

IV PROJETAR 2009

PROJETO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA

FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL

OUTUBRO 2009

EIXO: HIBRIDAÇÃO

A desconceituação da pós-modernidade pelas diversas modernidades: a modernidade contemporânea.

Richard Hugh Bente

Arquiteto e Urbanista

richard.hugh@ig.com.br

Cristina Maria Perissinotto Baron

Arquiteta e Urbanista

crisbaron@fct.unesp.br

Resumo:

A contemporaneidade trouxe avanços formais e simbólicos em relação aos parâmetros anteriores da modernidade. Porém, apesar de alguns historiadores e teóricos de arquitetura afirmarem que existe um movimento ou estilo contemporâneo sucessor do Moderno ou até do Pós-Moderno, podemos comprovar do ponto de vista da historiografia, através de uma análise comparativa acurada que uma formação de juízo que vise tal categorização é ainda inconsistente. Estes historiadores não vencem a dificuldade de enfrentar a submersão no objeto de estudo devido ao pouco distanciamento temporal e acabam por classificar o presente através de neologismos elípticos do passado recente. Podemos afirmar através da análise dos princípios norteadores da arquitetura dos maiores expoentes da arquitetura do princípio do século XX, a saber: Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright e Oscar Niemeyer, os cinco fantásticos da modernidade, confrontados aos princípios formais mais relevante do final do século passado e início do XXI, que a contemporaneidade ainda se faz regida por princípios que a tornam mais uma evolução qualitativa, mas ainda contida na modernidade, do que um movimento convictamente próprio. O arcabouço teórico e estético no qual se baseia nos diz que há contemporaneidade, mas ainda não há independência formal e conceitual. Como é este um trabalho de dimensão modesta, devido à proposta do evento, não poderemos esgotar o assunto na sua complexa amplitude. Tomaremos, então, como princípio analítico a produção teórica e projetual de Walter Gropius, sua influência sobre os demais expoentes da arquitetura moderna e mostraremos os elementos de sua obra que norteiam e estruturam a Arquitetura Contemporânea. Mostraremos como estes elementos transmutaram, mas ainda permanecem vivos. Deste modo, a introdução dos parâmetros referenciais dos princípios fundamentais dos demais expoentes visam demonstrar como nos orientamos nesta convicção, sendo, porém, classificados como indicadores para futuras pesquisas que completariam a abordagem.

Palavras-chave: arquitetura moderna, arquitetura contemporânea, história da arquitetura

Abstract

Contemporarity has brought formal and symbolic progress on previous parameters of modernity. However, despite some historians and theorists of architecture say that there is a movement or contemporary style successor to modern or even post-modern, we can prove from the point of view of historiography, through an accurate comparative analysis that an accurate comparative analysis that an idea about such a categorization is still inconsistent. These historians do not overcome the difficulty of facing the submersion of the object of study due to low temporal distance and eventually sort this through elliptic neologisms from the recent past. We can say through the analysis of the guiding principles of architecture from the major exponents of the architecture in the beginning of the 21st century, namely: Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright and Oscar Niemeyer, the fantastic five of modernity, faced the most relevant formal principles from the last century and early of 21st, that contemporarity is still governed by principles that makes it a further qualitative development, but also contained in the modernity, than a movement itself. The theoretical and aesthetic framework in which is based tells us that there is contemporarity, but still no formal and conceptual independence. As this is a research of modest size, due to the proposal of the event, we cannot exhaust the subject in its complex amplitude. We will take, then, as the analytical principle the theoretical and projectual production from Walter Gropius, his influence on other several exponents of modern architecture and we will show the elements of his work that guide and structure the contemporary architecture. We will show how these elements transmuted, but still remain alive. This way, the introduction of parameters related to the fundamental principles from the other exponents seek to demonstrate how we focus in this conviction, being, however, categorized as indicators for future research that would eventually complete the approach.

Keywords: modern architecture, contemporary architecture, history of the architecture

La contemporaneidad trajo avances formales y simbólicos en los parámetros anteriores de la modernidad. Sin embargo, aunque algunos historiadores y teóricos de la arquitectura afirman que hay un movimiento o estilo contemporáneo sucesor del post-moderno, se puede comprobar desde el punto de vista de la historiografía, a través de un análisis comparativo de que una evaluación precisa que tal clasificación todavía es inconsistente. Estos historiadores no logran hacer frente a la dificultad de enfrentar una sumersión en el objeto de estudio debido a la poca distancia temporal y terminan por clasificar el presente a través de los neologismos elípticos del pasado reciente. Podemos decir a través del análisis de los principios norteadores de la arquitectura de los más grandes exponentes de la arquitectura de principios del siglo XX, a saber: Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright y Oscar Niemeyer, los cinco fantásticos de la modernidad, para hacer frente a principios formales más relevantes de finales del siglo pasado y principios del XXI, que el contemporáneo todavía se rige por los principios que lo convierten en una evolución cualitativo, pero también contenida en la modernidad, que un movimiento convictamente propio. La referencia y estética en la que se basa nos dice que hay contemporaneidad, pero no hay todavía independencia formal y conceptual. Como se trata de un trabajo de dimensión modesta, debido a la propuesta del evento, no podremos agotar el tema en su amplitud compleja. Tomaremos, entonces, como principio analítico la producción teórica y proyectual de Walter Gropius, su influencia sobre los otros exponentes de la arquitectura moderna y demostraremos los elementos de su trabajo que guían y estructuran la arquitectura contemporánea. Demostraremos cómo estos elementos transmutaron, pero que todavía siguen vivos. Por lo tanto, la introducción de parámetros referenciales de los demás exponentes visan demostrar que nos orientamos en esta creencia, sin embargo como indicadores para futura investigaciones que complementarán el enfoque.

Palabras clave: arquitectura moderna, la arquitectura contemporánea, la historia de la arquitectura

Introdução: A formação do juízo sobre a contemporaneidade

O âmbito do estudo da arquitetura é o da História. A história é o campo por excelência que permite a formação do juízo de valores, pelos quais podemos inferir sobre as diversidades condicionadas pelos distintos parâmetros locais, sociais, econômicos e técnicos; mas principalmente concomitantes à atividade criativa. Nos mostra (GREGOTTI: 1975) que a análise arquitetônica só pode se dar na definição de categorias, no alinhamento seqüencial de origem e direção, na estratificação cronológica, na 'colateralização' por simultaneidade e na contextualização, permitindo-nos a identificação de padrões, tipologias e recorrências. Do mesmo modo, a arquitetura é uma matéria da história na medida em que se apresenta como testemunho e documento, já que o patrimônio é prova do circunstante e também resultado e síntese, por assumir toda a historicidade do circundante no momento do projeto.

A visão que se estabelece sobre tais premissas é de que a Arquitetura Contemporânea ainda não pode ser completamente classificada, pois não encerrou um ciclo pleno, não permitindo o fechamento de categorias próprias e completas. Desta feita, percebe-se através da análise que apresentamos que há evolução formal, técnica e produtiva, contudo, os parâmetros compositivos da forma, da técnica e da produção continuam os mesmos. Portanto, só pode ser avaliada como a evolução de um contexto das modernidades que, mesmo diante das reavaliações após os primeiros modernos não firmou uma transformação digna de transcendência filosófica e cultural para um corpo próprio com identidade singular. A discussão sobre a síntese forma-função contemporânea, por conseguinte, é claramente uma evolução dinâmica, mas um desdobramento do conceito de moderno, explícito na busca da superação da organicidade proposta por arquitetos modernos preocupados com as questões mais complexas. Contudo, ainda assim contido nos princípios visuais de eixo, simetria, hierarquia e monumentalidade modernos. A superação formal promovida pela justaposição de referências em cenários atemporais que seria mais claramente Pós-Moderna pressupõe a incorporação de discursos lingüísticos-formais estruturados na evolução do consumo capitalista, o que é ainda fruto da modernidade. O desenvolvimento dos sistemas construtivos que permitiram o aumento da complexidade formal ainda

se subordina à evolução técnica e produtiva da indústria, portanto uma modernidade em evolução. Falemos então dessa evolução.

Segundo Cox (1991:11), há duas maneiras de visualizar as questões referentes à modernidade: uma como um conjunto de respostas históricas, outra como um conjunto de desafios históricos pendentes. A primeira concepção parte do questionamento sobre o que é ser moderno. As respostas guardam as especificidades dos diferentes enfoques e interpretações dos diversos campos, sejam sociológicos, filosóficos, econômicos, culturais, arquitetônicas, etc., cada qual através de uma conceituação própria. Há, contudo em comum, uma historicidade determinada pela qual não há uma modernidade, mas sim modernidades. Confere, porém dizer que chegou a existir uma modernidade primeva e triunfante, denominada modernidade ilustrada, principalmente na Inglaterra, França e Estados Unidos, convertida de uma utopia ressurgida da ilustração. Esta modernidade é definida como um modelo normativo rígido que rege a maneira de viver da sociedade industrial e todos os sistemas e conceitos a dar-lhe suporte e condições de existência. Esta identificação parece válida para as sociedades que viveram de fato a modernidade na sua completude, e parecem agora estar em posição de realizar a sua "*introspecção autocrítica*", cujo desenvolvimento o autor chama de pós-moderno. Afirma ele, contudo, que a nossa condição é distinta.

Para nós, parece mais válida a abordagem que concebe a modernidade não como um conjunto de respostas, mas como um conjunto aberto de questionamentos, "*já que de fato, os desafios que nos impuseram os feitos históricos modernos seguem pendentes.*" (COX, 1991:12) Enquanto aquelas sociedades foram se modernizando espontaneamente, fruto do seu próprio desenvolvimento, a modernidade latino-americana transcorreu artificialmente, sob dimensões civilizatórias copiadas de outras sociedades históricas. As condições modernas são primeiramente fruto da compreensão de que as estruturas sociais não são imutáveis, permitindo uma "*afluência de pessoas e idéias*"; o desenvolvimento das técnicas produtivas, a massificação das utopias, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a conseqüente universalização e aproximação das culturas. Neste sentido, não vivemos a modernidade ilustrada, mas uma "*modernidade pendente*".

Neste intento de modernidade, as elites econômicas, políticas, intelectuais e artísticas tiveram um papel contraditório: se por um lado foram seus principais agentes, por outro, negando as nossas bases históricas, são também os "*principais agentes alienadores das ditas modernizações*". Este artificialismo priorizou o desenvolvimento de modernidades que não seriam as nossas prioridades de fato, mas um jogo de relações e interesses externos e elitistas internos, frutos de nossas contradições. Como afirma Otávio Paz (1982 apud COX,1991:12), "*A ideologia liberal e republicana foi uma sobreposição histórica. (...) introduziu a má fé e a mentira em nossa vida política*". Tal princípio é extensivo a todas as condições produtivas, econômicas e sociais; principalmente no que concerne à industrialização e à falência dos modelos econômicos da década de 70, 80 e início dos anos 90.

Do ponto de vista cultural, há uma negação da nossa autenticidade provocada por uma ótica descentrada, uma das extremidades que geram a relação centro-periferia. E à medida que nos aprofundamos neste questionamento, percebemos o cerne das principais críticas denominadas pós-modernas. O que de fato se extrai desta posição crítica-moderna fora gerado dentro de um elemento norteador a partir da produção industrial, do código lingüístico formal da indústria, do processo de produção capitalista e dos elementos de comunicação modernos. De modo que o ataque mais demolidor que se poderia produzir — a afirmação de que a modernidade busca emudecer os discursos contextuais, as peculiaridades e as identidades locais — não se justifica quando se observa que a obra de Niemayer está repleta de elementos próprios, que só poderiam ter surgido de uma brasilidade e não da universalidade. E ainda assim ele quer se comunicar com o mundo.

Posto de outro modo, como almejada por Gropius, uma premissa moderna é o abandono dos procedimentos artesanais improdutivos em função do alto desempenho, gerando a transformação do homem através da qualificação do trabalho e da utilização educativa dos novos espaços. É o princípio da modernidade industrial mais elementar e que se tornou a semente do ideário e do imaginário sobre a modernidade. Daí, a incorporação dos experimentos e dos produtos da alta tecnologia, dos cálculos avançados e a realização das utopias e da ficção científica e social como almejado por Mies e pelo Futurismo de Sant'Elia

— mesmo naquilo que estas foram contraditórias como nos problemas ambientais e na incapacidade de erradicar a pobreza — se tornam aprimoramentos a criar conteúdos comunicativos práticas universais àquele elemento germinador. Também a liberdade formal representada pela organicidade e pela composição, pela consideração de elementos de peso visual, a assimetria, a inclusão de princípios avançados de topologia, as geometrias não euclidianas, como experimentado por Niemeyer, ofereceram uma diferenciação qualitativa, rompendo com a normatização regrada pelos pontos *corbusianos*, pelas proporções *bauhausianas*, pelo minimalismo *miesiano*. As novas estéticas modernas propõem discursos mais complexos à modernidade.

Contudo, a contemporaneidade projetual difere da modernidade na medida em que lança mão da praticidade e desdenha das ideologias. Nos mostra GHIRARDO (2002) que a praticidade, por um lado, se apresenta projetualmente considerando que a técnica é o elemento que distingue a arquitetura do primeiro mundo dos demais países, o que transforma a elaboração numa corrida pela exuberância, ególatra e por vezes efêmera, mas quase sempre espetacular. Por outro lado, na medida em que os sistemas atendem às necessidades humanas, que se transmuta a função social dos edifícios — principalmente dos edifícios públicos — tornando-os espetaculares e agentes políticos da publicidade das administrações públicas, geram pela realização das fantasias a falsa impressão da realização também das utopias; principalmente as sociais. Isto, associado ao fato de que as utopias tecnicistas modernas já haviam sido desacreditadas pelas aberrações das atrocidades nazistas, enterradas pela Guerra Fria e pela ameaça nuclear e, posteriormente, pelo o colapso ou pela guinada do socialismo, a arte abandona a apologia à tecnologia sem limites e a arquitetura desiste de almejar ideologias e utopias ou sequer de acreditar na realização das necessidades humanas através da modernidade capitalista.

Este cenário nos desafia, neste trabalho, a analisar a condição de transposição das modernidades à contemporaneidade, de modo a demonstrar como se deu a evolução agora em evidência e frisar o que é, nesta, ganho em complexidade e em qualidade, o que é retrocesso ou evolução em contextualização e o que é estrutura e desestrutura dos códigos e das relações da

sociedade e seus espaços. De fato, já é possível visualizar que não há uma revolução em voga, mas sim um grande acirramento dos elementos de linguagem. Para tanto, escolhemos como eixo norteador uma análise da modernidade proposta na Bauhaus, principalmente por Walter Gropius, sua contextualização e os fundamentos norteadores por ele estabelecidos e que sintetizaram o primeiro discurso completo sobre os princípios modernos. Esta análise não procura ser uma retomada aprofundada sobre a obra de Gropius — já bastante analisada — e nem se concentrar apenas nele, mas como discurso estruturador inicial, posicionar a partir dele os demais expoentes da arquitetura moderna, de modo a elencar os elementos lingüísticos e técnicos da modernidade que ainda persistem na contemporaneidade. Neste sentido, Gropius é o eixo, e do centro do seu discurso germinador sobre a idéia, a forma, a indústria e o homem, fechando um ciclo que nos leva da razão ao homem e do homem à razão, conceituar algumas sondas lançadas no espaço-tempo do experimento contemporâneo.

A análise aqui proposta se dará diferenciando nas modernidades aquilo que é a modernidade institucionalizada, gerada no primeiro mundo portanto como a espinha dorsal do capitalismo pungente e amadurecida numa sociedade que evolui dentro dos seus princípios; daquilo que é a modernidade assumida pelo que se convencionou chamar de periferia do capitalismo, que por serem radiais, são diversas. São estas as muitas ramificações para as quais se devem considerar várias modernidades, que não vêm apenas como um elemento resultante da evolução natural do sistema de produção, mas sim como um complexo transformador de toda a sociedade. A modernidade, nesta definição, é um processo de transformações de valores, não havendo uma categoria moderna única, mas sim modernismos e, portanto, modernidades orientais, latino-americanas, africanas, etc. Modernização é o processo pelo qual o modo de produção capitalista vai envolvendo o mundo e a arquitetura irá envolvendo todas as arquiteturas, a princípio desejada por uma única linguagem comunicativa universal, mas posteriormente entendida como um método de abordagem que absorve as peculiaridades e transcende, inclusive assumindo as diversas localidades.

Contudo, nas primeiras fases das modernidades, a incorporação de um ideal, por vezes artificial, por vezes copiado, por vezes como imposição de um

processo de partição do mundo em áreas de influência econômica, mas em quase todos os países que se viram nesta condição, como criadora da sua identidade definitiva, também apresenta contradições. Se por um lado, não solucionam os problemas anteriores à modernidade, nem bem solucionam os problemas trazidos pela modernidade, também não podem assumir uma problemática que critica e supera a modernidade que não foi alcançada. Ou seja, nos países em que a modernidade teria um caráter mais fundamental, de constituir uma identidade nacional, nestes não se pode falar em uma pós-modernidade de forma alguma, já que não atingiram o estágio de excelência dos países desenvolvidos.

Do ponto de vista estético, apesar da possível consideração de que Niemeyer, por ser tardio, é o expoente máximo da modernidade latino-americana, sendo primeiramente aprendiz e, portanto, atrevidamente mais livre, na medida em que consegue catalisar as principais aspirações nacionais se torna mais dinâmico e completo, capaz da plasticidade de Wright e da formalidade compositiva de Gropius, do regramento de Corbusier e da destreza técnica de Mies. Contudo, é em Gropius que se estrutura o cerne de liberdade que Oscar se apropriará para aprimorar os conceitos do mestre Corbusier. É na compreensão da pureza e da força da essência da forma que tornaram a modernidade brasileira mais versátil daquela proposta por Corbusier para o Brasil. Assim como está em Gropius as condições incipientes aprimoradas por Mies, também está em Gropius os contrapontos que nos servem para compreender melhor os modelos e os limites da obra de Corbusier. E por fim, está em Gropius a visão privilegiada de que é a estética cubista que se distingue filosoficamente do classicismo para transformar os padrões compositivos vigentes, o que é incorporado em todas as modernidades. A pós-modernidade, naquilo que se tenta agrupar de vários "ismos", é um acirramento das relações desta engenhosidade.



Figura 01: Le Corbusier – quadro cubista

Do ponto de vista social, a modernidade que se espalha pelo mundo é repleta de idealismos e configura uma imensa rede de inferências formais, que pela primeira vez procuram se comunicar de algum modo numa mesma dimensão. As indústrias multinacionais produzem produtos mundiais para um público massificado. Contudo, exportam particularidades e regionalismos que se incorporam à rede de inferências culturais. Desta forma, também mais uma das qualidades que se tenta aplicar à pós-modernidade, a da comunicação, não é em si um efeito próprio, mas sim um efeito colateral apropriado da dinâmica capitalista moderna. Qual seria então o papel desta relação entre periferia e centro, ou modernidades *outras* — aquelas geradas das diversas ramificações das peculiaridades, por exemplo, latino-americanas? Qual seria sua relação com a modernidade uma — aquela surgida no eixo fundamental a partir do ideal fecundo de Gropius? E será que há uma pós-modernidade a partir da crise da estética da industrialização, da crítica da universalização ou da crise do eixo econômico e do eixo cultural na relação centro-periferia?

1. Fato e fenômeno: cinco arquitetos, cinco princípios

Quando Le Corbusier é escolhido para ser a referência no Projeto do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, projetado em 1936 e iniciado em 39, outros três arquitetos já eram conhecidos e considerados de importância exemplar no panorama mundial. Gropius já havia abandonado a Alemanha nazista com destino à Inglaterra e em 38 se fixaria e produziria nos Estados Unidos, mas a sua conceituação produtiva e pedagógica já era internacionalmente reconhecida desde a década de 20. Mies van der Rohe, sucessor e primoroso artifice da produção industrial, também já havia deixado sua marca — lembrando que o Pavilhão de Barcelona fora realizado em 29 — e seguira para a América um ano antes que Gropius. Frank Lloyd Wright possuía um currículo exemplar e uma produção tão vasta de costa a costa, que seu nome já despontava como o grande arquiteto americano. É fato que Le Corbusier, como teórico, já era reconhecido e seus conceitos representavam a ideologia de uma vanguarda que se transmutava numa nova ordem, mas a rigor, como produção prática, tanto quantitativamente quanto qualitativamente, ainda não aplicara sua teoria e não

era clara uma primazia dos seus valores sobre os demais. O Brasil já realizara experimentos modernos e estava atento às variantes internacionais do Modernismo, assim como as propostas de Warchavchik haviam repercutido provocativamente nos meios culturais. Então, por que essa opção de Gustavo Capanema por Le Corbusier — sabotando inclusive o resultado oficial do concurso, atribuindo o prêmio ao projeto a Archimedes Memória, mas negando-se a construí-lo e indicando ele próprio a equipe que faria o projeto que seria edificado?

A resposta para esta questão é exemplar e traça uma linha explanatória que nos permite visualizar os principais fundamentos da arquitetura moderna e como esta se firmou internacionalmente; portanto, como se tornou um código universal sem fronteiras, ilimitada no tempo e no espaço, dedutiva do ponto de vista conceitual e indutiva do ponto de vista formal, a ponto de transmutar-se e persistir como código lingüístico universal. Se evidenciarmos os caracteres ideológicos e produtivos mais evidentes dos três preteridos — simulando que um dia possam ter sido considerados —, perceberemos as distinções mais relevantes que tornaram as modernidades institucionais tão abrangentes. Walter Gropius, na sua condição de crítico do produto através do viés dos próprios sistemas de produção, tanto da insignificância estética do produto industrializado subordinado à simplicidade mecânica da linha de montagem, quanto da incomunicabilidade isolante da improdutividade artesanal, estava preocupado em buscar a união da arte e da produção através de um elemento fundamental e com repercussões no tecido social: o operário. Logicamente, não é na ditadura populista de Vargas — que lida de forma ao mesmo tempo pragmática e única com as contradições de um país que quer ser moderno e ao mesmo tempo está todo alicerçado no mais dramático atraso social e tecnológico — que se irá radiar idéias liberalizantes da condição social do trabalho. A visão realista de Vargas da sociedade brasileira permite uma maleabilidade que altera e atribuem direitos, sem desestabilizar as estruturas sociais. Ao mesmo tempo em que ele permite a institucionalização dos sindicatos, é também um anticomunista convicto e um expoente do capital. Não é



Figura 02: Edifício Bauhaus,
Walter Gropius

aquele tipo *gropiano* de questionamento intelectual do tecido social, valorizador através da crítica, que se intenciona irradiar aqui a partir da modernidade.

Já Mies, afeito ao deslumbramento com a potência estética da técnica, elegante na sua preocupação com um código estético minimalista que se firma completamente sobre um design e a capacidade industrial de produzi-lo, não via o projeto moderno em nenhuma outra dimensão senão como reflexo da tecnologia. Seus programas, cada vez mais livres, suas propostas, como caixas herméticas, se traduziam na película fina e despojada como invólucro num sistema codificado apenas por faces de vedação, estrutura e planos internos. Assim, a valorização de cada material e a sua utilização incisiva visavam evidenciar a qualidade tecnológica que permite a produção em tipo, qualidade e quantidade necessárias, dando início ao universo ditado pelos manuais técnicos e pelos catálogos industriais que impõem as tendências estilísticas da produção projetual média. Obviamente, num país que mal implantara suas primeiras indústrias e tentava reverter um quadro de atraso, não é uma linguagem que exigiria um mostruário diversificado em possibilidades e qualificações técnicas e profissionais — ou ao menos ocupado com a pesquisa tecnológica — que iria permitir a aplicação do seu ideal.

Wright, em contrapartida, estava encantado com a paisagem, com a riqueza material e a jovialidade da cultura americana. Ocupa-se principalmente em criar para um local, uma economia e uma sociedade específicos. Dos quatro, é o mais interado na relação *locus-modus-personae* e responde a esta questão com um design reconhecido pelo seu público como a constituição final de uma identidade nacional. De todos, é o menos revolucionário, na medida em que sua evolução não se dá de modo a romper, mas transcorre naturalmente do desenvolvimento de uma sociedade afeita ao progresso técnico e suas nuances culturais. Seus projetos evoluem paulatinamente e compõem o *american way of life*, são feitos primordialmente para servi-lo e aprimorá-lo, e servem para propagandear-lo universalmente. Contudo, a sua aplicabilidade em outro lugar é de difícil consideração, tanto que fora sua obra no Japão, realizada entre 1913 e 22, nada há de mais significativo. E, com certeza, por mais que possa ter tornado posteriormente o eixo de influência cultural sobre o Brasil da Europa para os Estados

Unidos, é patente o desinteresse da aplicação de sua representatividade americana nas especificidades brasileiras, ainda eurocêntrico.

Por fim, a escolha de Le Corbusier explica uma condição bastante peculiar da cultura brasileira e expõe um viés da sua personalidade que está diretamente explícita na sua obra. De todos os quatro, é Le Corbusier, com certeza, o mais didático e o mais normativo. Enquanto Wright está centrado no seu 'umbigo cultural', Mies no seu 'umbigo tecnológico' e Gropius focado na relação umbilical entre o homem e a máquina, Le Corbusier é panfletário, divulga, alardeia, prega e propaganda. *"A antítese manifesta-se já nos caracteres exteriores: Le Corbusier lança proclamações, publica manifestos, organiza circuitos de propaganda por todo o mundo, grita aos quatro ventos que il existe un esprit nouveau; Gropius fecha-se em sua escola, transforma sua teoria em didática precisa e sua lógica numa técnica, e talvez se pergunte se ainda existe um esprit."* (ARGAN, 2005:12) Como nos mostra ainda Argan (2005:08), se por um lado, Corbusier prega um estilo internacional, seu discurso internacionalizante é um modo de criar uma nacionalidade universal, acreditando que se todos falassem a mesma língua, através do mesmo código, criariam um homem atento a todas as condições de desenvolvimento que o equiparariam aos demais; por outro lado, estruturando o seu código lingüístico como um tratado de cinco pontos fundamentais da arquitetura moderna, não deixou dúvidas sobre os pré-requisitos técnicos e os efeitos formais que a aplicação dos seus princípios permitiriam. Podemos acrescentar que isso, para um país que necessitava dar um salto em todos os níveis, pulando etapas, desconsiderando contradições, para atingir a modernidade a qualquer custo, é uma condição *sine qua non* para se configurar tal imediatismo, de modo eficiente e eficaz. Seu discurso didático se torna essencial.

Deste embate, munido da jovialidade e do espírito que se instaura no Brasil, Niemeyer, o quinto e mais tardio dos cinco expoentes, de um modo bastante próprio, procura captar e equacionar — muitas vezes com conflitos e contradições, principalmente durante a era militar — muitos dos princípios dos demais. Sua visão socialista unida a uma compreensão particular da realidade e das condicionantes técnicas nacionais, sua peculiar relação com o design e um primoroso senso estético, permitiram relacionar a questão produtiva e a questão da linguagem com

proposições formais amplas e variadas como a Catedral de Brasília, os palácios dos poderes, a Casa de Canoas e os diversos equipamentos de moradia.

A sua compreensão moderna não se limita a uma ideologia — sem abrir mão dela —, nem a uma condicionante técnica — sem deixar de considerá-la. Quer ser universal, mas sem deixar de ser um discurso sobre a paisagem. A busca por um código lingüístico a injetar a liberdade plástica permitidos pela técnica e pelo material, num sistema regrado, mas não totalmente regido pela racionalidade e pelas necessidades culturais da vida moderna. Niemayer pratica uma inusitada transgressão, ao lançar a estética racional na emoção artística. O experimento cubista se transforma o surrealismo, concomitante à planura isolante e à segura perspectivada de De Chirico, numa abstração volumetrizada, como no “Olho” em Curitiba. Esta transposição será fundamental mais adiante para compreendermos as transformações dos códigos lingüísticos contemporâneos. Compreensível nos seguintes dizeres: “*Na história da cultura figurativa moderna, a didática da Bauhaus representa o processo, ou pelo menos o mais perspicuo e consciente dos processos, mediante o qual o naturalismo formal da tradição se dissolve no assim chamado abstracionismo.*” (ARGAN, 2005:23)

2. Fato e fenômeno: as outras modernidades latino-americanas — muitos arquitetos e muitos países.

Como comentamos na Introdução sobre o Chile, nos demais países da América Latina a realidade contraditória não era distinta daquela. No México, por exemplo, conviviam as formas mais controversas de desenvolvimento: “*ferrovias e latifúndios, construção democráticas e um caudilho na melhor tradição hispano-árabe, filósofos positivistas e caciques pré-colombianos, poesia simbolista e analfabetismo...*” (PAZ, 1983 apud COX, 1991:14). Porém, como modernidades importadas, estas não despertam as energias da cultura popular, tornando-se indefesa a uma cultura globalizada massificante. Cox arremata com os seguintes questionamentos: seria o fracasso da modernidade latino-americana uma inaptidão de tais povos perante as instituições modernas? Ou se considera a condição inversa: seria a inaptidão uma limitação das instituições modernas

impostas ante o sujeito histórico real, gerado da afluência cultural índia, escrava colonial e de religiosidade barroca?

Só na década de 80, se valorizou reconheceu na América espanhola uma arquitetura que considerasse estas respostas próprias para a modernidade. Evidenciam-se então Barragán no México, Salmons na Colômbia e Dieste no Uruguai. Estes surgem não como uma unanimidade, mas abrem espaço ante os antagonismos daquela modernidade peculiar, que Enrique Browne (1988) denomina *outra* arquitetura. Estes não são pós-modernos, mas modernos de uma modernidade *outra*. Esta *outra* arquitetura, no discurso formal de Dieste surge na utilização da técnica moderna, sem preocupação formal tradicionalista, mas recriando-a. É, portanto, revolucionário no sentido que compreende a tradição, não a nega nem a copia. Articula a tradição com a modernidade. Percebe-se, particularmente, que o espírito inovador é uma aura que inspira o questionamento sobre os parâmetros de todas as modernidades. Por isto, se o princípio germinador da modernidade é condicionado à inovação tecnológica — ou seja, a ciência — o princípio subsequente, evolucionista, é a autocrítica. Assim como a ciência e o liberalismo econômico são sistemas que — ao menos em teoria — deveriam sobreviver apenas na condição do livre arbítrio, da livre iniciativa e da aptidão à sobrevivência, é um ideal da modernidade, criticar-se, renovar-se e estar sempre à vanguarda de todas as vanguardas.

Quando as vanguardas se voltam para a recriação da tradição, se transfigura, como uma dobradura de um futuro também retrospectivo, uma outra modernidade dentro da modernidade. Afirma Dewes (1991:77) que: "*É nas vanguardas que a modernidade conclui sua expressão artística.*" Podemos deduzir que as vanguardas representam a aspiração *subsistencial* moderna para a inovação, sendo quase obrigatória a transformação, reposição e o desenvolvimento formal — o que se chama de tendências — dos códigos e dos paradigmas. Segundo a autora, assim como as vanguardas firmam-se na imediata crítica da produção anterior, também traçam um panorama e manifestam suas aspirações futuras. De onde concluímos, então, que este intermédio permite a absorção das críticas e o realinhamento das suas diretrizes. Neste sentido, são singulares e específicas, num "*número finito de possibilidades*".

Alguns teóricos concordam com a autora que "(...) o universalismo é a espinha dorsal do pensamento moderno, e as vanguardas, por muitas que se tenham sucedido, não são jamais incompatíveis com este princípio; cada uma delas pretendeu ser universal." Nós acreditamos que é o racionalismo acirrado pelo positivismo científico aplicado na produção este eixo distribuidor, mas concordamos que o momento guarda um embate entre a universalização e as diferenças culturais. Porém, Dewes vai além e acredita que não é possível, pelo seu caráter universalizante, que a modernidade legue um espírito diferencial às identidades culturais; o que discordamos. Para a autora, a homogeneidade das nossas cidades é a prova desta percepção. Acreditamos, quanto a isto, que tal exemplo seja fruto da dinâmica capitalista de produção do espaço moderno e não das aspirações artísticas difundidas pelas vanguardas da modernidade; separando-se assim a ação imobiliária do capital da utopia das vanguardas. A valorização do pensamento periférico, neste sentido tem grande contribuição à estruturação das identidades, ao que Dewes (1991:78) denomina *Zeitgeist*, o "*espírito da época*".

A coexistência da diversidade é o que se chamaria então de pós-modernidade. O que a autora identifica, por exemplo, na realidade-fantástica da literatura da latino-americana, na qual se traduz a "*autenticidade e identidade*" pela "*coexistência e fusão dos contrários*". Para a autora, o que a pós-modernidade contrapõe à modernidade é que: "*de agora em diante se operam fusões, neutralizações, Aufhebungen, coexistências, combinações ecléticas e equalizações complexas de contrários. E con-fusão por parte do público receptor.*" (DEWES, 1991:79) A arquitetura, por exemplo, tem que coexistir inexoravelmente com a confrontação com o passado, porque persiste e coabita. As cidades se sobrepõem, mas principalmente se contra e justapõem. Contudo, se considerarmos que a obra de Niemayer para o Grande Hotel de Ouro Preto se mimetiza às proporções da cidade colonial, se considerarmos que o Museu de Niterói se encaixa na paisagem, com suas curvas moldadas pelo Pão de Açúcar ao fundo, então teríamos que considerar que Niemayer é pós-moderno. Em outro exemplo, não podemos dizer que a Casa na Cascata não se contextualiza como artifício ante a natureza. Também não podemos dizer que a obra de Wright não se contextualiza com a paisagem americana, como Taliesin, contudo uma paisagem livre de tradições arquitetônicas. O que afirmamos que esta mimese não é a

camuflagem alegorias historicistas que muitos teóricos confundem com contextualização.

O que se torna notório é que o processo de modernização na região, nas Américas como um todo, foi mais importante, porque seus impulsos de transformação lingüística local são produtos da modernidade, da produção e do processo de identidade e construção de nacionalidades. A implantação da ferrovia, da escola, das infra-estruturas são a primeira produção de peso para a ocupação territorial. E tais modernismos se deram por diferentes e muitos inícios. Os inícios não são a partir da chegada de Corbusier ou na obra de Gregori Warchavchik, no caso do Brasil, mas na estruturação lingüística da modernidade. Muito antes: na decisão de abandonar a referência neo-clássica e colonial.

No caso mexicano, o projeto modernizador se tornou um movimento cultural unificador, achatando a estratificação e esterilizando a diversidade cultural das populações autóctones toltecas e sapatecas — povos e etnias enraizadas na geografia e na história da América — de modo a impor padrões de unidade sob concepções européias de civilização. O processo já se iniciara antes, pois todos estavam unidos no século XVIII entorno das missões e da cultura católica, mas que se fragmentara com a desestruturação do período colonial.

O plano político e social se assenta, desta maneira, num Estado Burguês com o um conteúdo populista, que adota a linguagem modernista para o atendimento desenvolvimentista e produzindo uma arquitetura civil de imagem oficial para os equipamentos de educação, saúde, serviços e principalmente para as burocracias. Este quadro não difere em muito da estratégia Getulista, e a produção de residências para a classe média, atendendo às necessidades básicas, acalma os espíritos transformistas. Neste período, Barragán, realiza obras especulativas e experimentos formais diferenciados da modernidade oficial e da produção habitacional suplementar. Paralelamente, no projeto da casa para Diego Riveria e Frida Kahlo, Juan O’Gorman faz referência ao projeto da residência Ozanphant de Corbusier. O que chama a atenção neste projeto é que, em 1930, o arquiteto já procura mostrar a verdade do material e da técnica, com a laje aparente e instalações prediais expostas; o que é essencial para a assimilação da estética high-tech.

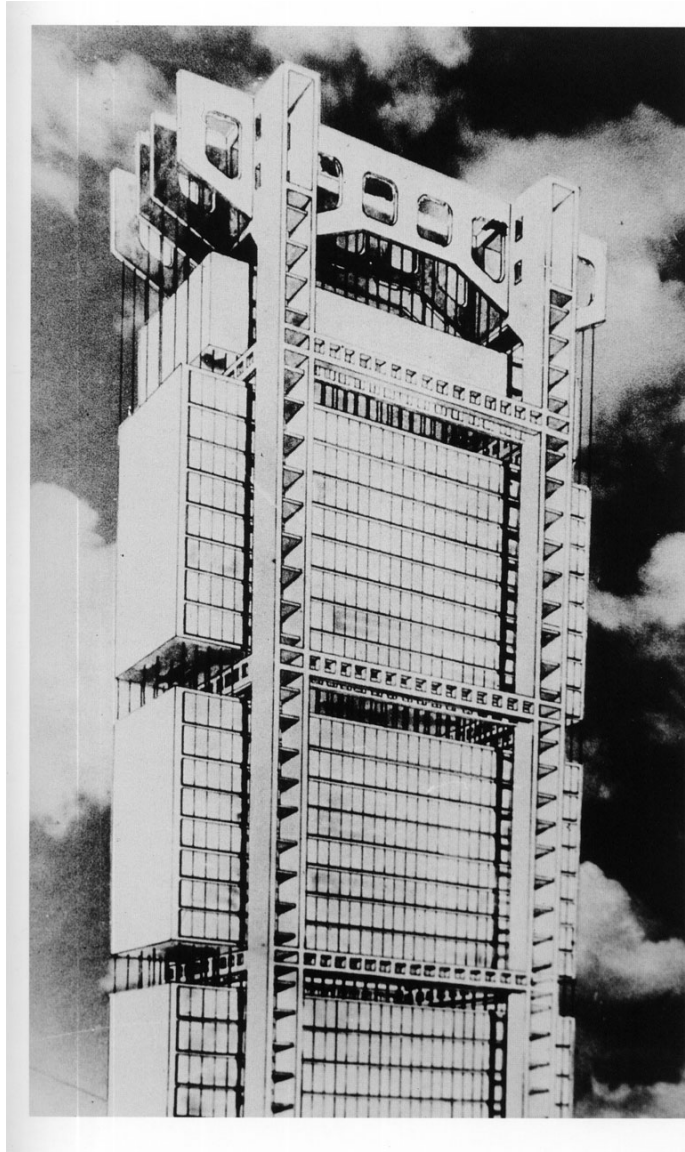


Figura 03: "Edifício Suspenso de Oficinas",
Amancio Williams

No caso do Uruguai, houve um maior avanço sobre a modernização, dadas as condições sociais e políticos diferenciados pelas quais viviam o país. Em 1920, o Uruguai possuía o regime democrático mais moderno da América e uma posição ideológica não radical. Leve-se em consideração que, no sentido estrito, o Uruguai não tem história. É uma região de influência entre fronteiras, com um passado neocolonial argentino. Enquanto, num período pré-colombiano, o México tem a ascendência asteca, o Brasil possui uma cultura ainda na idade da pedra e cujos traços se espalham numa rede pelo largo território, o Uruguai não apresenta nem a distinção cultural andina, nem a rede

dimensional do Brasil. Deste modo, é um fragmento ínfimo da linha de forças dos dois impérios ibéricos. Com a apropriação do espaço, para o século XX restaram apenas algumas ruínas em Sacramento. Não possui, assim, o problema da existência cultural, o que determina que o seu único destino seria o de ser moderno; de uma modernidade sem referências, portanto instantânea. O interesse em Wright, por arquitetos como Maurinio Cravotto, Barriere Ruano, Barrio Jardim, Julio Vilamajó, entre outros, se justifica por uma necessidade de criar uma referência a partir da própria paisagem, tarefa também ingrata pela geografia plana e uniforme dos pampas.



Figura 04: Hongkong and Shanghai Bank, Hong Kong, China,
Norman Foster

Já na Argentina, Victoria Ocampo é uma das pessoas mais ricas do mundo e domina grandes possessões e procura utilizar o dinheiro de uma maneira produtiva. Poetas como Victor Campo, Ricardo Güiraldes, Martin Fierro, Klaxon ilustram a mitologia do gaucho, do pampa. Evidencia-se o cenário do espaço como moradia, a não essencialidade da casa, o imaginário de habitar o espaço aberto através do cavalo, o rito do mate e a pele. Fecunda-se a estética moderna pela estrutura cubista, presente em artistas como Emilio Pettorutti,

qualificando um passado transcendente, não histórico, sem linha de tradição,

reivindicando deste certa arquitetura despojado, essencial, austera e, portanto, metafísica. Buenos Aires se torna, na década de 20, uma cidade cosmopolita, invadida por 60% de população estrangeira e a argentina se torna a sexta potência do mundo, confiante e auto-evocativa. A modernidade é uma evolução da elite não espanhola, mas de influência européia. A cultura é formal, estruturada; e

inclusive as expressões artísticas demonstram esta formalidade coreografada, como o tango. Como todas as expressões da modernidade possuem uma raiz cubista, mas muitas operações bastante clássicas, estruturadas e simétricas, dentro da predisposição à formalidade. Um dos seus maiores expoentes é Wladimir Acosta. O urbanismo em base de quadricula e a arquitetura se adaptando a esta ortogonalidade; os centros de quadra em tiras uniformes e unidimensionais, e as esquinas são as molduras da quadra; assim se expressa a dimensão urbana e a dimensão do objeto da formalidade elitista do espaço.

Segundo Goodwin (1943:84), a arquitetura brasileira inova na questão estética e técnica através da utilização criativa de elementos arquitetônicos, como o brise; coisa que os norte-americanos desconsideram. Segundo Liernur¹, podemos constatar, porém, que os princípios da arquitetura moderna nascem tropicais, porque tratam de uma relação interior-exterior ampla e permeável, comunicando com o meio de maneira aberta. O vidro serve, nesse sentido, para tentar encontrar uma solução para a Europa, mas ainda assim, lá tal solução se firma como uma estética tropical ou “verânica”. A modernidade cria nos vazios latino-americanos que ocupa, um espaço metafísico, alheio e estéril. Sem pessoas, atonal. Brises são para países pobres; os ricos usam ar-condicionado. Mais uma vez, a crítica moderna produz um subsídio para a transcendência da técnica para uma arquitetura que explora a sua estética.

3. A racionalidade e a ordem cubista

O cubismo é a ordem artística que irá promover as maiores transformações conceituais na modernidade, na medida em que estrutura uma lógica estética trabalhada na condição discursiva do entendimento da constituição da forma. A sua alusão à tridimensionalidade — que Argan (2005:10) associa à dimensão do sentimento — não é de fato senão uma análise da qualidade perceptiva do espaço quadridimensional, portanto temporal, independente do tema,

¹ Notas de aula: Tópicos Especiais: Seminários de Pesquisa em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo Latino-Americanos II. Realização: 17e18/06 Docente Convidado: Jorge Francisco Liernur; Docentes Responsáveis: Carlos Alberto Ferreira Martins, Renato Luis Sobral Anelli, Sarah Fieldman.

independente do ponto-de-vista, independente do repertório prévio, mas apenas da relação entre os sentidos, o espaço e o movimento, que aqui denominaremos ambiência — distinguindo em sentido de ambiente, que nos remete ao conceito de lugar. E neste ponto devemos evidenciar esta estruturação através da transmutação filosófica da estética cubista, porque a contemporaneidade ainda vive sob a mesma égide, apesar de haver incorporado elementos estéticos novos e, em certos casos, um retorno a elementos figurativos.

A influência cubista não é um fato circunstancial — mas, fecundante — e, portanto, importante para a compreensão das diretrizes modernas que germinam na contemporaneidade, como pode ser constatada em diversos Modernismos mundo afora. A influência do cubismo na América Latina como referência formal se dá numa encarnação tão ousada quanto a européia, na medida em que não almeja um esvaziamento da tradição, mas a criação desta: os primeiros movimentos de encontro a uma identidade cultural.

No todo, vemos que o referencial cubista não só foi o alicerce da concepção de Gropius, mas base filosófica e estética para a disseminação do Modernismo internacionalmente, tanto como elemento referencial, como o código unificador que Corbusier intentava. *"O problema do internacionalismo envolve o problema da socialidade da arte, o qual, na arquitetura, já assumira o lugar da velha questão classista do belo e do útil."* No pós-guerra, toda a arquitetura européia fundamenta-se no trinômio racionalismo-socialidade-internacionalismo; e essas instâncias visam naturalmente a satisfazer-se na construção formal, segundo Argan, "científica do cubismo". *"Em outras palavras, o abstracionismo não visa a fornecer uma condição da consciência na qual toda a atitude especulativa seja de fato irrevogavelmente proibida. Nega-se toda a evasão para a natureza, toda efusão do sentimento, toda a consolatio philosophiae."* (ARGAN, 2005:23)

4. A visão contemporânea

Afirma Dewes (1991:80) que, nos seus aspectos formais, quando a arquitetura que ela denomina pós-moderna, principalmente a eclética, recupera e

recontextualiza ou recicla elementos e padrões de outras épocas e lugares, ela está se firmando sobre uma ideologia bastante moderna, na medida em que faz crer que há uma arquitetura ótima, que ela pode ser universal e atemporal, que basta copiar seus protótipos ou cânones formais. No extremo, também é de uniformização, o que faria do pós-modernismo mais um estilo da modernidade. Um estilo de "*ilusões referenciais*" por vezes figurativo, nos cenários, mas ainda submetido aos princípios da modernidade. Considera, contudo, que no âmbito não formal, a pós-modernidade procuraria um novo modo de operar, que não na assunção de que é a busca do novo — que fisiologicamente deixa em algum momento de ser novidade, condenada a não conseguir envelhecer, mas se descompor. Por outro lado, operando de modo dialogar com os opostos, permita que coexistam como limites complexos e se fundam em limites neutros, na busca de uma "*conciliação das diferenças*" e apresentando-as simultaneamente.

Seria, então, a teoria para a concepção pós-moderna fundamental; seja pelo seu caráter moderno de manifesto, seja pela elevação à condição de arte conceitual ou pela postura discursiva dos seus princípios. A autora, analisa erudição da obra de Umberto Eco, por exemplo, como uma instância de veracidade atribuída às suas histórias. Contextualizando-as de forma histórica e ampliando o seu conteúdo lógico e a dimensão espacial, esta se adquire uma excelência de possibilidade e coerência. Chama-nos atenção, também, para particularidade de que muitos dos literatos pós-modernos tenham vindo da teoria lingüística, assim como muitos arquitetos da dita pós-modernidade são advindos das universidades. Em resumo, o que a autora nos faz crer é que o pensamento produtivo — aquela criação do canteiro, da produção, da prancheta — está em crise, e o que se mostra no horizonte é uma arquitetura filosófica, da teoria acima da prática.

Uma das críticas mais recorrentes ao moderno está em considerar o homem ou fora de sua escala em uma monumentalidade ególatra ou segundo apenas as suas necessidades físicas, e a cidade moderna se tornaria, então, uma estrutura de dimensões mecânicas ou de serviços burocráticos. A cidade moderna não busca as especificidades das dimensões cotidianas; ela traduz os grandes padrões gerais. Contudo, a pós-modernidade apenas cria um microcosmo como alternativa dentro desse universo, como conteúdos dentro do conteúdo. E quanto à

monumentalidade, acredita Dewes que esta substituiria a dimensão física por uma cognoscitiva, que evidenciaria a quantidade pela qualidade, aproximando-a da escala humana.

É verdade que parece extemporâneo denominar modernidades num momento em que esta está sendo dada como superada. (COX, 1991:16) Neste sentido se abre espaço para uma exaltação à pós-modernidade, ou ao menos um chamado algo que atenda às críticas e no extremo a substitua. Contudo, ele alerta que devemos precisar qual modernidade está em crise e o que nela é crítico. Conclui, então, que está em crise o racionalismo analítico, representado pelo *"espírito objetivo de Hegel que, por seu reducionismo universalizante, [que] tende a homogeneizar e ignorar as diversidades e peculiaridades vivenciadas dos microcosmos simbólicos"*. (COX, 1991:18) Identifica que estão em crise o positivismo, o empirismo, a *"Diosa Razón"* que origina os absolutismos ideológicos e os totalitarismos políticos, a visão soberba e voluntarista da realidade que desequilibram os meios naturais e humanos.

Frisa o autor a obviedade de que cada movimento posterior se estabelece como uma crítica dos antecedentes ao fazerem a apologia de suas propostas. Do barroco (sec. XVI ao XVIII) ao iluminismo (sec. XVIII ao XIX) e ao romantismo (sec. XVIII ao XIX), do ecletismo ao proto-modernismo, do modernismo ao pós-modernismo, é fato que o período emergente quer ser catártico ante aquele que se arrefece. Acrescentamos, também, que os períodos de crise ou conflito generalizam as críticas a todos os valores precedentes. Assim as guerras napoleônicas tornam os focos críticos ao iluminismo, assim como as grandes guerras ao modernismo. De algum modo, as questões ambientais também são elementos críticos que determinarão a reavaliação contemporânea; esta sim com grande eficácia talvez no esmaecimento definitivo do modo de vida moderno. Mas o que chama a atenção a Cox é que a pós-modernidade, principalmente na América Latina, se estabelece mais como uma crítica ao modernismo do que como um movimento estruturado, sendo suas propostas *"débeis e confusas"*. Inclusive chega a afirmar o autor que a desconstrução é uma *"aproposta"*. *"Desconstruir a linguagem, desconstruir os símbolos, desconstruir as formas e as estruturas, desarrumar uma coisa para rearrumar o mesmo, só que situando elementos*

convencionais em situações não convencionais, para provocar a surpresa e a ironia; não é a mesma mudança pela mudança que se critica na modernidade ilustrada, só que agora levada à convulsão, mediante a elegante frivolidade do desencanto? É isto o início de algo? Ou não serão os últimos estertores póstumos da mesma modernidade ilustrada e auto-declarada post-mortem." (1991:18) Arremata ele com a idéia de que a pós-modernidade é uma problemática indissociável da realização da modernidade ilustrada nas sociedades desenvolvidas, mas distinta da nossa realidade, pois seria uma ironia afirmar sobre o desencanto pós-moderno para populações que sequer viveram o encanto da modernidade. Aspira a viver uma modernidade outra, apropriada ao ser histórico real; não uma pós-modernidade ilustrada, mas uma pós-ilustração moderna.

Ante a sua auto-crítica, a modernidade apropriada assume a noção de *genius-loci*, que alguns atribuem à pós-modernidade. No nosso caso, deveria assumir a questão social fundente no curso das nossas problemáticas, porém não nostálgica ou alegórica. Não há socialmente um outro modo de vida que não seja moderno; do ponto de vista econômico e produtivo também. Há novos valores estéticos? Sim. Então, levando-se em conta "*as distintas realidades geográficas, climáticas, de idiosincrasia, das tradições, das vantagens comparativas, de cometimentos programáticos, de situações sócio-econômicas, de técnicas disponíveis, de substratos de valor, de contextos formais*" (1991:21) entre outras condicionantes circunstanciais, há uma modernidade outra que se estabelece pela autocrítica.

O Pós-Modernismo na arquitetura não se institui como um sistema pleno ou um conjunto de valores que identificam um período. O seu significado em arquitetura assume conotações variantes. "*O fato de ser uma categoria instável é uma de suas características inerentes em estética e epistemologia, uma vez que os teóricos do pós-modernismo lhe atribuíram a rejeição da possibilidade de unidade de forma ou ideologia.*" (GHIRARDO, 2002:1) De fato, há a consideração sobre o significado de elementos estéticos que haviam sido abandonados, bem como de referências formais amplas, ligados à tradição, que retornam ao debate e buscam localizar a sua essencialidade nos códigos. Porém, como nos mostra Colin (2007), o pós-modernismo surge mais como uma crítica do que como um modelo. Na

década de 60, Robert Venturi publica o livro *Complexity and Contradiction in Architecture*, nos Estados Unidos e Aldo Rossi lidera arquitetos da *Tendenza*, vinculados à revista *Casabella*, na Itália. Sob um olhar mais atento, constatamos que são propostas que desvinculam esteticamente o projeto da standardização — é verdade —, mas, não mudam consideravelmente o contexto, a forma de abordagem do projeto, a condicionante espacial ainda submetida segundo o mesmo sistema lógico e lingüístico. Apenas reciclam, como uma evidência de signos, emblemas, adornos e até alegorias antes relegados ao esquecimento.

Porém, principalmente em Venturi, percebemos que não há ruptura, mas apenas crítica, já que esta se proclama de dentro do próprio sistema lingüístico Moderno. "*Venturi fazia uma crítica do Movimento Moderno e sua frustrada tentativa de simplificação da Arquitetura, expressa no lema de Mies van der Rohe: 'Menos é mais'. Uma releitura da Arquitetura, desde o Renascimento, mostrava que a 'complexidade' lhe era bem-vinda.*" (COLIN, 2007) Como nos mostra ainda Colin, Venturi tenta reconstituir um discurso que oscila do "*historicismo ao regionalismo, do vernacular ao bizarro*". Contudo, compreendemos que este não abandona o contexto do capital, e esta oscilação se torna um código desarranjado que atesta a permissão de utilização de qualquer alegoria universal dentro do contexto que bem deseje, sem sequer significá-lo na própria coerência do objeto. Apenas se utiliza dos mecanismos da dinâmica produtiva na sua relação de consumo imediato, das deficiências especializantes e do pouco eruditismo da cultura pop — sem se apropriar de nenhuma das suas qualidades, como a universalidade, a agilidade e a reprodutividade — e da versatilidade produtiva da indústria automatizada, para apenas garimpar referenciais figurativos desconexos à sua arquitetura efêmera. Não há uma nova concepção ou um novo modo de produção, mas apenas o grotesco e deturpado uso malversado dos potenciais de sintonia entre design e produção, criados elegantemente por Gropius e aprimorados à medida em que a indústria se automatizou.

Já o grupo encabeçado por Rossi, bem mais elegante e erudito, firma uma crítica bastante contundente, contudo do mesmo modo apenas focados na questão da tradição. "*Criticavam, estes arquitetos, a orientação universalizante do Estilo Internacional e sua estética redutiva, propondo uma revalorização das*

tradições locais e dos métodos projetuais históricos, os quais eram considerados abertos a novas interpretações. Conceitos perdidos no tempo, como 'genius loci' e 'tipologia', eram revisitados." (COLIN, 2007) O projeto do *Teatro del Mondo*, de Rossi, é um exemplo dos mais marcantes desta maneira peculiar de reconstituir a tradição sem abrir mão das qualidades produtivas modernas. Ao mesmo tempo em que se coloca acima do debate planificante em que se transformaram as proposições internacionalizantes, não as tipologias sugeridas que são articuladas pelo seu código, mas sua metodologia de abordar os referenciais históricos e a situação se tornaram internacionais. Como nos mostra GHIRARDO (2002:10) a revitalização e adaptação de uso de uma fábrica de tecidos para o Campus da Universidade de Castellanza é o invento da "*heterogeneidade*".

Neste recorte temporal que mostra as transformações pelas quais evoluem as premissas fundamentais do modernismo, é emblemática a evolução de dois movimentos dos mais marcantes nas trincheiras estruturais do movimento: do Construtivismo Soviético ao Desconstrutivismo e do Futurismo ao High-tech. Este último perpassando a metodologia formal de Mies, estas duas metamorfoses nos mostram uma bem estruturada compleição evolutiva pela qual as duas mais fortes e promissoras correntes da Arquitetura Contemporânea se estruturam. Como nos mostra Colin (2007), o Desconstrutivismo se estabelece como movimento arquitetônico no simpósio na Tate Gallery de Londres, e na exposição *Deconstructivist Architecture*, organizada pelo *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, em 1988. Baseando-se nos princípios filosóficos e na crítica de arte de Jacques Derrida e formalmente no Construtivismo Soviético; sendo que este último não constituía uma referência intencional e planejada, já que nem todos os arquitetos apresentados no MoMA reconheciam tais influências, ainda assim percebe-se que estes apresentam paralelos com a vertente mais formalista do movimento do início do século XX.



Figura 05: Teatro del Mondo.
Arquiteto Aldo Rossi, 1979.

Das correntes de transformação da arquitetura tradicional, o movimento soviético — em concomitância ao modernismo internacional — mergulhou na pesquisa e utilização de novos materiais e técnicas, mas suas formas instáveis projetaram-se desafiadoras e atípicas, não guardando relação com as formas recorrentes e também se distinguindo com personalidade, mas não se opondo conceitualmente aos primeiros experimentos modernos. Colin enumera ainda que duas marcas próprias da produção soviética em relação à produção internacional: o forte colorido social, como referência à expressão política e social e a inspiração nas pesquisas 'elementaristas' de Kazimir Malevitch. Contudo, notamos que, apesar de certa sublimação para o abstracionismo, a sua estrutura formal está ainda submetida a um código cubista, na medida em que a decomposição que propõe está repleta de referências figurativas, que, articuladas como instabilidades e assimetrias, aludem ao movimento — portanto à noção de tempo — e a monumentalidades — portanto às noções de profundidade e hierarquia —, mesmo desestruturando os princípios barrocos e renascentistas de ordem e harmonia.



Figura 06: Edifício Foices e Martelo. Arquitecto Yakov Chernikhov, 1933.

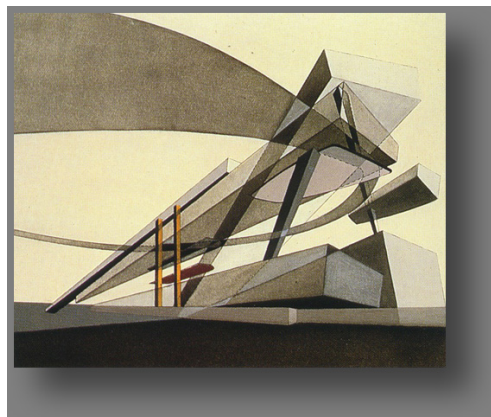


Figura 07: Clube *The Peak*, em Hong Kong. Arquitecta Zaha Hadid, 1982.

Deste código, os arquitetos desconstrutivistas organizam o seu próprio, o qual faz uso de composições 'anamorfismistas', pelas quais se realizam processos de deformação da imagem de uma figura conhecida e a articulação livre dos eixos ortogonais, por vezes desestruturando-os. "*A arquitetura produzida em nome da desconstrução tenta abarcar noções de fragmentação, dispersão e descontinuidade através de meios formais.*" (GHIRARDO, 2002:37) Segundo ainda a

autora (2002:2), há variantes de outras disciplinas que causaram impacto na arquitetura, como o pós-estruturalismo e a desconstrução. Assim, perfeitamente integrados ao pensamento pós-estruturalista, reconhecendo os modelos mentais por trás de tais articulações, às questionam. "*Estas estruturas — como, por exemplo, a reprodução de figuras geométricas regulares e a articulação ortogonal entre estas figuras — estão profundamente enraizadas na tradição iluminista, funcionando mesmo como 'estruturas mentais'*" (COLIN, 2007). Neste caso, questioná-las é aprimorá-las.

Uma questão que emerge neste debate, principalmente evidenciado por esta recuperação pós-moderna das tipologias — e motivo pelo qual nos levou a considerar o não distanciamento de Venturi da estrutura moderna de produção — é o embate a respeito da utilização do adorno e das tipologias alegóricas e ascendentes. O retorno do adorno, dos elementos decorativos, dos apliques como símbolo máximo do fim do Moderno ou a retomada dos referenciais da tradição não são um atestado de óbito do Modernismo. Pelo contrário! Acreditamos que são um apuramento da capacidade produtiva da indústria. Em primeiro lugar, lembremos que, a exceção de Gropius, que claramente entendia a estratégia do despojamento e da busca da harmonia pura como um partido fundamental para a estética industrial — e seguindo a sua trilha, Mies acirra a questão do design minimalista — tanto Corbusier quanto Wright entendem a incorporação dos elementos das tradições locais de uma maneira mais flexível e até a enaltecem. Já mencionamos a questão da paisagem em Wright, mas este ainda extrai elementos da arquitetura oriental no seu período de experiência no Japão. Desmitifica-os, descontextualiza-os, os requalifica através de um design esmerado e os incorpora a elementos da tradição americana, representados pelos amplos volumes de centro de lote e influenciados pela origem europeia. Paralelamente, quando da construção do MEC, o debate sobre a incorporação do moral constituído por um painel moderno de Portinari, mas com clara alusão à tradição da azulejaria portuguesa, teve a afirmativa concordância de Corbusier; o que abre espaço também para a iconografia da Igreja São Francisco de Assis, na Pampulha. Daí, também é elemento marcante e atemporal o revestimento especificado por Niemeyer sobre as paredes e os pilotis da Casa do Baile no mesmo complexo.

Isto significa que, se houve um momento em que o Modernismo pregava dogmaticamente sobre o abandono do adorno, do aplique ou do revestimento, este momento foi apenas nas primeiras leituras realizadas na experiência da Bauhaus, onde se identificaram os limites da indústria de então, contraposta à força determinante da decoração. Esta relegou à arquitetura um caráter simplificante de suporte por vários séculos. É contra esta relação reducionista e congelante do historicismo e do maneirismo, mas não contra a tradição evolutiva que as teorias modernas se posicionaram. Agora, num momento em que a indústria incorpora a automatização e a robótica, tornando-se ainda mais produtiva e versátil, passa a ser viável economicamente a especificação de elementos não seriados, mantendo-se ainda assim os padrões de produtividade na fabricação de peças personalizadas e elaboradas, não a partir de um standard, mas de um detalhamento específico. Isto serve para os elementos decorativos, mas também nas principais decomposições formais, como no caso do Guggenheim de Bilbao. Sua estrutura é um emaranhado treliçado metálico — bastante tradicional, por sinal —, diferenciado apenas pelo fato de nenhuma de suas peças podre ser produzida em série, sendo cada uma desenhada, fabricada e montada de acordo com uma especificação minuciosa. Tais emaranhados complexos só poderiam mesmo ser realizados com o uso das novas ferramentas informatizadas e linhas de produção e montagem computadorizadas. O retorno da utilização do adorno, portanto, tem mais um caráter permissivo condicionado pelo avanço da técnica industrial do que propriamente de uma negação dos preceitos modernos. Na realidade é o moderno transfigurado pelos seus próprios diálogos com a tecnologia.

Para finalizar nossa análise, compreendemos que o ponto diferenciador da arquitetura High-tech é exatamente o primor com que são tratados os sistemas estruturais, prediais e



Figura 08: Lord's Media Center, London, Future Systems Architecture.



Figura 09: Museu Oscar Niemeyer - "Olho" - Brasil, Curitiba-PR, Arquiteto Oscar Niemeyer.

as concepções formais a partir da estética abstratamente robótica. Contudo, se lembrarmos que o Futurismo do século XX já realizara a apologia de um mundo regido pela qualidade expressa do produto industrializado naquilo que os sistemas dominariam e tornar-se-iam cada vez mais próximos aos homens — talvez até fundindo-se esses àqueles — e que Mies já propunha a excelência da relação do projeto com a alta tecnologia, sendo o papel do arquiteto o de utilizar o que há de mais avançado oferecido pelo parque industrial, mas também de propor soluções através de um meticuloso detalhamento inventivo para a prototipagem, o High-tech se mostra também como um continuísmo das vertentes filosóficas produtivas modernas. E mesmo a evidenciação dos sistemas prediais já era uma afeição do Brutalismo, não sendo novidade formal, e como vimos, Juan O’Gorman já antecipava tal tendência no México do início do século XX.

Contudo, há de se considerar também, nesta análise, que o High-tech é uma resposta bastante contundente ao poderio produtivo americano. Segundo Mary McLoad & Alan Colquhoun (apud GHIRARDO, 2002:5) o processo projetual moderno se baseia em dois métodos nítidos: o primeiro é a ênfase do funcionalismo e a geração da forma de um modo biotécnico, o que poderíamos traduzir na composição técnico-científica; o segundo é o virtuosismo artístico dos arquitetos artistas. Enquanto na década de 60, arquitetos como Eero Saarinen e Jørn Utzon entendiam o projeto como uma expressão altamente personificada, avaliados como um estudo experimental das possibilidades expressivas das técnicas, dos materiais e do programa, se gera por dentro do próprio modernismo a idéia do arquiteto como escultor de formas utilitárias espacialmente. O estudo da forma deixa de ser fruto dos tratados, dos cânones compositivos, deixa de ser fruto da técnica construtiva tradicional, torna-se um processo formulado ou a partir das constituições funcionais ou de formulações geométricas, mas principia a evoluir como uma expressão artística de indivíduos com acuidade estética, espírito inovador e um discurso artístico de vanguarda.

Em contraposição ao gigantismo dos arranha-céus de Nova York e Chicago, a postura européia, principalmente representada pelo inglês Foster e pelos franceses Piano e Nouvel, seus principais projetos são expressões da capacidade tecnológica, não pela força bruta ou somente pelo poder do capital,

mas pela capacidade e inventividade e propositiva. Como emblema de tal avanço tecnológico, não podemos deixar de enfatizar que há um evidente primor formal, principalmente quando se avalia o Instituto do Mundo Árabe ou o Centro Charles Pompidou. Contudo, quando se extrai o extremismo técnico, percebemos que a arquitetura High-Tech é instrumento de marketing do parque industrial, separando países ricos dos pobres, sendo os intermediários, como China e Índia, motivados a enaltece-la para se fazer parecer Primeiro Mundo. Como um todo, é um avanço formal; atinge um nível de complexidade diferenciado, apresenta novas conceituações espaciais e faz uso dos conceitos matemáticos e físicos mais arrojados, mas ainda é a expressão da era da máquina; sendo esta a ferramenta da indústria que avança no desenvolvimento de alta tecnologia, aeroespacial, petroquímica, robótica e bio-cibernética; mas ainda assim, uma indústria capitalista moderna.

Conclusão

A arquitetura do século XX — assim como o desenvolvimento tecnológico, a automatização industrial e disseminação da informática — percorreu processos transformadores, formais e produtivos. Contudo, as bases industriais propostas nos princípios modernos ainda se fazem presentes. No princípio, havia uma intenção de desvinculação com os modos artesanais e com tudo o que podia significar um empecilho ou um distanciamento do processo de fabricação industrial e tudo que representava a tradição era desconsiderado como elemento compositivo da modernidade. Assim, a tradição foi relegada a um segundo plano e o experimento formal procurou aquilo que há de mais comunicativo nas suas relações essenciais de proporção, hierarquia e harmonia. A composição era um exercício da própria forma, tornando a arquitetura um código auto-referenciado instantâneo. Ou se fazia referência à funcionalidade, ao próprio modo de produção industrial ou a uma composição matematizante, expressiva apenas quando transgredida por concepções artísticas plenamente estruturadas que lhe davam respaldo, como as cubistas. Contudo, transcorrendo a inventividade e a plasticidade permitidas pelos próprios materiais da modernidade, pelo avanço técnico e pela nova dinâmica automatizada, a própria linguagem da máquina, a linguagem da indústria permitiu

uma composição mais complexa e a recuperação de elementos despadronizados, produzidos com a mesma eficiência daqueles seriados, com uma liberdade formal maior.

Neste contexto de *desestandardização*, não é possível afirmar que há uma arquitetura pós-moderna, no sentido de que o próprio modernismo se mostrou bastante maleável tanto do ponto de vista da tradição, que primeiramente negava, do funcionalismo que posteriormente deu vazão a expressões pessoais e à recomposição expressiva promovida pelo avanço tecnológico. No geral, também embasado num delineamento filosófico que abrigam tanto a utopia mais desvinculada a uma extensa ocupação das questões sociais, dos problemas imediatos da sobrevivência aos problemas genéricos do cotidiano, das respostas para os grandes sistemas urbanos, para otimização das instalações médias, a constituição moderna ainda se mostra mais vigorosa, apesar das suas falhas estruturais e dos limites de atuação dos seus instrumentos, que devem ser aperfeiçoados. Estas falhas não deixam de ser no todo, as reincidentes falhas do capitalismo: universalizante, desigual, gerador de riqueza e portanto de pobreza, massificante, insustentável. Contudo, não há outro conceito que o substitua plenamente e se mostre mais eficiente, senão como um aprimoramento de um ramo específico de sua teoria. Diante desta ampla visão da humanidade em seu desenvolvimento, não respondeu o Pós-Modernismo, e não responde a alta tecnologia dos países ricos, senão como modismos ou tendências formais. Nos resta então concordar com a seguinte afirmação: *" Como na obra de Eisenman, Gehry e Koolhaas, os exercícios formais pouco oferecem para a construção de uma teoria diferente da do modernismo, e menos ainda para a reflexão sobre o papel do arquiteto — e isso apesar das dramáticas mudanças sociais e econômicas ocorridas desde a década de 60. Na verdade, em sua indiferença absoluta aos problemas de contexto, em sua exaltação do papel do arquiteto como formador e intérprete da sociedade, é difícil discernir diferenças significativas do modernismo dogmático, a não ser em particularidades da forma. "* (GHIRARDO, 2002:36) A indústria, aos moldes de Gropius, ainda é a égide do projeto contemporâneo e, neste sentido, ainda estamos sob as teorias modernas.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BROWNE, Enrique. **Otra arquitectura en América Latina**. México: G. Gili, 1988.
- BULLRICH, Francisco. **Nuevos caminos de la arquitectura**. Madrid: Editorial Blume, 1969.
- COLIN, Silvio. **Pós-Modernismo e Desconstrutivismo em Arquitetura**. Revista Eletrônica Vivercidades, nov. de 2007. Disponível em http://www.vivercidades.org.br/publique_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm. Acesso em 10 jun 2009.
- COX, Cristian Fernandez (& vários). **Modernidad apropiada**. in *Modernidad y postmodernidad en América Latina*. Bogotá: Escala Publicación, 1991.
- GHIRARDO, Diane. **Arquitetura Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GOODWIN, Phillip Lippincott. **Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942**. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- GREGOTTI, Vittorio. **Território da Arquitetura**. São Paulo: Coleção Debates, Editora Perspectiva, 1975.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: novarquitectura**. São Paulo: Coleção Debates, Editora Perspectiva, 3ª edição, 1977.
- LEJEUNE, Jean-François. **Cruelty & utopia: cities and landscapes of Latin America**. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

Lista de Figuras:

Figura 01: Le Corbusier – quadro cubista

Fonte: <http://images.google.com.br/images?hl=pt-BR&q=Les+Deux+Musiciens&btnG=Pesquisar+imagens&gbv=2&aq=f&og>,

acessado em 19 jun 2009

Figura 02: Edifício Bauhaus, Walter Gropius

Fonte: <http://www.theboundary.co.uk/images/Bauhaus.jpg>, acessado em 19 jun 2009

Figura 03: “Edifício Suspendido de Oficinas”, Amâncio Williams

Fonte: <http://arquitecturamashistoria.blogspot.com/search?q=amancio+williams>, acessado em: 19 jun. 2009.

Figura 04: Hongkong and Shanghai Bank, Hong Kong, China, Norman Foster

Fonte: Disponível em: http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Hongkong_and_Shanghai_Ban.html/cid_hksb_001.html, acessado em: 19 jun. 2009.

Figura 05: Teatro del Mondo. Arquiteto Aldo Rossi, 1979.

Fonte: <http://www.archidose.org/Feb99/020899.htm>, acessado em 19 de jun 2009.

Figura 06: Edifício Foice e Martelo. Arquiteto Yakov Chernikhov, 1933

Fonte: http://farm1.static.flickr.com/204/500347283_f3b367ec0d.jpg, acessado em: 19 jun. 2009.

Figura 07: Clube *The Peak*, em Hong Kong. Arquiteta Zaha Hadid, 1982.

Fonte: <http://www.fba.h->

[da.de/lehrinhalte/Allgemein/Fachgruppen/Darstellung/Geometrie/Plakate/images/A1230%20Zaha%20Hadid%20-%20Peak%20Club%20Hongkong.jpg](http://www.fba.h-da.de/lehrinhalte/Allgemein/Fachgruppen/Darstellung/Geometrie/Plakate/images/A1230%20Zaha%20Hadid%20-%20Peak%20Club%20Hongkong.jpg), acessado em: 19 jun. 2009.

Figura 08: Lord's Media Center, London, Future Systems Architecture

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/chameleongreen/53676365/>, acessado em: 19 jun. 2009.

Figura 09: Museu Oscar Niemeyer – “Olho” - Brasil, Curitiba-PR, Arquiteto Oscar Niemeyer,

Fonte: disponível em:

<http://www.ceramicanorio.com/paineis/niemeyermuseuolhocuritiba/niemeyermuseuolhocuritiba.html> ,
acessado em: 19 jun. 2009.