda é a forma como são dispostos ou tratados. Costa usou tais materiais porque eram baratos e eficientes em termos climáticos; V&SB, para mostrar respeito ao ordinário e ao banal,

¹³ KIPNIS, Jeffrey. "A conversation with Jacques Herzog." In *El Croquis*, 60-84, 2000, p.25

enquanto H&DM usam também materiais simples, mas de um modo não-convencional, dando-lhes uma nova vida.¹⁴

Os arquitetos aqui estudados não seguiram os conselhos de Le Corbusier no sentido de que produzissem superfícies neutras, limpas, que valorizassem a pureza do volume. Criaram, de fato, envelopes que possuem uma grande significância, que possuem valor pelas suas próprias qualidades físicas (no caso de Costa e de H&DM), ou por aquilo que querem comunicar (no caso de V&SB).¹⁵ No caso de H&DM, nesse envelope foram impressas imagens, mas tais imagens em si não têm intenção simbólica ou compositiva, além de não conterem nenhuma referência direta ao passado ou ao uso. Em Costa, não há uma intenção manifestada de se criar alguma composição, mas é inegável o apuro e a visão do todo do conjunto da fachada. As referências ao passado em Costa não se manifestam em imagens ou símbolos, mas na retomada de antigas formas culturais de se habitar e de se relacionar com o meio ambiente, que se refletem em tipos de aberturas e formas de manipulação da luz. Venturi & Scott Brown não só quebraram tabus arquitetônicos, mas também se adentraram em um caminho sem saída. Na arquitetura de V&SB parece existir uma relação direta entre significado e elementos significadores. O ornamento é entendido como um sistema de símbolos convencionais que mostra o que o edifício é ou que identifica suas partes, como os padrões florais parecem dizer: “Isto é uma porta.”¹⁶ Assim, Venturi parece estar negando as complexidades da comunicação em arquitetura.

A arquitetura de H&DM, por outro lado, parece basear-se nas complexidades que podem ser produzidas mesmo nas mais simples formas e materiais, como eles bem demonstram também em outros de seus inquietantes projetos, nos quais velhos materiais são tratados de forma não-convencional. Os efeitos sensoriais conseguidos por meio do tratamento dos materiais formam a base do *design* de H&DM, os quais procuram dar um novo e mais profundo significado à arquitetura. Por sinal, a sensação de estranhamento que sentimos em seus edifícios é provocada pela maneira como eles tratam os materiais. O vidro, tão admirado por suas qualidades de transparência, pode ser também fascinante quando é trabalhado de forma a parecer pesado e mais sólido. Similarmente, o concreto em Eberswalde é tratado de forma a parecer mais leve e etéreo. Apesar de aparentemente transgredirem a concepção tradicional que temos dos materiais, H&DM parecem não contradizer as lições de Loos, visto que trabalham intrinsecamente com os materiais.

Por sua vez, Costa também parece querer eliminar as diferenças entre cheios e vazios, opacidade e transparência. Suas fachadas foram feitas para ser experimentadas, tanto de dentro como de fora. A iluminação é dissolvida, criando suaves efeitos internos. Por fora, nós podemos tentar desvendar o interior, mas vemos apenas vultos se movendo, como no passado, quando a privacidade era mantida.

Diferentemente do Parque Guinle, o ISI e a biblioteca de Eberswalde usam o ornamento aplicado a uma simples estrutura, uma caixa. A diferença básica entre eles nem está no ornamento nem na estrutura, mas na conexão entre os dois. O ornamento no ISI parece ser algo pensado como separado e colocado na estrutura, visando iconográfica e metaforicamente comunicar algo, enquanto as imagens de Eberswalde parecem trabalhar em conjunto com a estrutura, ser inerentes a ela, e levar, no final, à desmaterialização da forma. Em Eberswalde, o ornamento é o próprio material, o que parece conduzir a uma reavaliação de como a arquitetura é feita, abrindo novas possibilidades, e também, por que não?, expressando complexidade e contradição. Visto desse ângulo, o trabalho de H&DM parece ser tão inclusivo, ou até mais, quanto o de V&SB.

Esses três edifícios, de diferentes momentos e contextos, são novas abordagens em relação ao ornamento, não mais entendido em sua dimensão tradicional. São diferentes tentativas de

¹⁴ KIPNIS, Jeffrey. *A conversation*, 31.

¹⁵ LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.21.

¹⁶ VENTURI, *Learning from Las Vegas*, p.128.

extrapolar e dar novos limites à arquitetura. Em Costa, o ornamento está também impresso na fachada, é inerente a ela, mas não foi pensado propriamente como um ornamento, mas sim como uma solução climática eficiente. Em H&DM, nada é direto. Eles evitaram trazer algum significado e preocuparam-se em provocar novas sensações e respostas emocionais (H&DM). Dessa forma, Costa e H&DM parecem ter avançado além da importante contribuição de Venturi sobre o significado e, assim, abriram novas possibilidades de se pensar sobre o ornamento na fachada.

* * *

Os exemplos acima discutidos articulam uma série de temas, como a ornamentação, o papel da tecnologia, as expectativas dos usuários, a representação, a relação com os diferentes contextos e o uso de materiais. Esse texto procurou mostrar que temos de nos fixar em questões fundamentais que possam articular a experiência histórica com o projeto, sem perder o rigor crítico e histórico. Acredito que muito temos a fazer para tornar o ensino de teoria e história mais atraente e mais participativo na formação do arquiteto. Um passo adiante a ser dado seria delinear formas mais ativas de integração do saber histórico e teórico com a prática arquitetural nos ateliês, dificultadas sobretudo pela falta de entrosamento entre os professores. A especulação sobre exemplos extraídos da história, as quais estejam relacionados aos principais temas desenvolvidos nos ateliês, pode influir diretamente no resultado dos projetos. Desde que os alunos sejam incentivados a se deter em questões mais centrais e não nos aspectos formais, o passado arquitetônico pode voltar a ser uma importante forma de reflexão sobre o projeto.