

# OCULUM 3

Revista de Arquitetura, Arte e Cultura - Faupuccamp

DISCIPLINA:

## ORDEM & OFÍCIO

Textos de Luis Espallargas Gimenez, Maria Beatriz Camargo Aranha,  
Marcos Tognon, Mário Henrique Simão D'Agostino

CRÍTICA INTERNACIONAL: NUNO PORTAS, PETER EISENMAN, GIANCARLO DE CARLO, CHRISTIAN GIRARD

**ÓCULUM**

Revista Universitária de Arquitetura, Urbanismo e Cultura. ÓCULUM é uma publicação semestral do Centro de Apoio Didático (CAD) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (FAUPOCCAMP) em co-edição com a Hollons Computação Gráfica.

**EDITORES RESPONSÁVEIS**

Abílio Guerra  
Silvana Romano Santos

**EDITORES ASSISTENTES**

Anne Marie Sumner, Francisco Spadoni e Renato Sobral Anelli

**CONSELHO EDITORIAL**

Álvaro Cunha, Luis Espallargas Gimenez, Luis Fernando de Almeida, Marco do Valle, Maria Beatriz Camargo Aranha e Paulo Roberto Gaia.

**FOTOGRAFIA**

Nelson Kon & Omella Lenci

**PRODUÇÃO GRÁFICA**

Hollons Informática

**FOTOLITO/GRÁFICA**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

**AOS COLABORADORES**

ÓCULUM aceita proposta de artigo e publicação de projeto de arquitetura e urbanismo, mas qualquer colaboração não encomendada será submetida ao Conselho Editorial, a quem cabe a decisão final sobre sua publicação. O Conselho Editorial reserva-se também o direito de sugerir ao autor modificações de forma, com o objetivo de adequar os artigos e projetos ao padrão gráfico da revista. A publicação de qualquer artigo, encomendado ou não, não significa a aprovação pelo Conselho dos juízos expressos pelo autor.

**CAD**

O Centro de Apoio Didático é um laboratório de estudo e pesquisa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

**COORDENADOR**

Abílio Guerra

**MONITORES**

Adriana Fornari del Monte, Ângela Maria Bishop da Silveira, Claudia Braga, Daniel de Carvalho Moreira, Rosana Guh.

**DIREÇÃO DA FAUPOCCAMP**

diretor Wilson Ribeiro dos Santos Jr.; vice-diretor Wilson Roberto Mariana; coordenador pedagógico Ricardo Marques de Azevedo.

**ENDEREÇOS**

Informações e colaborações devem ser remetidos para Revista Ócolum, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, PUCAMP, Rod. D. Pedro I, Km 136, Campus I, CEP 13020-904, Campinas, São Paulo.

Pedidos de aquisição devem ser feitos pelo telefone (011)288-8950

**REPRODUÇÃO**

Permitida a reprodução desde que aprovado pelo Conselho Editorial da Revista Ócolum.

A ÓCULUM nº 3, foi publicada em março de 1993, e teve uma tiragem de 2.000 exemplares.

Editorial

03

Disciplina: Ordem e Ofício

Crítica Internacional

04

Tendências do Urbanismo na Europa

Nuno Portas

14

Visões que se Desdobram  
Visions' Unfolding

Peter Eisenman

22

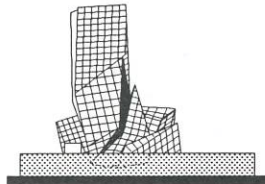
Depoimento de um Arquiteto Italiano

Giancarlo de Carlo

30

A Indisciplina Arquitetural  
L'Indiscipline Architecturale

Christian Girard



Documentos Históricos

37

Um Congresso que marcou Época

Gregori Warchavchik

Arquitetura é Arte e Ciência

L'Architecture est un Art et une Science

Rino Levi

Disciplina: Ordem e Ofício

46

Rino Levi: Arquitetura como Ofício

Maria Beatriz de Camargo Aranha

54

A Linha do Horizonte

Mário Henrique Simão D'Agostino

64

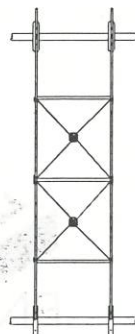
A Imanência da Ordem

Marcos Tognon

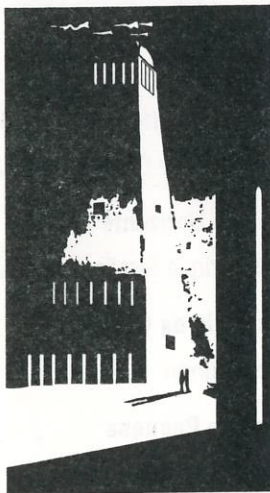
72

Arquitetura Pequena

Luis Espallargas Gimenez



ARQUITETURA & EDITORAÇÃO  
ELETRÔNICA



**HOIIONS**  
Computação Gráfica

apoio cultural:

 **CASA DO  
ENGENHEIRO**  
*de Campinas*

## ERRATA ÓCULUM 3

1. A tradução do artigo de Peter Eisenman é de Silvana Barbosa Rubino.
2. No artigo **Rino Levi: Arquitetura como Ofício**, de Maria Beatriz de Camargo Aranha, uma frase saiu truncada, prejudicando a compreensão do argumento. O texto correto é o seguinte: «No artigo já citado, Lucio Costa, se referindo a Oscar Niemeyer, diz que "foi nosso gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista." Essa análise de Costa não é gratuita, ao contrário, é respaldada [pela própria postura de Oscar perante a produção da arquitetura: os grandes gestos, o projeto definitivo nos croquis iniciais, a "inspiração". O oposto da noção de arquitetura] como ofício: trabalho interdisciplinar, o projeto definitivo como resultado de um processo, o "conhecimento". Postura perfeitamente caracterizada por um arquiteto como Rino Levi.» (último parágrafo da p 47)
3. A palestra de Nuno Portas foi proferida em 31 de agosto de 1992.

## DISCIPLINA: ORDEM E OFÍCIO

Abílio Guerra

---

Uma polêmica —mais ou menos sofisticada, dependendo dos protagonistas— se instaura toda vez que se tenta estabelecer a peculiaridade da arquitetura no campo da cultura. Pensá-la em um contexto mais amplo, como resultante de um entrecruzamento de discursos e visões de mundo disseminados pela sociedade, é —em certo sentido— admitir que não é possível compreendê-la sem uma apreensão mínima de sua relação especular com as outras artes e mesmo com outras áreas do saber humano, como as ciências, a religião, a filosofia... O cerne da polêmica é o limite ou a abrangência dessa relação, se ela é constituinte ou periférica do saber arquitetônico. É como se pudéssemos definir com clareza qual o real papel da filosofia de Deleuze na obra de Peter Eisenman, do higienismo do final do século XIX na obra de Le Corbusier, ou mesmo do hermetismo renascentista nas obras de um Leonardo ou de de um Michelângelo. Os apologetas de um saber específico, em luta franca com os que fazem proselitismo dessa posição, defenderão até o último homem a trincheira da disciplina. Mas, como quase tudo que ganha inteligibilidade na relação antitética com o inimigo, o discurso disciplinar se mostra muito menos claro e muito mais ambíguo quando apartado de seu desafeto. A “disciplina arquitetura” não tem uma definição tão objetiva como poderia se esperar, pois tanto pode ser pensada como um conjunto de formas e valores atemporais —o que a colocaria no campo da normatização tratadística—, como um conjunto de procedimentos rotineiros conduzidos por um saber sedimentado através do tempo —o que a colocaria no campo do *bem fazer*. A erudição da ordem e o pragmatismo do ofício não são necessariamente excludentes e não são poucos aqueles que anseiam uma acomodação. Mas não há como negar que tanto o saber livresco-refinado como o conhecimento prático-rotineiro se deparam com questões que lhes fogem às mãos, pois foram gestadas em instâncias nas quais detêm pouco ou nenhum controle. As teorias impressas em livros de arquitetura clássica, barroca ou neo-clássica não passaram incólumes às tentativas análogas em outras artes em estabelecer cânones condutores da criação e tação dos juízos estéticos. A evolução da técnica, que nos dias de hoje se enfronha por novíssimos materiais produzidos em laboratórios químicos, sempre foi uma dado para o arquiteto, independente de *onde e quando* tenha estabelecido seu ateliê. A dinâmica social, que em cada momento histórico produz demandas coletivas diferenciadas, igualmente não passa ao largo das fechadas discussões do “métier”. Enfim... se abandonarmos por um momento o radicalismo próprio da polêmica, teremos diante dos olhos um cenário muito menos esteriotipado, onde a autonomia absoluta ou a inter-relação infinita não passam de balizas conceituais de referência para matizes interpretativas diferenciadas, cheias de sutileza e argúcia.

## TENDÊNCIAS DO URBANISMO NA EUROPA\*

### Planos Territorial e Local

*Os velhos conceitos do Urbanismo Moderno, que se mostraram equivocados e já não atendem a complexidade do mundo contemporâneo, devem ser substituídos por novas abordagens. O Plano Físico-Territorial pré-definidor deve dar o lugar para uma nova estratégia econômica, política e urbanística, onde haja espaço para consensos e discussão das diferenças*

Nuno Portas

Começo esta palestra agradecendo o convite feito pelos colegas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Campinas, uma cidade brasileira que ainda não conhecia, cidade de um país que sempre me ensinou muito, onde venho desde há vinte anos, por diversas vezes, onde tenho muitos bons amigos na profissão e fora da profissão e com os quais devo dizer que aprendi bastante. Nunca cheguei ao Brasil com o ar do europeu que sabe muitas coisas e vem aqui dizer ao pessoal mal informado as últimas novidades. Há muito tempo que em urbanismo as últimas novidades não vem só —ou talvez nem venham tanto— dos países de velha urbanização, mas também dos países de nova urbanização. São países de 2º, 3º e 4º mundos; mesmo dentro de cada um dos nossos países, tanto Portugal como Brasil, há 1º, 2º e 3º mundos. Mas são classificações que interessam relativamente pouco. Interessante é ver, perceber como as nossas cidades se transformam, como crescem, como mudam, como geram desigualdades, como podem reduzir as desigualdades, como podem colher melhor o progresso —progresso social, tecnológico e econômico—, e como é que podemos ajustar os nossos instrumentos profissionais técnicos do planejamento, do projeto urbano, do design urbano, da arquitetura. Esta mudança muito rápida é a realidade hoje nas cidades de todo o mundo, quer do 1º, quer do 2º, quer do 3º, quer do 4º. Naturalmente há grandes diferenças, sobretudo no nível econômico médio das populações, no nível tecnológico médio das atividades produtivas e no nível

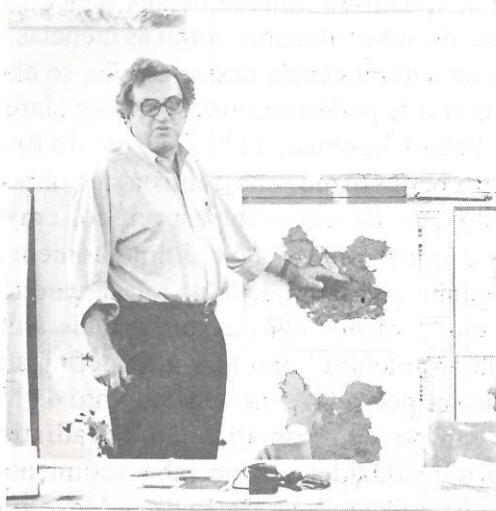


foto João Batista de Freitas Jr.

dos recursos por habitantes do que se dispõe —por razões políticas e também econômicas—, para resolver os problemas das cidades. As cidades são as fronteiras do progresso, da evolução qualitativa da nossa civilização. São ao mesmo tempo os lugares de maiores problemas, maior sofrimento.

Estamos hoje na 3ª e 4ª gerações do planejamento urbano desde de que no virar da 1ª metade do século —no fim dos anos 40, 30, 40 se quiser— começou a tomar corpo o chamado *Urbanismo Moderno*, que foi pratica-

mente universal. O foco naturalmente foi na Europa, que veio arregimentar rapidamente discípulos em outros países periféricos europeus, ou em outros países periféricos não europeus, caso, por exemplo, do Brasil, com seus urbanistas em relação ao urbanismo francês do período antes da guerra e pós-guerra. É verdade que estamos na 3ª e 4ª gerações do planejamento e não podemos fazer um balanço muito otimista sobre a capacidade de resposta aos problemas, pois os problemas andam mais depressa do que a nossa capacidade de pensar e a nossa capacidade de pensar não se traduz depois em capacidade igual de agir. Daí que haja ciclicamente momentos de reflexão crítica e pessimismo sobre os instantes do planejamento.

Nas últimas décadas, assistiu-se praticamente em todo o mundo a uma crise econômica generalizada que alguns chamaram de **crise fiscal do Estado**. Foi uma crise dos modelos de aquecimento capitalistas que se traduziu numa baixa de possibilidade da aplicação de impostos. Portanto o

\* Palestra proferida no dia 31 de agosto de 1982, em Campinas, pelo eminente urbanista português Nuno Portas por ocasião de sua visita ao Brasil a convite da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCAMP.

Estado retirou-se do campo de atuação. O desenvolvimento do urbanismo nos anos 50 tinha como força o investimento estatal, sobretudo nos países europeus como Alemanha, França, Holanda, Bélgica, Inglaterra; foi onde o urbanismo moderno tomou corpo, foi teorizado, foi praticado extensivamente, teve resultados importantes, tornando-se o braço indissociável daquilo que é de costume chamar *Estado de Providência* ou *Estado Assistencial*, traduções portuguesas para *Welfare State*. Ora, por volta dos anos 70, com a crise do petróleo, ocorreu uma profunda crise fiscal que repercutiu no urbanismo e que gerou na Europa uma teoria alternativa do planejamento quase oposta ao que tinha sido dominante nos países europeus mais avançados desde a IIª Guerra. O Estado reconheceu que seus recursos —tanto fiscais como os outros— eram escassos e que não poderia continuar a investir em determinados setores oficiais intensivamente como tinha feito no tempo da social democracia do pós-guerra na Europa.

A habitação, a educação, a saúde e sobretudo as infraestruturas do desenvolvimento —estradas de rodagem e de ferro, aeroportos, todo o desenvolvimento da aviação— foi sustentado pelo Estado. A maior parte das companhias da aviação ainda são estatais, a caminho de deixar de o ser. Esse investimento em todos os setores, caráter do tal Estado de Providência, tornou-se difícil e, por outro lado, os europeus perceberam que as cidades tinham deixado de crescer, ao contrário do chamado 3º mundo, onde as cidades e as metrópoles continuavam a crescer, sobretudo as cidades mais crescidas. Na Europa, com as áreas metropolitanas declinando em população, podia-se teorizar um urbanismo mais tranquilo, que se baseava sobretudo na recuperação das cidades antigas e na melhoria dos subúrbios que tenham crescido no pós-guerra, principalmente no Estado de Providência ou Estado Assistencial —em Portugal dizemos mais Providência. O urbanismo deixou de ser um urbanismo de antecipação, um urbanismo de previsão, que de resto tinha falhado, para ser um urbanismo de tratamento das doenças, das desigualdades e qualidades das cidades europeias.

Rapidamente as revistas de arquitetura difundiram planos feitos na Itália, França, Alemanha, que eram planos de cicatrização das cidades. Coincidiu com a mudança política de Portugal. Portugal era um país praticamente sem planejamento oficialmente reconhecido. Mas após 25 de abril, o que nos instigava eram exatamente teorias que fomos assimilando da França e da Itália. Pensamos em nossas cidades, cujo maior problema era o bairro degradado. Não é favela exatamente, mas cortiço. O Programa S.A.A.L.<sup>1</sup> propunha-se a legalizar e recuperar os bairros.

Urbanizou-se em regime de clandestinidade urbanística, portanto os bairros clandestinos em torno de Lisboa tem uma grande extensão quilométrica. Quilômetros e quilômetros de urbanização clandestina. Também nos convencemos que as cidades iriam parar de crescer. Eu, exatamente porque vinha muito ao Brasil, estava um pouco alertado e achava que em Portugal não era assim tão simples. E hoje tenho dito que na Itália e na França também não foi tão simples como os urbanistas naquela altura diziam. Na década de 70, as duas áreas metropolitanas portuguesas de Lisboa e do Porto cresceram em ritmo de terceiro mundo, 3% ao ano, o que é bastante impressionante para a Europa. Algumas das áreas metropolitanas espanholas, como Valência, Valadolid, mesmo Madrid e Barcelona, também cresceram fortemente nes-

sa década. Em todo o caso, a teoria urbanística dizia que as cidades não cresciam mais.

Por outro lado, a crise fiscal foi acompanhada na Europa —e aqui também— por uma transformação política importante: a *descentralização*. Foi o período em ganhavam força os municípios, isto é, o Estado descentralizou a crise. O Estado central, percebendo-se com recursos escassos, finalmente, depois de gastar muitos anos, achou melhor dar outra vez força aos municípios. Com isso os ministros das finanças passavam pouco dinheiro aos municípios, e os municípios receberam o choque da demanda social que iria aumentar exatamente porque os recursos fiscais eram escassos. Eis porque o municipalismo, que em geral na Europa foi uma criação da esquerda política (os municípios mais famosos nos países mais avançados eram em geral municípios de maioria socialista, social-democrata ou comunista, conforme os países) teve que governar uma demanda, uma procura social enorme, pois a população votou majoritariamente na esquerda e exigia dela milagres. Isto obrigou a um grande esforço de imaginação, e um deles foi exatamente repensar o planejamento.

O planejamento tal como herdávamos —com a raiz do pensamento de esquerda europeu entre as duas guerras nos anos 20 e 30— era oficial na sociedade do socialismo real, mas nas sociedades capitalistas era um planejamento para eleitos por não poder garantir a todos igualdade de situação.

Uma das teses principais que eu vou defender é ade que os recursos não eram postos no início, mas no fim da proposição. É como se o arquiteto dissesse ao cliente: “a casa que o senhor quer é esta o custo e este!”, e o cliente respondesse: “mas eu não tenho dinheiro”, e o arquiteto finalizasse: “mas o problema é seu! Porque me disse que queria a casa com este enorme mármore na entrada?”

O problema do planejamento é administrar melhor os recursos que existem e aumentá-los. Não é um problema exógeno, não é um problema para ver depois, para outros resolverem. É um problema que o planejamento tem que internalizar. É fácil ter boa consciência, fazer planos ótimos —e Brasília é um caso típico disso—, deixando a questão dos recursos para sociedade.

No período da crise fiscal, pensou-se muito na questão dos recursos, que está ligada a uma outra questão, ignorada também pelos urbanistas tradicionais: os *agentes* —quem faz a cidade, quem investe, quem usa, quem estraga—, questão que é crucial e está ligada aos recursos. Há sempre recursos, das mais diversas naturezas, mesmo para quem não tem dinheiro, mas tem imaginação. Um ponto que está muito em voga, é saber como aumentar os recursos sabendo que o Estado não é ilimitado.

As cidades criadas pela revolução industrial, as maiores cidades, nunca na realidade foram industriais. A industrialização inglesa se fez no campo e não em Londres. Londres foi o grande escritório do que se produzia nos outros lugares. Uma indústria nasce fora da cidade, no cruzamento dos caminhos, dos trilhos de ferro, nos canais, nos rios, e se transforma em cidade grande como Manchester. Essa indústria depois veio para as cidades; está saindo outra vez das cidades e este problema preocupou o lado higienista do planejamento moderno, que é um lado que no fundo antecede o ecologismo atual. O higienismo começou no século XIX: os médicos e os chamados higienistas ingleses foram os primeiros promotores dos planos urbanos e, portanto, do

## FREIFLÄCHENSHEMA STADTGEMEINDE BERLIN UMGEBEND. ZONE



Plano das Zonas Verdes formulado pela Prefeitura de Berlim, iniciativa de Martim Wagner. Em preto, as áreas verdes públicas; em tracejado vertical as áreas rurais de irrigação

“Procura-se encontrar novos modelos, porque o modelo dos paradigmas tradicionais aparentemente não servem mais. Paradigmas tradicionais do urbanismo moderno, como *cidade é cidade, campo é campo*. Todo o urbanismo moderno é obcecado por uma idéia: limitar a cidade, o cinturão verde, *Greenbeelt*.”

planejamento urbano. Os 2<sup>os</sup> foram os missionários sociais e filantropos, não os arquitetos. Ora bem, esse higienismo está presente na *Carta de Atenas*.

A descentralização das atividades produtivas industriais tem como consequência a criação dos subúrbios, porque a fábrica arrasta a mão de obra e a fábrica não está mais nas áreas metropolitanas. E a seguir, que é o fenômeno dos últimos anos, os escritórios seguem de alguma forma a mesma lógica. O território, que era todo padronizado, é cada vez mais expandido, onde as atividades se misturam a quilômetros de distâncias e se telecomandam. Todos os hábitos de vida se transformam também. As pessoas vão fazer compras para um período grande, por terem *freezer* em casa e isto altera os hábitos em relação a agentes tradicionais. A 1<sup>a</sup> reação dos urbanistas é lutar contra isto. Diz que o hipermercado acaba com o centro tradicional, logo é contra os hipers. Os escritórios começam a descentralizar, também não é bom, mas também não queremos os escritórios no centro, pois ali eles expulsam as famílias pobres e antigas que estão no centro. Então vamos fazer centros novos, mas não tão fora, então vamos tentar umas funções híbridas. Procura-se encontrar novos modelos, porque o modelo dos paradigmas tradicionais aparentemente não servem mais. Paradigmas tradicionais do urbanismo moderno, como *cidade é cidade, campo é campo*. Todo o urbanismo moderno é obcecado por uma idéia: limitar a cidade, o cinturão verde, *Greenbeelt*. Todas as formas possíveis de conter. “Quer crescer? Vai fazer outra nova, em outro lugar, o mais longe possível.”

Enfim, isto são algumas das questões que abalaram as nossas convicções de urbanistas. Só falta acrescentar mais uma questão —na realidade faltam muitas, mas como não posso demorar demasiado, diria que só falta uma muito relevante—, surgida nestas últimas décadas: o fenômeno do **ecologismo**, isto é, a preocupação com os recursos, os recursos não renováveis, dos quais a cidade é altamente consumidora.

Os ecologistas, em geral, defendem a cidade tradicional. Eles, por um lado, tentam salvar a cidade tradicional tirando

de lá os automóveis e os escritórios, mantendo as pessoas que lá moram ou fazendo uma renovação seletiva; quer dizer, quando muito aceitando misturar alguns intelectuais e artistas com as famílias pobres —mas não ricos que sejam intelectuais— ou então alimentam um certo movimento de retorno ao campo que na realidade é anti-industrial e anti-terciária.

Na minha atual visão dos planos, penso que um dos aspectos que legitima o planejamento descritivo legal —digamos, de restrições dos direitos individuais e da propriedade— é em relação àquele espaço que constituem os recursos não renováveis. Penso que cada vez menos tem razão técnica e legitimidade os outros tipos de limitações que os zoneamentos impuseram. Mas no que diz respeito às salvaguardas dos valores ambientais, creio que aí sim há um grande consenso para que o planejamento se mantenha policial, rígido, duro. Não é, evidentemente, 100% do território; abrange áreas e estruturas importantes que tem que ser protegidas, para onde tem que ir os recursos ou o controle político local e nacional: as questões da poluição do ar, dos ruídos, do consumo de combustíveis, dos recursos aquíferos (todo o problema da *merda* e todo o problema da água). E esses aspectos, que em geral nos planos diretores são subestimados, estas funções da organização das cidades são às vezes não se vêem, chamam-se infra-estruturas e constituem talvez o último dos pontos importantes para entendermos o que está se passando hoje no planejamento.

\* \* \*

Então, qual é a nossa atual esquizofrenia urbanística? É que ao mesmo tempo que assumimos as qualidades da **cidade herdada** —do centro, da cidade que já tem história acumulada—, estes lugares centrais continuam com muita força, apesar de todos os *Shopping-Centers*, apesar de toda centralização das universidades pós-subúrbios. Os centros mantêm uma grande força de imã e uma grande capacidade de renovação. Renovação às vezes ambígua, às vezes contraditória e que tem portanto que viver sob uma dupla

ameaça: ou a decadência por tombamento ou a descaracterização por liberalismo. As cidades existentes andam entre esses dois polos: tombamos demais —morre; ou então deixamos se tercerizar, se modernizar, surgirem as *boites* nas ruas, mesmo que os vizinhos se queixem do barulho —e aí podemos matar. Não sei a verdade sobre isto.

A segunda proposição importante é sobre o subúrbio. O subúrbio criado pelo urbanismo moderno é hoje o maior problema das cidades existentes. Tanto o gestado pelo sistema da cidade capitalista, como o gestado pelos sistemas ditos socialistas nos países do socialismo real, foram muito iguais e ambos são hoje mais problema do que solução. Os grandes bairros operários do pós-guerra construídos na Holanda, na Inglaterra, na França, são problemas porque foram filhos da *Carta de Atenas* e nesta estava escrito que onde havia habitantes não devia haver atividades que perturbassem o sono, o repouso, a reprodução da força de trabalho da classe operária. E agora queremos que o subúrbio seja como a cidade central, quer dizer, agitado, variado, com atividades de emprego. Mas, criou-se uma psicose. Lá na minha Prefeitura<sup>2</sup> tem imensas queixas todas as semanas contra a abertura de cafés. Ao mesmo tempo que estamos dispostos a pagar para manter cafés no centro da cidade, o pessoal não quer os cafés nos bairros de subúrbios, porque diz que perturba. E porque os cafés? “O café faz falta, vocês sempre viviam ao pé do cafezinho”, digo eu às pessoas quando as recebo e elas dizem: “não, porque fazem barulho”, e eu retruco: “mas quem faz barulho no café são os jovens e os jovens não são vossos filhos?” Quer dizer, criou-se um modelo de vida onde velhos rejeitam os jovens, onde os jovens são mandados para locais perdidos, para locais sem estruturas, sem habitantes, para locais com problemas. Bom, esta é a segunda proposição: assumirmos os subúrbios.

A terceira proposição é ainda mais complicada. É que também já estamos assumindo —eu estou, não sei se vocês estão— a cidade que já não é subúrbio, mas a cidade que nasceu do nada, entre as cidades. A cidade que nasceu espontaneamente à beira das auto-estradas, que nasceu recuperando estradas municipais ou estradas nacionais e que são hoje os territórios onde pode estar vivendo a maior parte da população.

No meu município e em alguns municípios do norte de Portugal onde eu trabalhei, a cidade central pode ter 15, 20% da população. O subúrbio, o tal subúrbio do Estado de Providência, o subúrbio clássico do grande centro, do bairro social, do bairro especulativo, da renda barata, é responsável por mais de 30%.

A maior parte da população em muitas áreas hoje dos países industriais faz uma vida urbana sobre o campo e faz o campo sobre a vida urbana. As fábricas, o centro de divertimento, o centro de consumo estão lá, a escola também já está lá, a igreja é antiga da aldeia do campo, mas em alguns casos já querem igrejas modernas e as pessoas querem viver ali e não em outro lugar. Os franceses chamam *reurbanização*, os italianos chamam *urbanização difusa*, em Portugal nós chamamos *urbanização dispersa*.

Ora bem, isto são 3 desafios complicados para o planeamento. Planeamento conhecido foi limitar as cidades e arrumá-las bem, não deixando misturar as funções. Tem agora, cidade antiga, cidade expandida, e não-cidade, tudo

isto 1/3, 1/3, 1/3 da população. A mistura de funções existe nas 3 porções e temos que lidar com elas.

Ora, a base do zoneamento tradicional eram aqueles mapas pintados com tramas, com pintinhas... Separávamos e dizíamos: “pintinha pequena é habitação, pintinha grande é zona verde, risquinho é habitação, cruz carregada é indústria”, que em geral pintávamos de roxo. O zoneamento era isto e depois fazíamos os cinturões, fechando a cidade para que ela não crescesse mais.

Como é que se faz agora o zoneamento? Hoje, muito das fábricas já são limpas e começa a ser confusa, pouco clara a distinção entre fábrica e escritório. São fábricas modernas, muitas automatizadas, tem design lá dentro, tem setor de reciclagem de pessoal —a mulher que trabalhava no tear agora trabalha com computador, é reciclada dentro da própria unidade e passado os tempos, muda, vai para outra. Não se vive e se morre mais nas mesmas empresas nem no mesmo lugar, muda-se e isto é de fato uma revolução copernicana dentro de todo planeamento formal que herdamos.

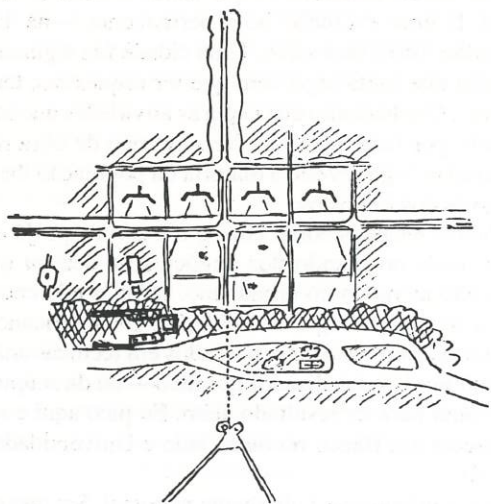
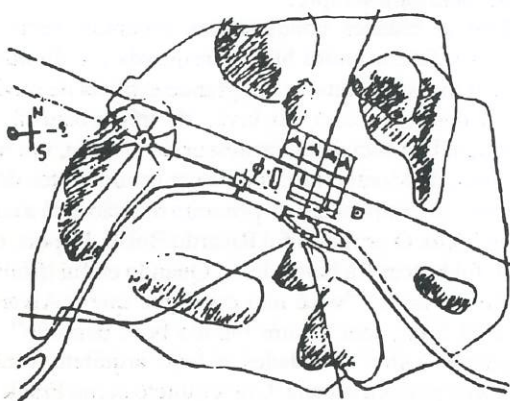
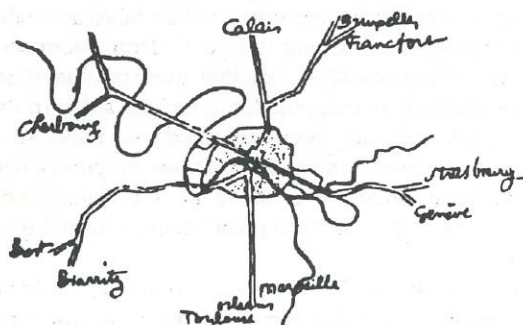
Hoje, o déficit de recursos mantém-se, obrigando o planeamento a formular estratégias que sejam imaginativas em matéria de recursos e que ao mesmo tempo tornem as cidades competitivas uma em relação às outras. Hoje já não há mais o Plano regional e nacional como o que fez a Holanda na década de 50 e que dizia a cada cidade qual seria o papel dela para sempre.

Hoje as cidades conquistaram recursos, sendo competitivas e fazem muito blefe à esquerda e à direita. Uma cidade francesa foi buscar um grande estilista de moda para fazer o design urbano, ao invés de um urbanista. Isto é simbólico. Um socialista, professor de história, um homem seríssimo, de Montpellier, foi buscar os arquitetos do *jetset* da moda, do campeonato da primeira divisão e dá a cada um um território. O primeiro foi Ricardo Bofill. Depois, cansou Bofill, foi buscar Richard Meier. Quando eu fui lá falar com ele, ele me disse: “você não consegue que o Alvaro Siza venha cá fazer, tem ali um buraco bom para ele”. Isto é competição entre as cidades e hoje arquiteto vende em matéria de política urbana. Um arquiteto como Frank Gehry vai aumentar a competitividade da cidade em relação às outras, atraindo mais certas indústrias, certos escritórios, certas atividades culturais, do que outras que não fazem esta política. É uma evolução hoje permanente —na Europa velha então, isto é obsessivo. Uma cidade faz alguma coisa e há outra que imita logo, tem que ter orquestras, tem que ter ópera... O urbanismo que capta as atividades que interessam mais, por fazer apelo a níveis de mão de obra melhor remuneradas, logo reverte à maioria da população das cidades através dos impostos.

Palavras mágicas como *cinergia* e *estratégia* já estiveram na moda no mundo dos negócios há dez ou quinze; agora estão na moda no urbanismo. Já fui a três encontros este ano sobre *estratégia das cidades*. Os americanos lançam o *urbanismo catalítico*, baseados em técnicas análogos ao da química —o catalisador químico— ou da acupuntura: eu atuo aqui para ter resultado além. Eu pico aqui e sei que vai aparecer um Banco no outro lado e Universidade mais longe, ali.

Hoje, o urbanismo é altamente negocial. Sei que a palavra é perigosa, mas assumo-a. O urbanismo é negocial, pois contrata como empresa a vida para as cidades. Oferece

“Corbusier agora já não iria fazer aquela cruz sobre o quarteirão de Paris, que é provavelmente o desenho de maior violência e perversidade na história do urbanismo. Com um preconceito higienista por trás, Corbusier queria dizer: ‘a cidade tradicional não serve mais.’ E isto foi das coisas mais terríveis gestadas pelo movimento moderno. Hoje eu sou um anti-corbusiano assumido.”



inúmeras contrapartidas e os interessados oferecem à cidade outras tantas. Com isto pode-se aumentar recursos a curto prazo ou a médio prazo. O Plano não é mais o território onde tudo estava previsto e tinha lugar. O Plano é cada vez mais um conjunto de lugares disponíveis para aquilo que se venha discutir e negociar mais tarde. O Plano não é mais para ser feito, para ser cumprido, mas para ser interpretado. É menos partitura antiga e mais *jazz session*. O Plano não é mais feito por algumas pessoas muito inteligentes para serem cumpridos por pessoas burras e suspeitamente corruptas, mas é feito por pessoas inteligentes que podem mudar de tendência política no campo democrático. Não se pode ficar sempre fazendo planos novos. Só por si, o problema da alternância democrática já é um aviso para planejador. Não significa que o Plano seja universal e que dê para tudo, para todos os partidos, para todas as tendências ou para todas as ideologias, não é isso. Mas há certamente certos aspectos estruturais, consensuais, que devem manter sua rigidez e há outros que vão ser interpretados de maneira diferente por partidos diferentes, que se sucedem no tempo.

Portanto, como conciliar o Plano com valores jurídicos sob a propriedade, com o Plano flexível feito para negociação? É outro problema, outra questão. Há uma coisa que eu reparei e que não tenho vergonha de dizer. Nos planos que fiz até hoje, falando por alto, eu diria que 30% são decisões seguras e 70% são decisões que podiam ser aquelas como outras. O que ninguém tem ou pouca gente tem é coragem de dizer isto, porque nós damos sempre a sensação que o Plano é aquele e nenhum outro, é aquilo com rigor. Ora, nem tudo tem o mesmo grau de certeza num Plano. A defesa de um rio tem um enorme grau de certeza, a defesa de uma floresta tem um enorme grau de certeza, a defesa de um centro histórico tem um enorme grau de certeza, quando dizemos que não é para destruí-los. Já não tem o mesmo grau de certeza quanto ao modo de como ele deve ser revitalizado. Isso em geral o Plano não diz, fica para depois. Mas muitas das decisões de localização das atividades — área de expansão mais para ali ou mais para além, área de comércio concentrado aqui ou acolá — tanto pode ser assim, como pode ser uma outra hipótese, uma outra, uma outra, uma outra... Mas a ideologia do planejamento leva-nos a dizer

Croquis de Le Corbusier (*Propos d'Urbanisme*, 1945) para o remanejamento territorial de Paris. Os desenhos apresentam 3 escalas, surgindo como uma das intervenções essenciais os 4 edifícios de escritório previstos para a entrada do vale entre Montmartre e os Buttes-Chaumont

que é uma e a dizer que isto é tão seguro como a defesa de um rio e do centro histórico e não é.

Então julgo que é por aqui que nós conseguimos legitimar um Plano que tenha aspectos que são rígidos e juridicamente obrigatórios e aspectos que sejam abertos à interpretação, à história, ao jogo dos atores, ao jogo das relações de forças da sociedade etc.

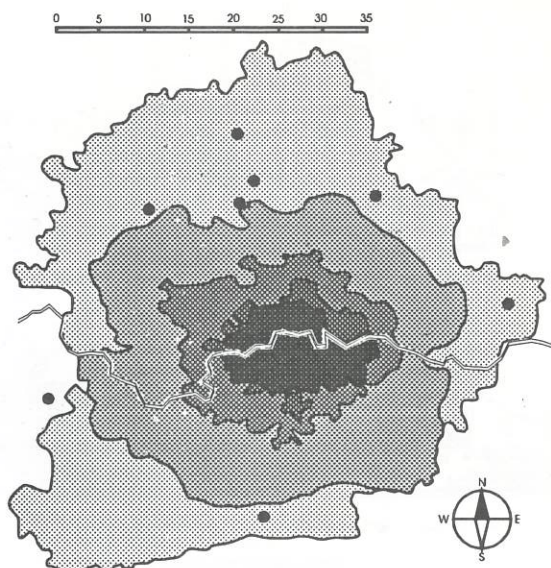
Podemos dar o exemplo de Barcelona. O prefeito jogou pesado para sediar os Jogos Olímpicos, e dizia: “os Jogos Olímpicos representam para a cidade um investimento brutal. Renova linhas de metrô, estações, aeroportos, novos bairros, resto de área portuária, toda zona do porto, equipamentos esportivos. Obviamente que não são os Jogos Olímpicos que irão pagar tudo.” Portanto, abre-se uma negociação entre o município, os outros municípios ao lado, vizinhos menores, o governo central, o Comitê Olímpico Internacional e as forças econômicas da cidade e algumas multinacionais. É com este clube que se contratam os Jogos Olímpicos. O ator dominante é a municipalidade, é a prefeitura que leva o barco ao porto, não há dúvidas que fez bem. Deve ter sido a cidade que melhor soube fazer um programa deste em três ou quatro anos. Em todo o caso, não podemos esconder que foi gasto muito dinheiro.

Podia-se ter dito: o Plano não previa nem Vila Olímpica, nem os anéis do porto, nem muitas destas grandes infraestruturas. Não, eles não começaram por rever o Plano, como ainda não fizeram a revisão do Plano, mas fizeram outra expansão da cidade com o velho Plano vigente, e em boa parte, contra o velho Plano, dizendo que estavam interpretando-o na busca de respostas. Estavam a refazê-lo no dia-a-dia, projeto a projeto, à medida que iam tendo os programas concretos. O que aconteceu com Barcelona e acontece com imensas cidades são as *transformações por projetos*. Agora, o projeto vai à frente do Plano, o que é uma coisa estranha, pois sempre me disseram: “primeiro você precisa fazer o Plano Nacional, depois o Regional, depois o Metropolitano, depois o Municipal, depois, por fim, projeto.” Como a história das caixas chinesas.

Não é mais isso que está acontecendo. Ocorre que os sentidos descendente e ascendente do planeamento é cada vez mais aleatório, depende das circunstâncias —não é casual mas não tem lei própria. Posso começar pela ponta de cima, pela ponta de baixo ou pelo meio; tenho é que saber o que estou manipulando.

Temos hoje, em simultâneo, etapas da história urbana que, nos países ricos, sucederam-se uma após outra, ao longo de 150, 200 anos: temos fenômenos de *urbanização* —urbanização no sentido estrito, isto é, de crescimento e transformação da cidade herdada—, temos fenômenos de *suburbanização* legal e ilegal; já temos fenômenos de *desurbanização*, onde já não há alastramento, mas saltos sobre o campo, para localidades que não tinham estruturas urbanas. Tanto a urbanização, como a suburbanização, têm uma estrutura urbana. Em geral, a suburbanização se faz a partir dos caminhos que eram aquela transição da cidade para o campo, nas quintas, como as ruas tradicionais que existiam no século XIX e no princípio do século XX. A desurbanização já é um salto para desconhecidos, um salto qualitativo.

A *desurbanização* ocorre quando uma grande indústria se estabelece em uma área sem nada e a cidade vai atrás dela. A *suburbanização* ocorre quando a universidade escolhe um campus, onde não há nada, só campo. A *desurbanização*,



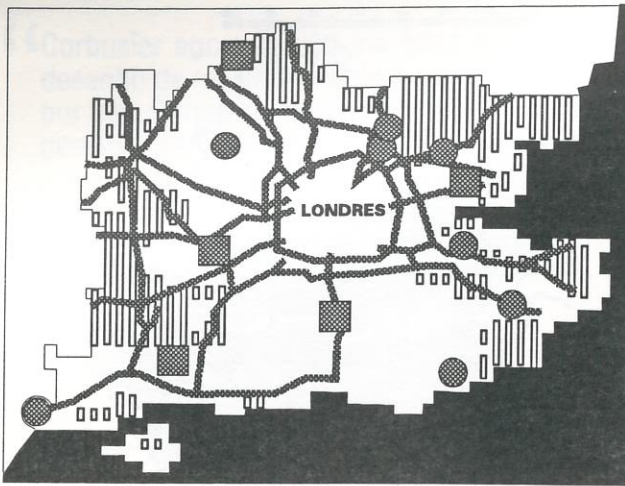
Plano de Londres de 1943 de Abercrombie e Forshaw. A partir do centro (do mais escuro para o mais claro): o Condado de Londres, o inner ring, o suburban ring, o green belt e o outer ring, onde surgem as new towns.

“Patrick Abercrombie, tático pelo qual eu tenho a maior admiração, fez o Plano de Londres em 1943 e errou completamente a previsão do terciário e errou na previsão do terciário em Londres é o mesmo que errar tudo. Fez um plano maravilhoso, sob bombardeio nazista, em apenas um ano. Desenhou quarteirão a quarteirão. É incrível o que aquele homem fez, mas na realidade falhou porque errou nas previsões.”

quando o hipermercado escolhe um módulo numa auto-estrada entre duas cidades, cada uma de 300.000 habitantes ou 400.000 e não subúrbio de uma e nem da outra. A suburbanização quando o Estado decide fazer, como por exemplo agora na Europa, um Parque Tecnológico, onde instala as antenas da universidade e indústrias de ponta para movimentar o setor industrial, para modernizar e que em geral escolhe regiões muito periféricas, onde os cientistas e os técnicos, que de início vão de trem, ônibus ou automóvel, vão mais tarde instalar-se, porque começam a surgir bairros em torno, começa a se fazer cidade. Chamemos a isto de suburbanização.

Ora, quando o urbanismo se criou e a *Carta de Atenas* foi escrita, criou-se o princípio de que todos os homens devem viver da mesma maneira e hoje os homens felizmente dizem que já não querem viver todos da mesma maneira, mesmo que tenham o mesmo dinheiro, isto é importante mas aumenta a tal esquizofrenia urbanística.

Finalmente há uma *reurbanização* que é o movimento ao contrário. Outras atividades que estavam dispersas, re-centram-se e por isso é que se diz hoje na Europa que há o



■ Crescimento principal ● Crescimento médio ~~~~~ Estrutura viária □ Zona agrícola

Plano Estratégico para Londres de 1970, que mudou a ênfase de crescimento para fora da cidade e introduziu as Zonas de crescimento principais.

“Eu diria que o sistema de planejamento, nesta fase confusa, introduziu a idéia de **estratégia**, criada pelas *Corporation* para competirem entre si. É estratégia no sentido político e econômico, com alguma visualização espacial, com algumas hipóteses espaciais. Não é um Plano convencional, mas um documento sobretudo dirigido a captar recursos.”

renascer de alguns centros com atividades que estavam na periferia. Imaginemos que esta escola que me convidou a vir ao Brasil abandona o campus e vai para o centro da cidade. Está fazendo uma *recentralização*, depois de ter passado por um processo de *suburbanização* ou mesmo de *desurbanização*.

Se todos os processos ocorrerem em simultâneo, temos um problema complicado. Desde os políticos identificarem o seu eleitorado, até os urbanistas identificarem os agentes do processo. Por exemplo, um construtor pode estar fazendo um escritório na cidade e quer vender a um banco, enquanto um outro construtor faz escritórios a 20 quilômetros, em área desurbanizada, e sabe que este escritório só pode funcionar em regime de aluguel. São lógicas completamente diferentes —da propriedade ou do aluguel—, mas o produto é o mesmo, é uma atividade terciária e até a tipologia arquitetônica pode ser parecida. As conseqüências que se tem para com as tipologias arquitetônicas também são enormes: temos a redescobrir as cidades jardins, sobre as quais o movimento modernista alemão e francês, sobretudo Corbusier, tinha lançado um anátema, chamando-as de solução pequeno-burguesa. Corbusier agora já não iria fazer aquela cruz sobre o quarteirão de Paris, que é provavelmente o desenho de maior violência e perversidade na história do urbanismo. Com um preconceito higienista por trás, Corbusier queria dizer: “a cidade tradicional não serve mais.” E isto foi das coisas mais terríveis gestadas pelo movimento moderno. Hoje eu sou um anti-corbusiano assumido.

\* \* \*

Podemos imaginar o seguinte quadro: um núcleo de cidades que cresce radiocêntrico, a cidade que depois gera subúrbio industrial ou residencial, já depois do cinturão verde —inventado pelo urbanista para ela não alastrar, que com isto só conseguiu inconvenientes, pois aumentou o tempo dos transportes e o custo da infra-estrutura. A rede de estradas vai ser tornando mais complexa, começa a subur-

banização, um pouco terceiro-mundista, como temos lá no Porto, como temos lá no norte de Portugal, com fábricas, casa, escola, tudo misturado ao longo das ruas, mas onde apesar de tudo há menos acidentes do que nos bairros novos com tráfego expresso.

E, finalmente, sobre este território confuso, geram-se grandes nós, aparecem o parque industrial, a universidade, o hipermercado, os hotéis, o jardim zoológico, aparecem as coisas mais mirabolantes. Quase todas as funções modernas inovadoras, que exigem grande espaço, não cabem na cidade tradicional, não cabem no subúrbio, a não ser que haja uma grande transformação nas localizações da estrada de ferro, ou dos gasômetros, ou de outras atividades que ocupam grandes áreas centrais. Estive em São Paulo e vi que no centro ainda existem enormes áreas desse tipo. Ou então já vão deliberadamente para uma nova periferia —que já não é periferia, é a futura cidade. São estes os motores dessa cidade hipotética:

- expansão por continuidade
- expansão por cidade satélite
- expansão linear
- expansão por nebulosas ou constelações mais ou menos reticulares e, finalmente,
- expansão através da formação de nós ou polos de atração onde não havia nada, só estrada

Bom, como é que se faz o zoneamento diante disto? Eu diria que o sistema de planejamento, nesta fase confusa, introduziu a idéia de **estratégia**, criada pelas *Corporation* para competirem entre si. É estratégia no sentido político e econômico, com alguma visualização espacial, com algumas hipóteses espaciais. Não é um Plano convencional, mas um documento sobretudo dirigido a captar recursos. É uma espécie de programa, mas não um programa eleitoral, onde se promete tudo, ou costuma-se prometer tudo (eu não concordo, é óbvio, mas é o costume). Em uma estratégia não

Bairro Dammerstock em Karlsruhe projetado por Walter Gropius, em 1928.

“Hoje não sabemos o que é cidade, o que é campo. Hoje temos dúvidas se as cidades tem que ter todas os mesmos *standards*, se toda cidade deve ter *slogan*, como pensava Walter Gropius. Nos anos vinte, achava-se que todos deviam ter aquele tipo de casa, aquele tipo de cozinha, aquele tipo de hábitos.”



se deve prometer tudo, deve se dizer assim: “se quisermos isso, temos que fazer isso.” É uma coisa que em geral não se diz nos programas eleitorais, onde o que interessa é ser eleito. Em um documento de estratégia não basta ser eleito, tem que ser dito como vão ser obtidos os recursos para as infra-estruturas, para conseguir criar a qualidade ambiental proposta, para conseguir criar tantas outras coisas possíveis e imagináveis, de maneira que isto atraia mais recursos e depois se reproduzam.

No jogo democrático, a estratégia tem um papel determinante. As pessoas podem não entender um Plano de urbanismo, mas conseguem entender uma estratégia e os custos da mesma, e podem dizer se aceitam ou não esse jogo. Mas a estratégia não pode ser só de palavras e números, tem que ter uma visualização espacial que seja “catalizadora” —como diriam os americanos—, quer dizer, que atraia, chame a atenção, mesmo que depois não se faça assim. Ao menos teve a função de precipitar o interesse, de mostrar como a estratégia poderia vir a se materializar. Quando existirem as condições para isto, o arquiteto-urbanista já será outro —mesmo que seja o mesmo, provavelmente mudaram suas convicções; mas a primeira visualização espacial cumpriu uma certa função. Tem seus riscos, pois no fundo a imagem da arquitetura é usada um pouco como técnica publicitária, mas o documento de estratégia tem isto também. Mas não chamemos de publicidade, chamemos de *comunicação*, onde poderemos veicular não só uma mensagem, uma idéia, mas também visualizar o que pode ser conseguido. Penso que isto pode ajudar a divulgar o que é arquitetura, o que é urbanismo por trás das palavras, levar para a população a nossa maneira de pensar.

Uma estratégia se traduz imediatamente em programa —Vila Olímpica em Barcelona, utilizar Montjuic para concentrar os equipamentos ou arrumar a área portuária. O Plano diluído está ali do lado, já existia e não há nenhum novo. Bem, o programa pode traduzir-se imediatamente em urbanismo, utilizando solos que já existem ou comprando solo, ou fazendo traçados de infra-estrutura que dão a base

para depois poder construir. Trata-se de uma nova vinheta que está aparecendo no planejamento, pelo menos na Europa, chamado *projeto de espaço público*.

No final do século passado e no princípio deste século, os engenheiros faziam as cidades, aqui no Brasil, na Inglaterra, na França e em toda parte dos Estados Unidos e a isto chamávamos *traçados das ruas*. Um bairro clandestino começa sempre por um traçado, é um projeto de espaço público, o mais rudimentar e o mais tortuoso de todos. Felizmente para os arquitetos —porque tem um papel para o arquiteto!— é o *espaço público*, ou se quiserem, o *espaço coletivo*, a vinheta dos novos planos. Os planos podem ser muito abertos em relação às tipologias, muito abertos em relação aos números, mas devem ser muito precisos na rua que se vai abrir, no estacionamento, nas árvores, nos jardins. Não é preciso que todos estejam desenhados no Plano. No Plano devem estar intenções, eixos, traços, que depois, através do programa, vão ser executados.

A hipótese para planejamento que eu lanço é dar mais força à questão da *estratégia*, e uma estratégia visando procurar meios e reduzir as incertezas da decisão do Plano. mesmo que com isto eu faça Plano um pouco mais tarde. Uma estratégia lança uma discussão, atrai certos projetos e quando recursos chegam através de um contrato com o setor privado, eu digo: “agora já sou capaz de fazer o Plano físico, o Plano de urbanismo, o Plano tradicional, enfim —o Plano Diretor Municipal.”

A crise da função do Estado de Previdência ou Estado Assistencial é uma crise do investimento público e uma crise da legitimidade do Estado como único promotor urbano. Isso significa mais contratação do que não é Estado, não é necessariamente privatização de tudo. Com certeza, é contratar muito mais coisas, com fundações, com empresa mista, com sistema em que o Estado tem uma certa função mas pode não ser o investidor principal. Portanto, são negociações de contrapartida, com definições das regras do jogo, é fazer uma parceria. Agora na Europa está sempre se falando de *partnership*, os franceses *partenaire*. *Partnership* ou

Grandes Projetos Urbanos para Madrid. Revisão em curso nos anos 90 do Plano Geral de Madrid

- 1 ESTRATÉGIA DO LESTE
- 2 PARQUE DE VALDEBEBAS
- 3 PARQUE EMPRESARIAL
- 4 SUBÚRBIO DE HORTALEZA
- 5 NORTE DE CHAMARTIN. ÁREA DE NOVAS ATIVIDADES
- 6 OPERAÇÃO RIACHO DO FRESNO
- 7 OPERAÇÃO ACAMPAMENTO
- 8 SUBÚRBIO DE CARABANCHEL
- 9 PARQUE LINEAR DE MANZANARES
- 10 OPERAÇÃO MENDEZ ALVARO
- 11 AVENIDA DE CORDOBA



“Na estratégia é possível ir diretamente ao programa e do programa diretamente ao projeto de espaço público, inclusive não fazendo um plano pormenorizado para toda a cidade. O programa pode até comportar uma intervenção sócio-cultural —uma Ópera, por exemplo—, algo nunca presente em um projeto de urbanismo tradicional, mas cada vez mais essencial em uma estratégia pois isto está diretamente relacionado com a capacidade de uma cidade atrair investimentos de ponta.”

*partenaire* em português antigo quer dizer **parceria**. Eu tenho usado *parceria*. No fundo, é um sistema misto, de acordos entre sociedade civil e Estado.

Isso se traduz no planejamento em uma maior importância dos *programas*. O programa é que vai resolver o que o planejamento físico nunca conseguiu: *ser integrado*. O Plano físico não é o documento ideal para integrar o que se seja. Plano físico é no fundo setorial, não integrado. O que pode ser integrado é um *programa de ação*, que age sobre um determinado território. Este programa é que é integrado e dá sentido à participação popular nos planos diretores municipais. Normalmente se tem uma grande ilusão da participação popular nos Planos físicos. Ilusão de todos: do político, que vê as pessoas na sala e acha que por estarem ali já estão participando; das pessoas que estão na sala e acham que já entenderam o Plano que o arquiteto está mostrando (mas, dos slides projetados na parede, não conseguem perceber nada, pois aquelas tramas todas são muito confusas, com legendas misteriosas, e, em geral, o que as pessoas muito desconfiadas vão ver é o que acontece nos seus terrenos). Mas a participação sobre um *programa de ação* tem pleno sentido porque é aí que a comunidade pode ser envolvida no programa de ação. O *Plano físico* será um reflexo dessa participação, mas não é um objeto ideal para fazer a participação, porque é um objeto demasiado tecnicista, que tenta ser discutido em si mesmo e não nos seus pressupostos. Mas os pressupostos são políticos, logo tem todo sentido a participação popular, assim como nas discussões sobre os recursos do Plano. Aumentar impostos ou ser feito pelas multinacionais? “E quanto vai custar a se for feito pelas multinacionais?” diz o cidadão desconfiado, pois já aprendeu a desconfiar sempre de coisas muito bonitas.

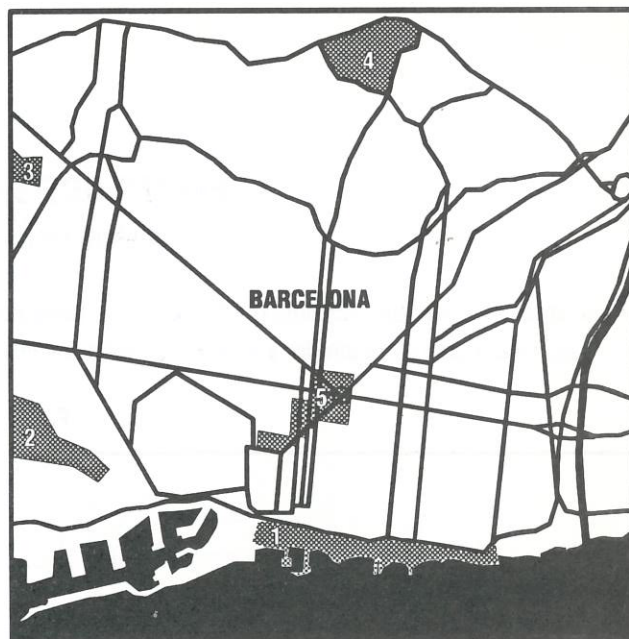
Mas a participação também entrou numa crise porque ela começou por se constituir como um contra-poder. Na Europa, como não se conseguiu muito, as pessoas se sentiram muito fraudadas. Mesmo entre os revolucionários portugueses de 25 de abril, a participação foi complicada. Eu estava por acaso no governo e lançamos o *Programa dos Bairros*. As pessoas organizavam-se em cooperativas e tinham uma equipe de projetistas e eram os próprios membros que faziam a obra. O Estado dava o dinheiro para os materiais ou o dinheiro todo da obra, conforme o caso. Eles discutiam com o arquiteto e, se não gostavam dele, despendiam-no; o arquiteto fazia o possível para não ser despedido e enganava-os constantemente. Uma exceção, Siza Vieira dizia-lhes: “eu tenho aqui o modelo da casa em tamanho natural, vejam como é a casa e digam tudo que acham. Mas eu refaço e faço o que quiser, não o que os senhores querem, pois estou aqui para fazer o que eu acho que deve ser feito, com a novidade de que vos ouço.” Siza não enganou ninguém, mas havia outro que dizia: “sou o *plotter* do povo, o povo mexe no *mouse* e eu desenho” Esta é a fase do contra-poder.

Deixando de lado o exagero, a participação abre a possibilidade do surgimento de mediadores plausíveis possíveis, que vão avaliar alternativas, que se traduzem num Plano, em algumas garantias que o Plano deve ter e que sejam do interesse geral. Isto dá ao Plano legitimidade, para poder ter a devida flexibilidade em outras coisas. Faz parte daquele jogo que eu estava sugerindo, onde as coisas podem ser tanto de um jeito como de outro. O Plano não deve ser rígido. Contém sobretudo as salvaguardas ambientais, certos mínimos de qualidade dos serviços urbanos, lixo, transporte, etc. O Plano, a estratégia deve contar com isto.

Grandes Projetos Urbanos para Barcelona, em 1992, por ocasião dos Jogos Olímpicos

1. VILA E PORTO OLÍMPICOS
2. MONTJUIC
3. DIAGONAL
4. VAL D'HEBRON
5. PRAÇA DAS ARTES

“O Plano de Barcelona não previa nem Vila Olímpica, nem os anéis do porto, nem muitas destas grandes infra-estruturas. Eles não começaram por rever o Plano, como ainda não fizeram a revisão do Plano. Estavam a refazê-lo no dia-a-dia, projeto a projeto, à medida que iam tendo os programas concretos. O que aconteceu com Barcelona e acontece com imensas cidades são as transformações por projetos.”



As salvaguardas ganham uma grande importância nos planos. Queria com tudo isto dizer que agora deveríamos ter planos do *sim*, do *não* e do *talvez*.

O *sim* é aquilo que há consenso para se dizer o que é que deve ser feito. O *não* são aquelas coisas em que a generalidade da população — não quer dizer todos, nunca são todos — pede a nós, Estado, município, planejadores que trabalham para o município. Que seja rígida ao defender aquilo, porque aquilo é património de todos, e é precioso para o futuro. E depois o *talvez*, que é a nossa arma para a flexibilidade, para a negociação, para a captação de oportunidades.

Que seja bem entendido: este discurso não é um discurso anti-planejamento, mas um discurso contra determinado planejamento, de um certo estilo que eu acho que já deu o que tinha que dar, e a favor de um planejamento mais estratégico, mais flexível, mas que não abra mão daqueles valores que são consensuais na coletividade.

Hoje não sabemos o que é cidade, o que é campo. Hoje temos dúvidas se as cidades tem que ter todas os mesmos *standards*, se toda cidade deve ter *slogan*, como pensava Walter Gropius. Nos anos vinte, achava-se que todos deviam ter aquele tipo de casa, aquele tipo de cozinha, aquele tipo de hábitos. Hoje não se pensa mais assim, como também não se aceita o paradigma de que um centro é único, e o resto é satélite. Hoje as áreas, os territórios são poli-nucleados, não há mais hierarquias pré-definidas, pois elas estão sempre se fazendo e se desfazendo. A cidade que está por cima, decresce, depois sobe outra vez na qualidade de vida. A cidade inglesa Manchester, por exemplo, é um bom exemplo disto, pois melhorou muito em relação a Londres, ao fazer uma política de recuperação urbana que Londres não fez.

Os velhos paradigmas estão em crise. As situações são novas e o território é uma rede de núcleos ligados por telecomunicações ou por transportes rápidos. Há uma constante mudança nos papéis da cidade, nenhuma cidade tem estabelecido o seu papel para todo o sempre, tem que lutar por ele.

Penso que era um pouco isto que vos queria comunicar.

#### NOTAS

1. O Programa S.A.A.L. — *Serviço Ambulatório de Apoio Local* — foi criado pela Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1975 e visava um trabalho intensivo de recuperação e legalização dos bairros clandestinos de Lisboa.
2. Nuno Portas, na ocasião desta palestra, era Secretário de Planeamento da Prefeitura de Vila Nova de Gaia, cidade próxima à cidade do Porto, Portugal.

---

NUNO PORTAS é professor titular na cadeira de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Porto/Portugal. Regeu disciplinas em Universidades da Espanha, França, Marrocos e Argentina. Foi assessor do Plano Geral e coordenador do Planeamento Metropolitano de Madrid entre os anos de 1981 e 1983. É perito das Nações Unidas para seminários temáticos sobre problemas urbanos. Foi Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo nos três primeiros Governos Provisórios de Portugal, de 1974 a 1975.

---

## VISÕES QUE SE DESDOBRAM\*

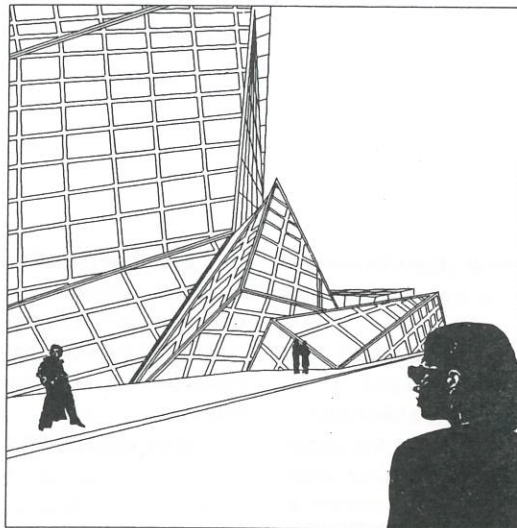
### A Arquitetura na Época da Mídia Eletrônica

*À percepção espacial historicamente condicionada pela visão, pela perspectiva renascentista, pela grelha tridimensional cartesiana e pela hierarquia entre interior e exterior, opõe-se enquanto possibilidade virtual um espaço arquitetônico de outra ordem*

Peter Eisenman

Nos últimos cinquenta anos, desde a Segunda Guerra Mundial, vem ocorrendo uma substituição de paradigma que deveria ter afetado profundamente a arquitetura: trata-se da substituição do paradigma mecânico pelo eletrônico. Podemos entender esta mudança simplesmente comparando o impacto no papel do sujeito humano causado pelos modos fundamentais de reprodução tais como a fotografia e o fax; a fotografia no interior do paradigma mecânico e o fax no interior do paradigma eletrônico.

Na reprodução fotográfica o sujeito ainda mantém com o objeto uma interação controlada. Uma fotografia pode ser revelada com mais ou menos contraste, textura ou definição. Pode-se dizer que a fotografia permanece sob o controle da visão humana. O sujeito humano retém desse modo sua função enquanto intérprete, uma função discursiva. Com o fax, o sujeito não é mais chamado a interpretar, uma vez que a reprodução ocorre sem qualquer ajuste ou controle. O fax também é um desafio ao conceito de originalidade. Enquanto na fotografia a reprodução original ainda retém um valor de privilégio, na transmissão fac-similar o original continua intacto, embora sem qualquer valor distintivo, pois não será enviado. A desvalorização mútua, tanto do original como da cópia, não é a única transformação provocada pelo paradigma eletrônico. A natureza total daquilo que viemos a conhecer como a realidade fenomênica foi posta em questão pela



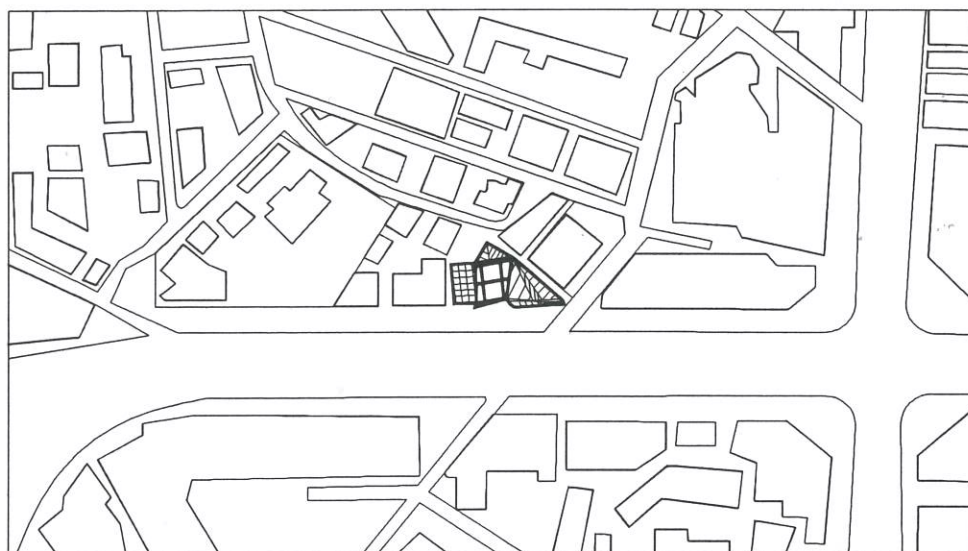
invasão da mídia na vida cotidiana. A realidade sempre exige de nós uma visão interpretativa.

De que modo estes acontecimentos afetaram a arquitetura? Uma vez que a arquitetura armazenou tanto fatos como valores, podemos supor que tenha sido bastante alterada. Mas não é bem assim, uma vez que a arquitetura parece não ter mudado muito. Isso por si só já justifica nossas indagações, pois a arquitetura tem sido tradicionalmente um baluarte do que consideramos ser o real. Metáforas tais como casa e lar, tijolos e argamassa, alicerce e abrigo atestam o papel da arquitetura na definição da-

quilo que consideramos como real. Evidentemente, uma mudança nos conceitos cotidianos de realidade deverá produzir algum efeito na arquitetura. Isto não ocorreu porque o paradigma mecânico era o *sine qua non* da arquitetura: esta foi a manifestação visível da superação de forças naturais, tais como gravidade e temperatura, por meios mecânicos. A arquitetura não apenas superou a gravidade: ela foi também o monumento dessa superação. Ela interpretou os valores sociais presentes nesta visão.

O paradigma eletrônico coloca um desafio poderoso para a arquitetura uma vez que define a realidade em termos de mídia e simulação, valorizando a aparência sobre existência, o que "pode ser visto" sobre o "que é". Não mais aquilo que é visto tal como já conhecíamos, mas antes um olhar que não pode mais interpretar. A mídia introduz ambigüi-

\* Este texto foi originalmente publicado na revista Domus n° 734, de janeiro/1992, em versão bilingüe (italiano e inglês). O título da versão em italiano é "Oltre lo Sguardo — L'Architettura nell'Epoca dei Media Elettronici". Sua publicação na revista Ócolum foi autorizada pelo autor.



Alteka Tower, Harajuku/Tokyo. Implantação Geral

dades fundamentais em como e o que vemos. A arquitetura resistiu a esta questão porque, desde a importação e absorção da perspectiva pelo espaço arquitetural no século XV, ela vem sendo dominada pelas mecânicas da visão. A arquitetura assume assim o olhar como algo preeminente e de certo modo natural a seus próprios métodos, e não algo a ser problematizado. É precisamente este conceito tradicional de olhar que o paradigma eletrônico coloca em questão.

O olhar é tradicionalmente entendido em termos de visão. Quando uso o termo *visão*, me refiro àquela característica particular do olhar que liga “ver” e “pensar”, o olho à mente. Em arquitetura, a visão remete a uma categoria particular de percepção ligada à visão uniocular perspectivada. Em arquitetura, a visão uniocular do sujeito permite que todas as projeções do espaço sejam resolvidas em uma única superfície planimétrica. Assim, não surpreende que a perspectiva, com sua habilidade em definir e reproduzir a percepção da profundidade em uma superfície bidimensional, tenha encontrado na arquitetura um meio carente e adequado. Não é surpreendente que a arquitetura desde cedo começasse a se conformar à visão uniocular racionalista —transformando-a em seu próprio *corpus*. Qualquer que fosse o estilo, o espaço era constituído como um constructo inteligível, organizado em torno de elementos espaciais tais como eixos, pontos, simetrias etc. A perspectiva é ainda mais virulenta na arquitetura do que na pintura devido às demandas imperiosas do olho e do corpo ao se orientarem no espaço arquitetural através de uma ordenação racional perspectivada. Não foi por acaso que a invenção de Brunelleschi, a perspectiva de *um ponto de fuga*, correspondeu a uma época onde o paradigma teológico e teocêntrico foi substituído por uma visão de mundo antropomórfica e antropocêntrica. No rastro desta mudança, a perspectiva passou a ser o meio através do qual a visão antropocêntrica se cristalizou na arquitetura.

Contudo, o sistema de projeção de Brunelleschi era mais profundo em sua eficácia do que toda a mudança estilística subsequente, pois ratificou a visão como o discurso domi-

nante na arquitetura, desde o século XVI até hoje. Deste modo, não obstante as repetidas mudanças de estilo desde a Renascença até o Pós-Modernismo, e apesar de tantas tentativas no sentido contrário, o sujeito humano que “vê” —uniocular e antropocêntrico— ainda é o termo discursivo primordial da arquitetura.

A tradição da projeção planimétrica na arquitetura persistiu incontestada porque permitiu a projeção e, portanto, a compreensão do espaço tridimensional em duas dimensões. Em outras disciplinas —talvez a partir de Leibniz e certamente a partir de Sartre— houve uma tentativa consistente de se demonstrar as qualidades problemáticas inerentes à visão, mas em arquitetura o constructo olhar/mente tem persistido como o discurso dominante.

Em um ensaio intitulado *Scopic Regimes of Modernity*, Martin Jay assinala que “a experiência visual barroca tem uma forte qualidade tátil ou palpável que a impede de se reduzir ao ponto de vista central e absoluto da perspectiva cartesiana rival”. Norman Bryson em seu artigo, *The Gaze in the Expanded Field*, introduz a idéia da contemplação (*le regard*) como olhar retrospectivo. Ele discute a contemplação na acepção do *intruso* de Sartre em *O Ser e o Nada*, ou na do conceito *escuridão* de Lacan, que atravessa o espaço do olhar. Lacan também introduz a idéia de um espaço retrospectivo, que ele compara a uma perturbação no campo visível da razão.

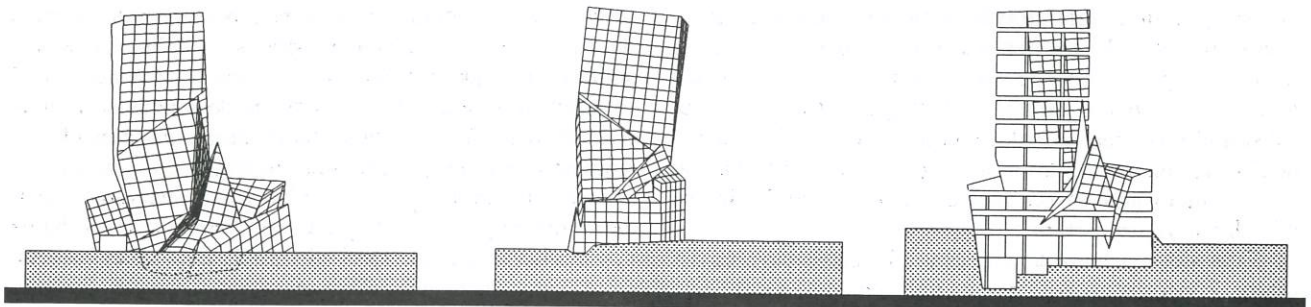
De tempos em tempos a arquitetura tenta superar esta visão racionalizadora. Se tomarmos, por exemplo, a igreja de San Vitale em Ravenna, podemos explicar a coluna solitária que quase bloqueia a entrada ou a volta ogival incompleta da abóbada como sinais de mudança de uma arquitetura pagã para uma cristã. Piranesi conseguiu efeitos similares com suas projeções arquitetônicas. Piranesi frustrou o sujeito uniocular ao criar visões perspectivadas partir de múltiplos pontos de fuga, de tal maneira que não havia como relacionar o que se via dentro de uma visão unitária. De modo semelhante, o Cubismo tentou desviar a relação entre o sujeito uniocular e o objeto. O sujeito não poderia

mais colocar a pintura dentro de uma estrutura significativa usando a perspectiva. O cubismo explorou uma situação de perspectiva não-uniocular: planificou os objetos pelas bordas, revirou os objetos, abalou a estabilidade planimétrica do quadro. A arquitetura tentou efetuar deslocamentos semelhantes com o Construtivismo e com sua própria — ainda que normalizadora — versão do cubismo: o Estilo Internacional. Mas tal trabalho apenas parecia cubista e moderno. O sujeito continuava preso a uma profunda estabilidade antropocêntrica, confortável e bem ereto sobre uma superfície horizontal plana. Não havia qualquer mudança na relação entre sujeito e objeto. Embora diferente, o objeto olhado não se livrou do observador. Mesmo que os edifícios fossem às vezes conceituados por projeção isométrica ou axonométrica e não por perspectiva, não se operava qualquer desvio substancial do objeto. Ainda assim, a escultura modernista efetuou em muitos casos este deslocamento do objeto. Tais deslocamentos foram fundamentais para o minimalismo, para a obra inicial de Robert Morris, Michael Heizer e Robert Smithson. Este projeto histórico, contudo, nunca foi assumido pela arquitetura. A questão então se coloca: por que a arquitetura resiste a progressos que ocorrem em outras disciplinas? Além disso, por que o tema da visão nunca foi devidamente problematizado pela arquitetura?

Pode-se dizer que a arquitetura nunca refletiu adequadamente sobre o problema da visão porque persistiu no conceito de sujeito e nas quatro paredes. Diferente de qualquer outra disciplina, a arquitetura materializou a visão. A hierarquia inerente a qualquer espaço arquitetônico colocase como uma estrutura para a imaginação. Talvez a idéia de interioridade como uma hierarquia entre “dentro” e “fora” faça com que a arquitetura se auto-conceitue pela visão de modo tão confortável e conservador. A interioridade da arquitetura, mais do que qualquer outro discurso, definiu uma hierarquia da visão articulada pelo interior e pelo exterior. O fato de que realmente estamos tanto dentro como fora em arquitetura, o que é diferente na música ou na pintura, exige que a visão se conceitue desta forma. Enquanto a arquitetura se recusa a colocar-se o problema da visão, continuará fechada na visão clássica ou renascentista de seu discurso. Agora, o que significaria para a arquitetura o enfrentamento do problema da visão? Esta pode ser definida essencialmente como um modo de se organizar o espaço e

os elementos no espaço. É um modo de olhar *para*, e define a relação entre um sujeito e um objeto. A arquitetura tradicional é estruturada de modo que qualquer posição ocupada pelo sujeito fornece os meios para a compreensão desta posição em relação a uma tipologia espacial particular, como uma rotunda, uma cruz transepta, um eixo, uma entrada. Qualquer conjunto destas condições tipológicas dispõe a arquitetura como uma tela que pode ser vista.

A idéia de um “olhar retrospectivo” implica um deslocamento do sujeito antropocêntrico. A retrospectiva não exige que o objeto se torne um sujeito, o que seria uma antropomorfização do objeto. A retrospectiva diz respeito à possibilidade de se separar o objeto da racionalização do espaço. Em outras palavras, trata-se de permitir ao sujeito ter uma visão do espaço não submetida ao constructo classicizante, normalizador ou tradicional da visão; um outro espaço, onde de fato o espaço “retorna” para o sujeito. Um primeiro passo possível na conceituação deste “outro” espaço seria separando aquilo que se vê daquilo que se conhece: através da imaginação. Um segundo passo seria a inscrição do espaço de modo a conceder ao sujeito a possibilidade de um olhar retrospectivo. Podemos afirmar que a arquitetura inteira já está inscrita. Janelas, portas, vigas e colunas são um tipo de inscrição. Tornam a arquitetura conhecida, reforçam a visão. Uma vez que não há espaço não inscrito, que não olhamos uma janela sem associá-la à idéia de janela, este tipo de inscrição parece não apenas natural como também necessário à arquitetura. Para atingirmos um olhar retrospectivo, é preciso repensar a idéia de inscrição. No Barroco e no Rococó as inscrições estavam na decoração do estuque, e começaram a obscurecer a forma tradicional de inscrição funcional. Este tipo de inscrição “decorativa” foi tido como excessivo quando não definido por sua função. A arquitetura tende a resistir a essa forma de excesso como nenhuma outra arte, exatamente devido ao poder e à natureza penetrante da inscrição funcional. A coluna irregular de San Vitale inscreve o espaço de uma maneira que, na sua época, parecia exótica ao olhar. Isto também vale para as colunas da escada do Wexner Center. Todavia, a maioria destas inscrições são o resultado de um desenho intencional, a determinação de uma expressão criativa subjetiva que apenas restabelece a visão pré-existente. O deslocamento da visão exige uma inscrição que seja o resultado de um discurso externo não demasiadamente de-



terminado nem pela expressão do desenho nem por sua função. Mas como tal inscrição de um discurso exterior pode ser traduzida no interior do espaço?

Suponhamos por um momento que a arquitetura possa ser concebida como tira de alguma História em Quadrinhos de Moebius, com uma continuidade ininterrupta entre interior e exterior. O que isto significaria para a visão? Gilles Deleuze propôs exatamente essa possibilidade de continuidade com a idéia da dobra. Para Deleuze, os espaços dobrados articulam uma nova relação entre horizontal e vertical, figura e fundo, dentro e fora —conceitos articulados pela visão tradicional. Ao contrário do espaço da visão clássica, a idéia da espaço dobrado impede o enquadramento em prol de uma modulação temporal. A dobra não privilegia mais a projeção planimétrica, mas uma curvatura variável. A idéia de dobra em Deleuze é mais radical que a de um origami, porque não contém qualquer tipo de seqüência linear e narrativa; no lugar desta, nos termos da visão tradicional, contém a qualidade do ainda não-visto. A dobra altera o espaço tradicional da visão. Este pode ser considerado efetivo: funciona, abriga, é significativo; enquadra, é estético. A dobra também é uma mudança de um espaço efetivo para um afetivo. A dobra não é um outro expressionismo subjetivo, uma promiscuidade; ao contrário, esclarece no espaço seu próprio funcionamento e sua própria significação —o que pode ser definido como condição excessiva ou afeto. A dobradura é um tipo de espaço afetivo que diz respeito àqueles aspectos que não são associados ao efetivo, que são mais do que razão, significado e função. Para mudarmos a relação da projeção perspectivada para o espaço tridimensional é necessário que mudemos a relação entre o desenho projetual e o espaço real. O que quer dizer que ninguém mais estaria apto a desenhar com algum nível de significação o espaço que está sendo projetado. Por exemplo, não é mais possível desenhar uma linha que estabeleça alguma relação de escala com outra linha no espaço; isto tem algo a ver com a razão, com a ligação da mente com o olho. A deflexão desta linha no espaço significa que não mais existe uma correspondência em escala 1:1.

Meus projetos dobrados são um primeiro passo. Neles, o sujeito entende que —ele ou ela— não pode mais conceituar a experiência do mesmo modo que —ele ou ela—fazia na grelha espacial. Os projetos tentam provar este deslocamento do objeto do espaço efetivo: uma idéia de tempo presente. Uma vez que o ambiente se torna afetivo, inscrito com outra lógica ou com uma lógica original, onde não mais é traduzível em imaginação, então a razão se desvincula da visão. Enquanto ainda entendermos o espaço em termos de sua função, estrutura e estética —estando ainda no interior de “quatro paredes”— de algum modo a razão se afastará da condição afetiva do próprio ambiente. O que começa a produzir um ambiente que “olha para trás” —quer dizer, o ambiente parece ter uma ordem que podemos perceber mesmo quando ele não parece significar nada. Ele não busca ser entendido nos modos tradicionais da arquitetura ainda que possua algum sentido de “aura”, uma lógica primeva que é o sentido de algo externo à nossa visão. Ainda que este não seja outra expressão subjetiva. A dobradura é apenas uma dentre talvez muitas estratégias para se deslocar a visão —deslocar a hierarquia entre interior e exterior que se apropria da visão.

O projeto da *Alteka Tower* começa simultaneamente com um desenho em forma de “L” em planta e corte. Nele, a mudança da relação de uma projeção perspectivada para o espaço tridimensional altera a relação entre projeto desenhado e espaço real. Neste sentido, os desenhos teriam pouca relação com o espaço que está sendo projetado. Por exemplo, não é mais possível desenhar uma linha que estabeleça alguma relação de escala com outra linha no espaço do projeto, ou seja, o desenho não tem mais nada a ver com razão, com a ligação do olho à mente. As linhas desenhadas são dobradas com alguma lógica primordial, como se fossem partes de uma dobra da teoria da catástrofe de René Thom. Estas plantas e cortes dobrados criam um objeto que interpenetra-se do chão ao teto. Quando o ambiente é inscrito ou dobrado desta forma o indivíduo não mantém mais a função discursiva; não se requer mais dele que entenda ou interprete o espaço. Questões como “o que significa o espaço” não são mais relevantes. O ambiente não é apenas afastado da visão: também apresenta-se uma visão particular, uma visão individual que olha retrospectivamente. A inscrição não diz mais respeito à estética ou ao significado, mas a algo de outra ordem. Só é necessário que se perceba o fato de que esta outra ordem existe; a própria percepção desloca o sujeito cognoscente.

A dobra representa uma alternativa à grelha espacial da ordem cartesiana. Ela produz um deslocamento da distinção dialética entre figura e fundo; neste processo, ela anima o que Gilles Deleuze chamou de espaço contínuo-ilimitado. O espaço contínuo-ilimitado representa a possibilidade de superação ou de suplantação da grelha. A grelha permanece no espaço a as quatro paredes vão sempre existir, mas de fato eles estão superados pela dobra do espaço. Não há mais uma vista planimétrica que é então deslocada para fornecer um corte no espaço. O ato de desenhar não tem mais qualquer relação de escala de valor com o ambiente tridimensional. Quando o desenho bidimensional é deslocado da realidade tridimensional, inicia-se o deslocamento da visão inscrita por esta lógica. O indivíduo ereto não possui mais uma grelha de referência.

Alteka não é meramente uma arquitetura de superfície ou uma dobra de superfície. Ao contrário, a dobra cria um espaço afetivo, uma dimensão espacial que desloca a função discursiva do sujeito humano e desse modo a visão e, no mesmo momento, cria a condição de tempo de um evento no qual existe a possibilidade do ambiente se voltar para o sujeito, a possibilidade da **contemplação**.

A contemplação, de acordo com Maurice Blanchot, é aquela possibilidade de ver o que permanece oculto para a visão. A contemplação abre a possibilidade de vermos o que Blanchot chama a luz adormecida na escuridão. Não é a luz da dialética claro/escuro, mas é a luz de uma alteridade, que se esconde da presença. É a capacidade de ver esta alteridade que é reprimida pela visão. Ao olhar retrospectivamente, a contemplação expõe a arquitetura à outra luz, que não podia ser vista antes.

A arquitetura vai continuar parando de pé, lidando com a gravidade, tendo “quatro paredes”. Mas estas quatro paredes não mais precisam expressar o paradigma mecânico. Ao contrário, elas poderiam lidar com a possibilidade destes outros discursos, outros sentidos afetivos do som, do toque e daquela luz escondida no interior da escuridão.

## VISIONS' UNFOLDING: ARCHITECTURE IN THE AGE OF ELECTRONIC MEDIA

Peter Eisenman

During the fifty years since the Second World War, a paradigm shift has taken place that should have profoundly affected architecture: this was the shift from the mechanical paradigm to the electronic one. This change can be simply understood by comparing the impact of the role of the human subject on such primary modes of reproduction as the photograph and the fax; the photograph within the mechanical paradigm, the fax within the electronic one.

In photographic reproduction the subject still maintains a controlled interaction with the object. A photograph can be developed with more or less contrast, texture or clarity. The photograph can be said to remain in the control of human vision. The human subject thus retains its function as interpreter, as discursive function. With the fax, the subject is no longer called upon to interpret, for reproduction takes place without any control or adjustment. The fax also challenges the concept of originality. While in a photograph the original reproduction still retains a privileged value, in facsimile transmission the original remains intact but with no differentiating value since it is no longer sent. The mutual devaluation of both original and copy is not the only transformation affected by the electronic paradigm. The entire nature of what we have come to know as the reality of our world has been called into question by the invasion of media into everyday life. For reality always demanded that our vision be interpretive.

How have these developments affected architecture? Since architecture has traditionally housed value as well as fact one would imagine that architecture would have been greatly transformed. But this is not the case, for architecture

seems little changed at all. This in itself ought to warrant investigation, since architecture has traditionally been a bastion of what is considered to be the real. Metaphors such as house and home; bricks and mortar; foundations and shelter, attest to architecture's role in defining what we consider to be real. Clearly, a change in the everyday concepts of reality should have had some affect on architecture. It did not because the mechanical paradigm was the *sine qua non* of architecture; architecture was the visible manifestation of the overcoming of natural forces such as gravity and weather by mechanical means. Architecture not only overcame gravity, it was also the monument to that overcoming; it interpreted the value society placed on its vision.

The electronic paradigm directs a powerful challenge to architecture because it defines reality in terms of media and simulation, it values appearance over existence, what can be seen over what is. Not the seen as we formerly knew it, but rather a seeing that can no longer interpret. Media introduce fundamental ambiguities into how and what we see. Architecture has resisted this question because, since the importation and absorption of perspective by architectural space in the 15th century, architecture has been dominated by the mechanics of vision. Thus architecture assumes sight to be preeminent and also in some way natural to its own processes, not a thing to be questioned. It is precisely this traditional concept of sight that the electronic paradigm questions.

Sight is traditionally understood in terms of vision. When I use the term *vision* I mean that particular characteristic of sight which attaches seeing to thinking, the eye to the mind. In architecture, *visions* refers to a particular category of perception linked to monocular perspectival vision. The monocular vision of the subject in architecture allows for all projections of space to be resolved on a single planimetric surface. It is therefore not surprising that perspective, with its ability to define and reproduce the perception of depth on a two dimensional surface, should find architecture a waiting and wanting vehicle. Nor is it surprising that architecture soon began to conform itself to this monocular, rationalizing vision—in its own body. Whatever

“A dobra representa uma alternativa à grelha espacial da ordem cartesiana. Ela produz um deslocamento da distinção dialética entre figura e fundo; neste processo, ela anima o que Gilles Deleuze chamou de espaço contínuo-ilimitado.”

“The fold presents the possibility of an alternative to the gridded space of the Cartesian order. The fold produces a dislocation of the dialectical distinction between figure and ground; in the process it animates what Gilles Deleuze calls a smooth space.”

“A dobra altera o espaço tradicional da visão. Este pode ser considerado efetivo: funciona, abriga, é significativo; enquadra, é estético. A dobra também é uma mudança de um espaço efetivo para um afetivo.”

“Folding changes the traditional space of vision. That is, it can be considered to be *effective*; it functions, it shelters, it is meaningful, it frames, it is aesthetic. Folding also constitutes a move from *effective* to *affective* space.”

the style, space was constituted as an understandable construct, organized around spatial elements such as axes, places, symmetries, etc. Perspective is even more virulent in architecture than in painting because of the imperious demands of the eye and the body to orient itself in architectural space through processes of rational perspectival ordering. It was thus not without cause that Brunelleschi's invention of *one-point* perspective should correspond to a time when there was a paradigm shift from the theological and theocentric to the anthropomorphic and anthropocentric views of the world. Perspective became the vehicle by which anthropocentric vision crystallized itself in the architecture that followed this shift.

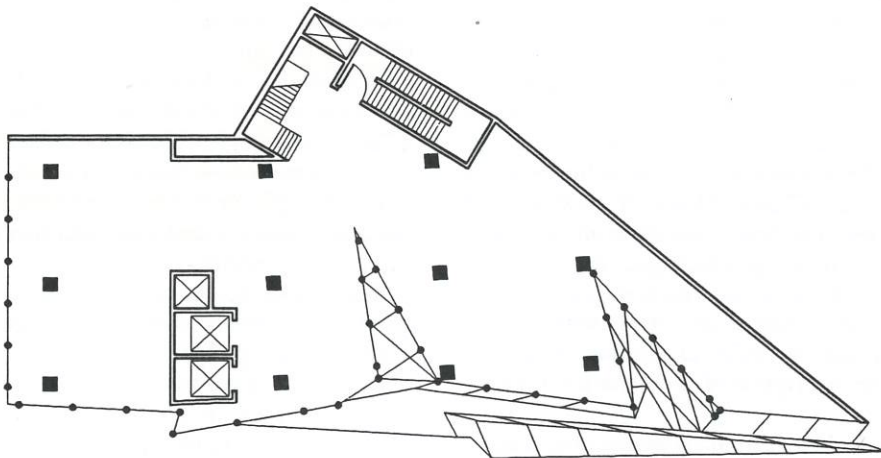
Brunelleschi's projection system, however, was deeper in its effect than all subsequent stylistic change because it confirmed vision as the dominant discourse in architecture from the 16th century to the present. Thus, despite repeated changes in style from the Renaissance through Post Modernism and despite many attempts to the contrary, the seeing human subject—monocular and anthropocentric—remains the primary discursive term of architecture.

The tradition of planimetric projection in architecture persisted unchallenged because it allowed the projection and hence, the understanding of a three-dimensional space in two dimensions. In other disciplines—perhaps since Leibniz and certainly since Sartre—there has been a consistent attempt to demonstrate the problematic qualities inherent in vision, but in architecture the sight/mind construct has persisted as the dominant discourse.

In an essay entitled *Scopic Regimes of Modernity* Martin Jay notes that, "...Baroque visual experience has a strongly tactile or haptic quality, which prevents it from turning into the absolute ocular centrism of its Cartesian perspectival rival". Norman Bryson in his article, *The gaze in the expanded field* introduces the idea of the gaze (*le regard*) as the looking back of the other. He discusses the gaze in terms of Sartre's intruder in *Being and Nothingness* or in terms of Lacan's concept of a darkness that cuts across the space of sight. Lacan also introduces the idea of a space looking back which he likens to a disturbance of the visual field of reason.

From time to time architecture has attempted to overcome its rationalizing vision. If one takes for example the church of San Vitale in Ravenna one can explain the solitary column almost blocking the entry or the incomplete groin vaulting as an attempt to signal a change from a Pagan to a Christian architecture. Piranesi created similar effects with his architectural projections. Piranesi diffracted the monocular subject by creating perspectival visions with multiple vanishing points so that there was no way of correlating what was seen into a unified whole. Equally, Cubism attempted to deflect the relationship between a monocular subject and the object. The subject could no longer put the painting into some meaningful structure through the use of perspective. Cubism used a non-monocular perspectival condition: it flattened objects to the edges, it upturned objects, it undermined the stability of the picture plane. Architecture attempted similar dislocations through Constructivism and its own, albeit normalizing, version of Cubism—the International Style. But this work only *looked* cubistic and modern, the subject remained rooted in a profound anthropocentric stability, comfortably, upright and in place on a flat, tabular ground. There was no shift in the relationship between the subject and the object. While the object looked different it failed to displace the viewing subject. Though the buildings were sometimes conceptualized, by axonometric or isometric projection rather than by perspective, no consistent deflection of the subject was carried out. Yet modernist sculpture did in many cases effectuate such a displacement of the subject. These dislocations were fundamental to minimalism: the early work of Robert Morris, Michael Heizer and Robert Smithson. This historical project, however, was never taken up in architecture. The question now begs to be asked: Why did architecture resist developments that were taking place in other disciplines? And further, why has the issue of vision never been properly problematized in architecture?

It might be said that architecture never adequately thought the problem of vision because it remained within the concept of the subject and the four walls. Architecture, unlike any other discipline, concretized vision. The hierar-



chy inherent in all architectural space begins as a structure for the mind's eye. It is perhaps the idea of interiority as a hierarchy between inside and outside that causes architecture to conceptualize itself ever more comfortably and conservatively in vision. The interiority of architecture more than any other discourse defined a hierarchy of vision articulated by inside and outside. The fact that one is actually both inside and outside at architecture, unlike painting or music, required vision to conceptualize itself in this way. As long as architecture refuses to take up the problem of vision, it will remain within a Renaissance or Classical view of its discourse. Now what would it mean for architecture to take up the problem of vision? Vision can be defined as essentially a way of organizing space and elements in space. It is a way of looking *at*, and defines a relationship between a subject and an object. Traditional architecture is structured so that any position occupied by a subject provides the means for understanding that position in relation to a particular spatial typology, such as a rotunda, a transept crossing, an axis, an entry. Any number of these typological conditions deploy architecture as a screen for looking-at.

The idea of a "looking-back" begins to displace the anthropocentric subject. Looking back does not require the object to become a subject, that is to anthropomorphize the object. Looking back concerns the possibility of detaching the subject from the rationalization of space. In other words to allow the subject to have a vision of space that no longer can be put together in the normalizing, classicizing or traditional construct of vision; an other space, where in fact the space "looks back" at the subject. A possible first step in conceptualizing this "other" space, would be to detach what one sees from what one knows—the eye from the mind. A second step would be inscribe in such a way as to endow it with the possibility of looking back at the subject. All architecture can be said to be already inscribed. Windows, doors, beams and columns are a kind of inscription. These make architecture known, they reinforce vision. Since no space is un-inscribed, we do not see a window without relating it to an idea of window, this kind of inscription seems not only natural but also necessary to architecture. In order to have a looking back, it is necessary to rethink the idea of inscription. In the Baroque and Rococo such an inscription was in the plaster decoration that began to obscure the traditional form of functional inscription. This kind of "decorative" inscription was thought too excessive when undefined by function. Architecture tends to resist this form of excess in a way which is unique to the other arts, precisely because of the power and pervasive nature of functional inscription. The anomalous column at San Vitale inscribes space in a way that was at the time foreign to the eye. This is also true of the columns in the staircase at the Wexner Center. However most of such inscriptions are the result of design intention, the will of an authorial subjective expression which then only reconstitutes vision as before. To dislocate vision might require an inscription which is the result of an outside text which is neither overly determined by design expression or function. But how could such an inscription of an outside text translate into space?

Suppose for a moment that architecture could be conceptualized as Moebius strip, with an unbroken continuity between interior and exterior. What would this mean for

vision? Gilles Deleuze has proposed just such a possible continuity with his idea of the fold. For Deleuze, folded space articulates a new relationship between vertical and horizontal, figure and ground, inside and out—all structures articulated by traditional vision. Unlike space of classical vision, the idea of folded space denies framing in favor of a temporal modulation. The fold no longer privileges planimetric projection; instead there is a variable curvature. Deleuze's idea of folding is more radical than origami, because it contains no narrative, linear sequence; rather, in terms of traditional vision, it contains a quality of the unseen. Folding changes the traditional space of vision. That is, it can be considered to be *effective*; it functions, it shelters, it is meaningful, it frames, it is aesthetic. Folding also constitutes a move from *effective* to *affective* space. Folding is not another subject expressionism, a promiscuity, but rather unfolds in space alongside of its functioning and its meaning in space—it has what might be called an excessive condition or *affect*. Folding is a type of *affective* space which concerns those aspects that are not associated with the *effective*, that are more than reason, meaning and function. In order to change the relationship of perspectival projection to three-dimensional space it is necessary to change the relationship between project drawing and real space. This would mean that one would no longer be able to draw with any level of meaningfulness the space that is being projected. For example, when it is no longer possible to draw a line that stands for some scale relationship to another line in space, it has nothing to do with reason, of the connection of the mind to the eye. The deflection from that line in space means that there no longer exists a one-to-one scale correspondence.

My folded projects are a primitive beginning. In them the subject understands that he or she can no longer conceptualize experience in the space in the same way that he or she did in the gridded space. They attempt to provide this dislocation of the subject from effective space; an idea of presentness. Once the environment becomes affective, inscribed with another logic or an *ur*-logic, one which is no longer translatable into the vision of the mind, then reason becomes detaches from vision. While we can still understand space in terms of its function, structure and aesthetic—we are still within the "four walls"—somehow reason becomes detached from the affective condition of the environment itself. This begins to produce an environment that "looks back"—that is, the environment seems to have an order that we can perceive even though it does not seem to mean anything. It does not seek to be understood in the traditional way of architecture yet it possesses some sense of "aura", an *ur*logic which is the sense of something outside of our vision. Yet one that is not another subjective expression. Folding is only one of perhaps many strategies for dislocating vision—dislocating the hierarchy of interior and exterior that preempts vision.

The Altek Tower project begins simultaneously with an "el" shape drawn in both plan and section. Here, a change in the relationship of perspectival projection to three-dimensional space changes the relationship between project drawing and real space. In this sense, these drawings would have little relationship to the space that is being projected. For example it is no longer possible to draw a line that stands for some scale relationship to another line in the space of the

project, thus the drawn lines no longer have anything to do with reason, the connection of the mind to the eye. The drawn lines are folded with some ur-logic according to sections of a fold in René Thom's catastrophe theory. These folded plans and sections in turn create an object, which is cut into from the ground floor to the top? When the environment is inscribed or folded in such a way the individual no longer remains the discursive function; the individual is no longer required to understand or interpret space. Questions such as what the space means are no longer relevant. It is not just that the environment is detached from vision, but that it also presents its own vision, a vision that looks back at the individual. The inscription is no longer concerned with aesthetics or with meaning but with some other order. It is only necessary to perceive the fact that this other order exists; this perception alone dislocates the knowing subject.

The fold presents the possibility of an alternative to the gridded space of the Cartesian order. The fold produces a dislocation of the dialectical distinction between figure and ground; in the process it animates what Gilles Deleuze calls a smooth space. Smooth space presents the possibility of overcoming or exceeding the grid. The grid remains in place and the four walls will always exist but they are in fact overtaken by the folding of space. Here there is no longer one planimetric view which is then extruded to provide a sectional space. Instead it is no longer possible to relate a vision of space in a two dimensional drawing to the tree-dimensional reality of a folded space. Drawing no longer has

any scale value relationship to the tree-dimensional environment. This dislocation of the two dimensional drawing from the tree-dimensional reality also begins to dislocate vision, inscribed by this ur-logic. There are no longer grid datum planes for the upright individual.

Alteka is not merely a surface architecture or a surface folding. Rather, the folds create an affective space, a dimension in the space that dislocates the discursive function of the human subject and thus vision, and at the same moment, creates a condition of time, of an event in which there is the possibility of the environment looking back at the subject, the possibility of the *gaze*.

The gaze according to Maurice Blanchot is that possibility of seeing which remains covered up by vision. The gaze opens the possibility of seeing what Blanchot calls the light lying within darkness. It is not the light of the dialectic of light/dark, but it is the light of an otherness, which lies hidden within presence. It is the capacity to see this otherness which is repressed by vision. The looking back, the gaze, exposes architecture to another light, one which could not have been seen before.

Architecture will continue to stand up, to deal with gravity, to have "four walls". But these four walls no longer need to be expressive of the mechanical paradigm. Rather they could deal with the possibility of these other discourses, the other affective senses of sound, touch and of that light lying within the darkness.

---

Peter Eisenman é arquiteto e professor universitário. Em 1980, após anos de ensino, textos e de um trabalho teórico de grande reconhecimento, decidiu concentrar sua prática profissional exclusivamente na construção. Elaborou uma ampla gama de projetos prototípicos, incluindo habitação em grande escala e projetos de desenho urbano, instalações inovadoras para instituições educacionais, assim como uma sucessão de inventivas casas particulares. Seu Wexner Center for the Visual Arts, na Universidade de Ohio em Columbus, concluído em 1989, foi aclamado internacionalmente. Seu projeto de moradia popular ao longo do posto de fronteira e do muro de Berlim foi homenageado pelo governo da Alemanha Ocidental com uma reprodução em selo comemorativo do 750º aniversário da cidade de Berlim. O edifício do centro de atividades da Koizumi Sangyo Corporation em Tóquio, Japão, concluído em 1990, recebeu em 1991 o National Honor Award do instituto dos Arquitetos Americanos. Atualmente está sendo construído um projeto de 65 milhões de dólares, o Centro de Convenções de Columbus, Ohio, trabalho vencedor de um concurso nacional, e a sede da Nunotani Company em Tóquio, Japão. Peter Eisenman está concluindo o projeto executivo para o College of Design, Architecture, Arts and Planning da Universidade de Cincinnati. Atualmente trabalha em um complexo de hotéis e escritórios em Madrid, em um Centro de Artes e Espetáculos de 30 milhões de dólares para a Emory University em Atlanta e no plano diretor para o Rebstock Park em Frankfurt, Alemanha, com o qual venceu uma competição internacional. Este projeto, além de melhorias na infra-estrutura urbana, inclui 465.000 m<sup>2</sup> de edifícios residenciais e de escritórios. Peter Eisenman ganhou diversos prêmios, incluindo o Guggenheim Fellowship e o Brunner Award da Academia Americana de Artes e Letras. Sua carreira acadêmica inclui aulas nas universidades de Cambridge, Princeton e Yale. Entre 1982 e 1985 ele ocupou a cátedra Arthur Roth de arquitetura na Universidade de Harvard. É o titular da cátedra Louis Sullivan na Universidade de Illinois em Chicago e é o primeiro professor titular da cátedra Irwin S. Chanin na Cooper Union de Nova Iorque. Atualmente é professor de arquitetura na Universidade de Ohio.

---



---

PETER EISENMAN is an architect and educator. In 1980, after many years of teaching, writing and producing respected theoretical work, he established his professional practice to focus exclusively on building. He has designed a wide range of prototypical projects including large-scale housing and urban design projects, innovative facilities for educational institutions as well as a series of inventive private houses. His Wexner Center for the Visual Art the Ohio State University in Columbus completed in 1989, was greeted with international acclaim. His project for social housing along Check-point Charlie and the Berlin Wall was honored by the West German Government when featured on a postage stamp commemorating the 750th Anniversary of the City of Berlin. Also, the headquarters building for the Koizumi Sangyo Corporation in Tokyo, Japan, completed in 1990, received a 1991 National Honor Award from the American Institute of Architects. Currently under construction is the \$65 million Convention Center in Columbus, Ohio, the commission for which was won in a national design competition and the headquarters for the Nunotani Company in Tokyo, Japan. Peter Eisenman is completing construction documents for the University of Cincinnati College of Design, Architecture, Art and Planning. At present he is working on a hotel/office complex in Madrid, Spain, a \$30 million Performing Arts Center for Emory University in Atlanta and the master plan for Rebstock Park in Frankfurt, Germany, the firm's winning entry in an international competition. This project, in addition to urban infrastructure improvements, includes 5 million square feet of office and residential space. Peter Eisenman has been the recipient of many awards including a Guggenheim Fellowship and the Brunner Award of the American Academy of Arts and Letters. His academic involvement has included teaching at The University of Cambridge, Princeton university and Yale University. From 1982 to 1985 he was the Arthur Roth Professor of Architecture at Harvard University. He is the Louis Sullivan Professor of Architecture at the University of Illinois, Chicago and is the first Irwin S. Chanin Distinguished Professor of Architecture at The Cooper Union in New York City and at present a distinguished Professor of Architecture at The Ohio State University.

---

## DEPOIMENTO DE UM ARQUITETO ITALIANO\*

### Sobre a Arquitetura do Pós-Guerra

*Um dos mais importantes e atuantes arquitetos italianos de sua geração, participante do Grupo Team X e editor da revista Spazio e Società, Giancarlo de Carlo emite juízos estéticos, éticos e históricos sobre a produção arquitetônica européia deste século*

Giancarlo de Carlo

#### A arquitetura italiana no pós-guerra

No período do entreguerras, durante o regime fascista, a arquitetura italiana passou por sérias dificuldades e se dividiu em duas correntes principais. A primeira, a dos acadêmicos, cultivava uma tradição italiana que no fundo era um pouco inventada; eram arquitetos do regime: Piacentini, Muzio, Busiri-Vici e tantos outros. A segunda, a qual não podemos caracterizar como completamente antifascista, pois na realidade era um tanto ambígua politicamente, podemos chamar de uma espécie de esquerda; constituiu-se no interior do fascismo, formada por arquitetos jovens que ainda não tinham tido tempo de liberar-se da autoridade do estado.

Esta segunda corrente foi formada pelos arquitetos que começaram a trabalhar como arquitetos modernos, que haviam lido os livros de Le Corbusier, que souberam alguma coisa de Gropius, da Bauhaus, conheciam a arquitetura holandesa, etc. Este grupo formou-se ao redor da revista "Casabella", uma velha revista italiana que gerou grandes acontecimentos e que teve um momento particularmente glorioso. A revista Casabella era dirigida por duas pessoas: uma chamava-se Giuseppe Pagano e a outra Edoardo Persico. Pagano foi fascista por um certo período, mas depois acabou morrendo em um

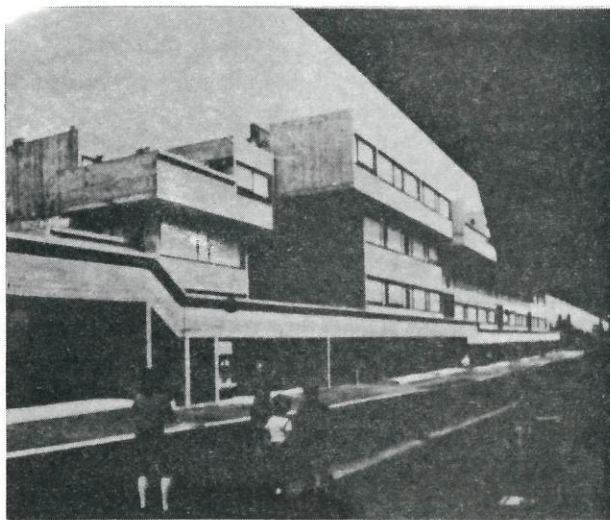
campo de concentração nazista pois nos últimos anos de sua vida trocou de posição e militava na resistência anti-nazista. Acabou sendo preso, levado à Alemanha e depois assassinado pelos nazistas.

Mussolini nunca escolheu claramente entre as duas correntes. Aos acadêmicos atribuía as grandes obras, em especial a grande parte de Roma que foi construída para a exposição de 1942. Contudo, algumas correntes do fascismo deixavam-se influenciar pelas correntes modernas, que chegaram a ter seu lugar ao sol, como atestam alguns trabalhos na Universidade de Roma e na Trienal de Milão.

Entre os modernos daquele período, Pagano e Giuseppe Terragni<sup>1</sup> eram os mais velhos e experientes. Terragni era muito famoso, construiu a *Casa do Fascio*, de Como, em 1936 e era um arquiteto moderno muito interessante, que trazia dentro de si este drama, este dilema: fazer arquitetura moderna em um país fascista, onde, no

fundo, inexistia um ambiente cultural e espiritual propício. Além destes, haviam também os arquitetos modernos mais jovens: Albini<sup>2</sup>, Gardella<sup>3</sup>, Palanti<sup>4</sup>... Giancarlo Palanti morreu aqui em São Paulo, há alguns anos.

Já nos últimos anos do fascismo, durante a resistência, muitos destes arquitetos começaram a unir-se, colocar os problemas da arquitetura em uma dimensão mais atenta aos



Universidade de Pávia, 1972  
Giancarlo de Carlo

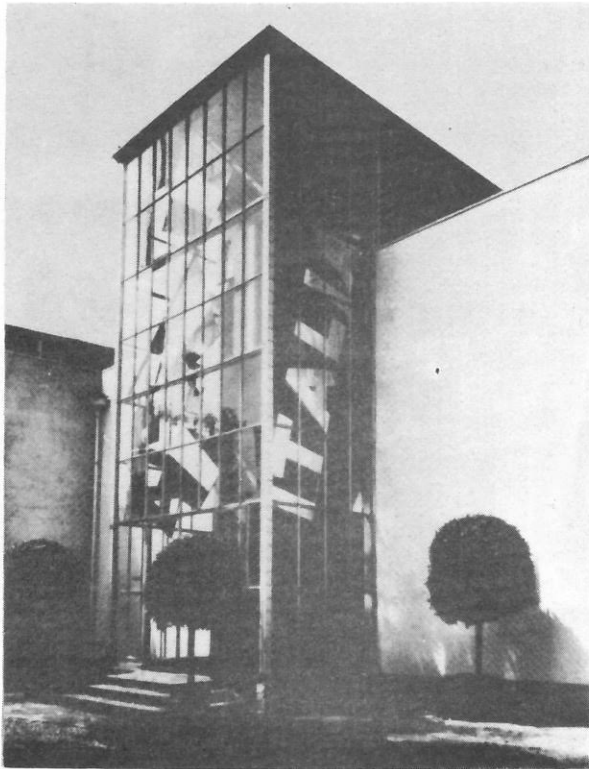
\* Há oito anos, em viagem pelo Brasil, o arquiteto italiano Giancarlo de Carlo visitou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCCAMP e, além de uma palestra, fez um depoimento exclusivo à Óculum, dando sua visão particular da evolução arquitetônica no pós-guerra. O que se segue é parte substancial desse material.



Casa do Fascio, Como 1932/36. Giuseppe Terragni

“Entre os modernos daquele período, Pagano e Giuseppe Terragni eram os mais velhos e experientes. Terragni era muito famoso, construiu a *Casa do Fascio*, de Como, em 1936 e era um arquiteto moderno muito interessante, que trazia dentro de si este drama, este dilema: fazer arquitetura moderna em um país fascista, onde, no fundo, inexistia um ambiente cultural e espiritual propício.”

“Pode-se dizer, de uma maneira geral, que enquanto a arquitetura milanesa do norte (refiro-me à região industrializada da Itália, composta de Torino, Gênova, Milão) era uma arquitetura mais racionalista, a arquitetura romana era mais pictórica, mais populista, mas que teve, entretanto, algumas figuras interessantes como Ridolfi, Fiorentino e Gorio, arquitetos de notáveis qualidades.”



**Pavilhão Italiano, Mostra da Imprensa, Colônia-1928.**  
Giovanni Muzio e Mario Sironi

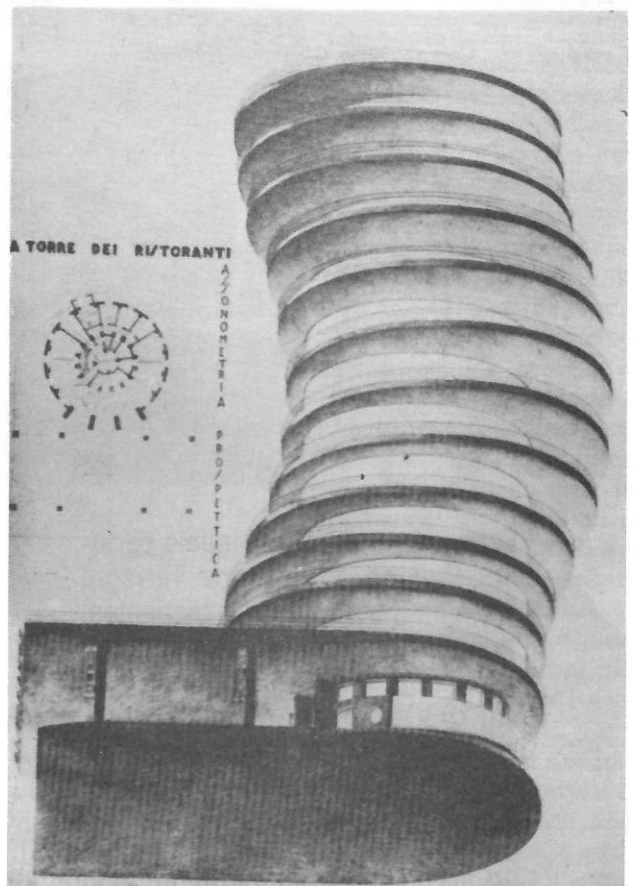
problemas sociais. Por isso, quando o fascismo caiu, a arquitetura —principalmente em Milão— encontrava-se em uma situação muito boa. Era uma arquitetura bem informada, que propunha uma reorganização espacial de todo o território. Ao mesmo tempo nasceu em Roma uma nova corrente moderna auto-intitulada “Associação para a Arquitetura Orgânica”. Era um pouco inspirada por Bruno Zevi, que esteve na América durante a II Guerra e conheceu o trabalho de Frank Lloyd Wright. Estas duas correntes foram rivais, depois uniram-se, etc, mas foram os protagonistas da cultura arquitetônica italiana no pós-guerra. Pode-se dizer, de uma maneira geral, que enquanto a arquitetura milanesa do norte (refiro-me à região industrializada da Itália, composta de Torino, Gênova, Milão) era uma arquitetura mais racionalista, a arquitetura romana era mais pictórica, mais populista, mas que teve, entretanto, algumas figuras interessantes como Ridolfi<sup>5</sup>, Fiorentino<sup>6</sup> e Gorio, arquitetos de notáveis qualidades.

#### A crítica ao modernismo

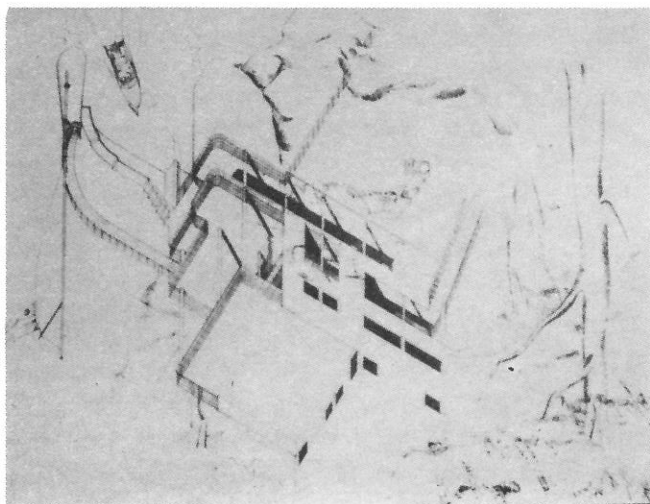
Os grandes sonhos do imediato pós-guerra fracassaram. O fenômeno de especulação imobiliária muito forte foi consonante ao crescimento rápido e descontrolado de cidades como Gênova, Milão, Roma e também Torino, e à migração de mão-de-obra do sul. Este novo contingente populacional, oriundo de regiões pobres e atrasadas, não se integrava facilmente ao novo meio, ocasionando em muitas cidades, em particular Torino, grandes danos à infra-estrutura urbana.

Durante os anos 50 começou a desenvolver-se na Itália uma arquitetura mais voltada aos conhecimentos históricos, colocando-se questões tais como o “a relevância do nosso verdadeiro patrimônio” e “qual seria nossa verdadeira tradição”. Desenvolveu-se então uma forma de arquitetura muito diferente da racionalista predominante nos países centroeuropeus. Era uma forma de arquitetura mais consciente das características do lugar e, principalmente, da história do nosso país. Eu vivi aquela época, mesmo sendo muito jovem, de um modo muito intenso e creio que nasceram ali as novas correntes da arquitetura italiana e que depois tiveram um certo interesse em outras partes do mundo.

Nos últimos anos a Itália também teve a sua arquitetura pós-moderna, principalmente no final dos anos 70. Eu não gosto muito do Pós-moderno, pois não me agradam as correntes que se definem pelo negativo, que nunca dizem o que querem. Por outro lado, a crítica ao racionalismo nasceu principalmente na Itália, muito tempo antes que chegasse o Pós-moderno, e a verdadeira crítica orgânica ao Racionalismo —em termos mundiais— foi feita pelo “Team X” logo após a queda do CIAM. Crítica que não dizia que Le Corbusier era um estúpido, mas que Le Corbusier era um grande arquiteto, que a aplicação de algumas de suas teorias mais abrangentes já não eram mais possíveis e era necessário retornar a uma arquitetura mais específica.



**Torre Restaurante, 1928. Mario Ridolfi**



Vila no Lago ou à beira Mar, 1932.  
Giuseppe Terragni



Conjunto de 24 Apartamentos, Roma, 1931.  
Mario Ridolfi

### A crítica de arquitetura na Itália

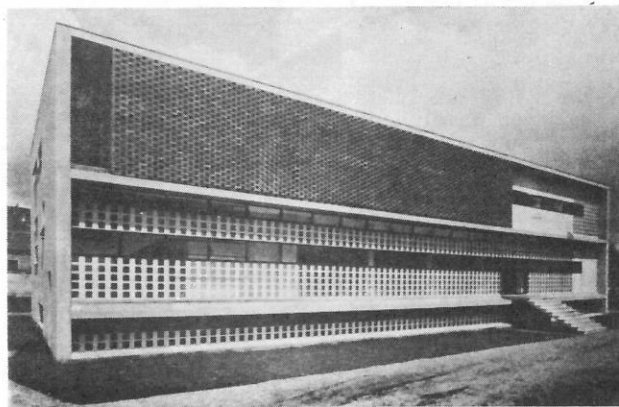
A crítica teve na Itália um forte desenvolvimento. Temos alguns críticos de qualidade: sem dúvida nenhuma, Bruno Zevi foi um crítico de qualidade, um crítico com decisão (crítico com decisão significa um fomentador cultural muito forte e influente). Giulio Argan é um crítico minucioso, foi o primeiro a fazer na Itália uma crítica construtiva e orgânica da Bauhaus. Ele vem do grupo "Casabella", de Turim, depois foi para Milão trabalhar ao redor de Guarino. Leonardo Benevolo é um crítico católico e, em certos casos, um pouco esquemático, mas muito hábil na classificação dos períodos. Os seus livros foram muito úteis do ponto de vista didático-pedagógico. Depois temos críticos mais jovens dentre os quais o mais sólido, o mais culto, certamente é Manfredo Tafuri. Neste momento ele já não se ocupa de arquitetura contemporânea, pois supõe ser um assunto esgotado, e trabalha exclusivamente com a arquitetura dos "seiscentos". O discurso crítico, porém, é muito qualificado. Paolo Portoghesi foi excelente no início de carreira com seus livros sobre Michelângelo e Borromini. Depois tornou-se uma espécie de indústria editorial, trabalhando com uma equipe e produzindo um livro por mês. Não se sabe nem mesmo se ele escreve, porque agora possui uma grande organização e estes livros são muito superficiais, sem qualquer interesse e quase ninguém os lê. Existem outros críticos mais atentos ao problema da cidade. É o caso de Boregi, que estudou Gênova em profundidade, de Bortolotti, que estudou Florença e Siena. São livros muito interessantes porque são estudos sistemáticos, que começam da formação das cidades e depois as seguem até a época contemporânea.

### A essência da arquitetura e sua relação com o homem

O meu trabalho, a minha posição: eu, antes de mais nada, acredito que a arquitetura é a organização e forma do espaço e, portanto, tem um amplo espectro de interesses que se referem desde a construção de edifícios até a construção da cidade. Acredito que a relação entre o edifício e a cidade seja importantíssima. Eu sou de cultura urbana, como todos os europeus, em particular os italianos, e creio que a cidade seja o lugar onde a civilização se desenvolve, ou pelo menos onde se desenvolveu até hoje. O desenvolvimento civilizacional no campo acontece, mas a reboque do urbano. Assim sendo, um arquiteto quando pensa o edifício deve pensar que este fará parte de um contexto maior que é a cidade. A arquitetura isolada como objeto não existe, está sempre ligada ao contexto. A arquitetura é o instrumento mais extraordinário que os seres humanos desenvolveram para representar-se, para dizer quem são, muito mais que a língua, do que a pintura, do que a escultura. Os homens e as mulheres desde sempre construíram. A primeira coisa que o homem fez não foi um quadro, foi um abrigo; uma arquitetura para abrigar-se das temperaturas e dos agentes atmosféricos. Existe no ser humano uma natural inclinação, uma tendência para representar-se através da arquitetura e também para entender as várias situações através da arquitetura. É difícil que alguém vá a algum lugar e não reconheça imediatamente pela arquitetura que tipo de lugar é; é muito normal que isto aconteça. Nos últimos séculos —eu diria dos anos 700 em diante— os homens estiveram privados desta possibilidade. Cada vez mais a arquitetura foi atribuída aos especialistas —os construtores, os arquitetos, os en-



← Prédio de Apartamentos Residenciais, São Paulo  
Giancarlo Piretti  
Foto Ornella Lenci



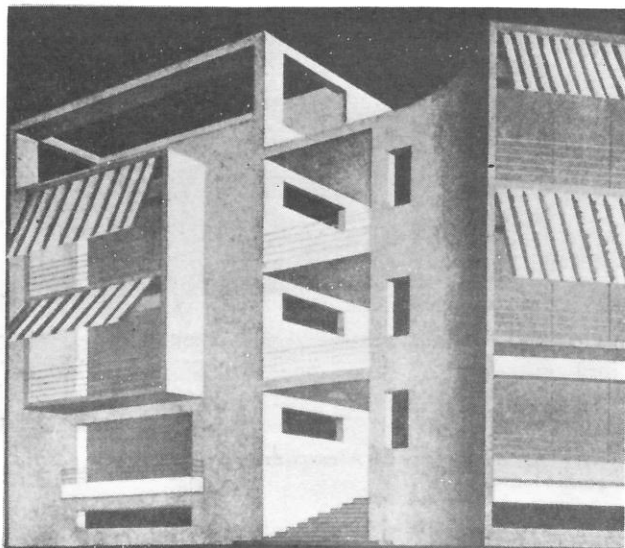
Centro Anti-Tuberculose, Alexandria, 1936-38  
Ignazio Gardella

genheiros— e, finalmente, encampada pelos especuladores. Esta foi uma grande mudança, pois do final dos 700 —conceitualmente—, mas da metade dos 800 em diante —realmente—, a cidade não foi mais um lugar para o intercâmbio das pessoas, mas tornou-se um instrumento de produção e uma mercadoria. Chegamos ao ponto em que as pessoas compram as casas sem vê-las, e compram até para revendê-las, como se comprassem ações. É um grande problema para a civilização contemporânea, pois conforme o mundo se aperfeiçoa tecnologicamente, conforme se sofisticava a informática, a robotização, a mobilidade, cada vez mais as pessoas precisam do espaço como referência. Parece um paradoxo, mas é assim: quem é muito móvel precisa ter uma referência no espaço, porque é a única coisa que resta.

Quando acontece uma exposição de arte —de escultura ou pintura, não importa— o lugar onde as pessoas se aglomeram, muito mais do que frente às obras, é onde diz o local de nascimento do artista, como era o bairro onde viveu. Recentemente eu vi em Paris uma mostra de Rousseau com uma enormidade de quadros; os parisienses, porém, estavam mais ocupados em olhar onde ele nasceu, o que tinha feito, onde postava a correspondência e tinham a possibilidade de ver como era a Paris de 70 ou 80 anos atrás. Em Milão fizemos uma mostra de Leonardo da Vinci e uma parte mostrava como era Milão na época de Leonardo, como eram os canais que ele havia desenhado, como foram mudados depois, transformados... As pessoas se aglomeravam ali. As pessoas precisam saber como eram os seus espaços, como

“Existem muitos arquitetos pós-modernistas que dizem abertamente que o desenho é a arquitetura, e que quando é construído começa a contaminar-se. O uso seria a contaminação máxima, pois o ideal para eles é que o edifício não fosse usado. Isto é uma contradição, pois a arquitetura não é um quadro, não é uma escultura, não é um pensamento puro abstrato, é uma coisa que se usa. Não é concebível uma arquitetura que não seja usada. Quando algo chamado de arquitetura não pode ser usado, não é arquitetura.”

“O Teatro de Marcelo, em Roma, foi primeiro um teatro, depois um aglomerado de casas populares, depois um mercado público, agora é um lugar de residências bastante luxuosas, e sempre esteve esplêndido porque possuía dentro de si esta força que o permitia mudar e adaptar-se a todas novas circunstâncias. Qualquer arquiteto sabe fazer os edifícios que se publicam nas revistas, mas o edifício que quando é construído torna-se ainda mais belo, que com o uso só aumenta seu esplendor porque se enriquece de significados, isto já não é tão fácil.”



**Grupo di Villini a Ostia, 1932.**  
Mario Ridolfi



**Palácio do Ofício Gualino, Torino 1928/29**  
Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini

ficou e como será. Por isso eu creio que a arquitetura ficará cada vez mais importante, porque, caso contrário, não saberemos o que fazer e flutuaremos como satélites enlouquecidos, desconhecendo nossas coordenadas. Portanto, a arquitetura será cada vez mais importante se souber dar qualidade ao espaço necessário.

A arquitetura hoje deve, de qualquer forma, tentar envolver as pessoas o mais possível nos processos decisórios. Além dos futuros moradores, deve envolver também aqueles outros seres humanos que irão contemplá-la. Quando venho a São Paulo o que mais me incomoda não é o modo de vida que sugerem estes prédios horrosos, afinal não os habitarei jamais. O que me ofende é a substituição de uma paisagem urbana provavelmente muito bela por uma paisagem artificial, agressiva e desequilibrada. As pessoas têm direito de dizer como querem que seja o ambiente no qual vivem e a arquitetura deve envolver cada vez mais as pessoas no processo de arquitetura. Enquanto normalmente se considera que a arquitetura é o momento técnico do processo construtivo, no qual se desenha e se constrói, eu tenho em conta que a arquitetura é antes de mais nada uma decisão de fazer alguma coisa no espaço da cidade, de algo que vai entrar na paisagem urbana. Não é, portanto, um fato estritamente privado pois diz respeito a todo mundo. Depois tem o momento do uso, que ainda é um momento de projeção, afinal as pessoas continuam mudando as coisas. O fato de não haver mais arquiteto não significa que o edifício não continue sendo projetado; um bom arquiteto deve levar isto em consideração: o edifício não estará terminado quando ele o deixar, porque terminou o desenho ou porque fechou o canteiro de obra. O edifício deve resistir ao uso, e os edifícios se tornam cada vez mais belos quando resistem ao uso. Quando um edifício não resiste ao uso, devem ser jogados fora, pois não servem. Grandes edifícios são aqueles que sabem resistir ao uso. O Teatro de Marcelo, em Roma, foi primeiro um teatro, depois um aglomerado de casas populares, depois um mercado público, agora é um lugar de

residências bastante luxuosas, e sempre esteve esplêndido porque possuía dentro de si esta força que o permitia mudar e adaptar-se a todas novas circunstâncias. Qualquer arquiteto sabe fazer os edifícios que se publicam nas revistas, mas o edifício que quando é construído torna-se ainda mais belo, que com o uso só aumenta seu esplendor porque se enriquece de significados, isto já não é tão fácil.

### O pós-modernismo

O Pós-modernismo italiano é muito confuso, muito diverso. Existem algumas tendências “Neo-racionalistas” e, apenas para citar alguns nomes, são compostas por arquitetos como Aldo Rossi e Giorgio Grassi. Estas arquiteturas têm alguns aspectos tenebrosos porque lembram muito a arquitetura fascista exatamente no aspecto da imagem. São arquiteturas que se consideram autônomas-abstratas, atemporais. Depois existem algumas correntes pós-modernas mais mundanas. Uma, por exemplo, é a arquitetura de Paolo Portoghesi, ele próprio um mundano, que organiza baile de máscaras, dirige a Bienal de Veneza... É um homem de partido, sustentado pelo partido socialista. É um grande amigo de Craxi. Na Itália os partidos políticos contam muito e acabam influenciando na própria articulação no campo da arquitetura. Neste momento temos um partido socialista estranho, que está em rápida ascensão, que tem em seus quadros estranhos personagens que de socialismo não têm absolutamente nada. Alguns são verdadeiros *managers*, com mentalidade empresarial, que de socialistas sobrou apenas o nome. Na realidade são discípulos de Ronald Reagan e defendem a política do livre mercado. Temos também um enorme partido comunista, que no momento está muito preguiçoso, com poucas idéias. Foi atuante na época de Berlinguer porque ele era um homem muito inteligente. Ainda temos este grande composto chamado Democracia Cristã.

O que é criticável nos arquitetos pós-modernistas — não todos, pois alguns são excelentes — é que pensam os seus

projetos somente para as revistas, como algo a ser publicado em papel, e consideram uma contaminação o fato de ser construído. Existem muitos arquitetos pós-modernistas que dizem abertamente que o desenho é a arquitetura, e que quando é construído começa a contaminar-se. O uso seria a contaminação máxima, pois o ideal para eles é que o edifício não fosse usado. Isto é uma contradição, pois a arquitetura não é um quadro (eu creio que também os quadros ultimamente são concebidos de outro modo, mas, de qualquer maneira, não é um quadro), não é uma escultura, não é um pensamento puro abstrato, é uma coisa que se usa. Não é concebível uma arquitetura que não seja usada. Quando algo chamado de arquitetura não pode ser usado, não é arquitetura. Ora, muitos arquitetos pós-modernistas fazem estas coisas.

Leon Krier e Mauricio Culot, por exemplo, são muito inteligentes e capazes, mas têm uma questão em suas obras que não me convence: que continuem desenhando a cidade dos "oitocentos" partindo da suposição de que aquela foi a cidade mais equilibrada e harmônica. Eu tenho dúvidas a esse respeito, mas mesmo aceitando que era uma bela cidade e que os dois possam estar certos em suas suposições, não é possível reproduzir aquela sociedade e, como são as sociedades que produzem suas arquiteturas, trata-se de um modelo artificial. Nossa sociedade produz aquilo que temos aqui na frente, aquilo que vemos. O problema não é retornar ao passado, porque não se pode voltar atrás em arquitetura. O problema é como ir em frente. Então eu vejo muitos destes arquitetos um pouco na situação de fuga, com um discurso extremamente nostálgico, um pouco suspeito em minha opinião, pois se é justo ter nostalgia do passado, esta saudade deve ser transformada em uma projeção em direção ao futuro; caso contrário, o que estaríamos fazendo aqui? Estamos lamentando que a nossa cidade é feia e nós —que a estamos fazendo e que mais ou menos somos responsáveis por suas mazelas— temos o direito de propormos o retorno a uma cidade que não poderá mais voltar? Uma coisa é procurar aprender com a arquitetura dos "oitocentos", outra é copiá-la. Muitos deles geralmente a copiam e isto, na minha opinião é equivocado, como é equivocado copiar qualquer arquitetura.

Maurício Culot, principalmente nos primeiros tempos, teve contato com a população e trabalhou com grupos sociais. Creio que seja uma coisa positiva e eu mesmo já trabalhei com grupos sociais. É muito difícil trabalhar com eles, pois são frequentemente ou nostálgicos ou alienados. Se perguntarmos aos grupos sociais o que querem, em geral vão responder que querem as coisas que tinham no passado, não querem as coisas do presente. Entretanto, se aprofundarmos as questões, veremos que suas necessidades são do presente, que eles não renunciam ao automóvel, à geladeira, ao lava-louça e outros artefatos do mundo moderno. Eles têm razão: afinal, por quê deveriam renunciar a estas comodidades? O problema não é renunciar, e sim controlar o uso, para que o automóvel não se torne um monstro, como está acontecendo. O automóvel é cômodo, serve muito para irmos em lugares que de outro modo seria muito difícil ir. Seu uso insensato, porém, gera confusão na cidade, poluição assustadora, violência... Mas quando trabalhamos com os grupos sociais, vemos que eles também possuem o automóvel. O problema é ir em frente, buscar o controle destas coisas, e não fazer de conta que elas não existem.

Algumas coisas que Culot fez em Bruxelas são verdadeiramente pitorescas, não são reais, não são do mundo contemporâneo. Mesmo que Culot tenha uma posição justa, no final acaba fazendo demagogia com sua arquitetura. A arquitetura deve colocar a verdade, não fazer a demagogia. Esta é fácil, e nela incorrem todos aqueles que produzem coisas do passado sem crítica, e também os que —ao contrário— propõem modelos da sociedade consumista sem crítica. São posturas simétricas, que duplicam a tecnologia como decoração.

Robert Venturi, na minha opinião, é demagogo porque propõe Las Vegas como modelo de invenção popular, e não se dá conta que Las Vegas é planejada, ponto por ponto, pela Máfia, que a fez assim porque estimula a jogar. Eu estive em Las Vegas, é uma loucura! As pessoas comem e jogam, dormem e jogam, 24 horas por dia jogam, com a família porém! Não como na Itália ou na Europa em geral, onde a pessoa vai jogar meio escondida. Em Las Vegas, vão com as famílias, as crianças jogam, todos permanecem lá 8 dias e jogam 24 horas por dia. Tudo é planejado, tudo estimula ao jogo. Aquilo não é uma arquitetura popular, é uma arquitetura bem calculada, toda feita de Kitsch, de elementos que estimulam a esta situação irreal que é o jogo. Quando alguém joga, pensa em tornar-se milionário, talvez até sonhe em comprar a rainha da Inglaterra e tornar-se rei. Las Vegas é construída nesta irrealidade, é como uma astúcia diabólica gestada por especialistas, psicólogos e psicanalistas, preocupados em descobrir quais são os estímulos que as pessoas possam ter com esta arquitetura. Uma das arquiteturas mais mafiosas que eu já tenha visto. Venturi diz que aquilo é popular, mas eu não consigo compreender como. Aceitá-la como modelo de cidade contemporânea é entrar no caminho do consumismo mais voraz.

#### Notas

- 1 Giuseppe Terragni (1904-1942) fez parte do "Grupo 7" junto com outros arquitetos anti-acadêmicos. Em 1927 fundou o "Movimento Italiano pela Arquitetura Racionalista" que defendia o funcionalismo. Morreu lutando na frente russa.
- 2 Franco Albini (1905-1977), formado na Faculdade Politécnica de Milão, iniciou carreira montando escritório com Giancarlo Palanti e Renato Camus. Durante a década de 30 teve participação ativa nas revistas *Domus* e *Casabella*. No imediato pós-guerra alargou suas preocupações para os problemas urbanísticos em uma escala regional. Foi professor no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (IUAV).
- 3 Ignazio Gardella (1905-?), formado em Engenharia Civil e Arquitetura, foi professor na Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Milão e no IUAV. Foi membro do Movimento de Estudo de Arquitetura, do CIAM, das Academias de Belas Artes de Gênova e Veneza.
- 4 Giancarlo Palanti (1906-1977), formado na Escola Politécnica de Milão, morou em São Paulo de 1947 até sua morte, deixando obra significativa no Brasil. Assinou em conjunto com a arquiteta Lina Bo Bardi diversos projetos, dentre eles a sede da Rádio Tupi. Trabalhou também associado a Henrique Mindlin, participando do Concurso para o Plano Piloto de Brasília (1957), obtendo o 5º lugar.
- 5 Mario Ridolfi (1904-?) formou-se na Escola Superior de Arquitetura de Roma. Em 1933 faz viagem de estudos à Alemanha, que acaba resultando em colaboração profissional com Wolfgang Frankl. Foi membro, junto com Mario Fiorentino, do Comitê Executivo para redação do *Manual do Arquiteto*, em 1946.
- 6 Mario Fiorentino (1918-?), foi membro fundador da *Associação pela Arquitetura Orgânica*, em 1945. Foi professor da Faculdade de Economia e Comércio de Urbino, da Faculdade de Engenharia e da Faculdade de Arquitetura, ambas de Roma. Foi também membro do Instituto Nacional de Urbanística e da Ordem dos Arquitetos de Roma.

GIANCARLO DE CARLO é arquiteto italiano formado na Faculdade de Arquitetura de Veneza. Foi membro do grupo internacional "Team X" de 1952 a 1960 e fez parte do grupo italiano do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). Professor do Instituto Universitário di Arquitetura de Veneza e diretor da ILLAUD (International Laboratory of Architecture and Urban Design). Foi membro do Conselho Editorial da revista *Parametro* e editor da revista *Spazio e Società*

---

## A INDISCIPLINA ARQUITETURAL\*

### A Fronteira e os Novos Limites

*A revisão crítica que se opera no estatuto do saber contemporâneo e a consequente generalização da crise disciplinar, abrem à arquitetura a possibilidade de se instituir como protótipo de um novo saber*

Christian Girard

---

Podemos falar hoje em dia, se adotarmos um ponto de vista retrospectivo sobre o passado imediato —à escala dos anos oitenta— de uma usura importante do discurso sobre a interciência. Esta idéia, que representa o cruzamento e o intercâmbio entre diferentes ciências, foi desenvolvida no momento em que as ciências humanas começaram a perder a posição que haviam conquistado no conjunto dos saberes. As ciências não cessaram de praticar este intercâmbio, em compensação não o fizeram sob o signo de uma vontade deliberada, de uma ótica global. É notável como foram com mais freqüência as zonas de imprecisão ou os limites das ciências constituídas, assim como as linhas de frente das práticas ditas artísticas, os que mais militaram por esta temática do encontro e da partilha entre fronteiras.

A interciência e a interdisciplina (expressões empregadas indiferentemente uma em lugar da outra, o que é problemático pois significaria que uma disciplina é sempre uma ciência) são excelentes slogans para exposições, empreendimentos museográficos, onde o que interessa é apresentar as artes nas ciências e as ciências na arte.

O primeiro *Cahier* publicado pelo programa Ciência-Tecnologia-Sociedade do CNRS intitulava-se: **Indisciplinas** (CNRS, 1984). No texto "Pela Interciência" (Pour l'interscience) de D. Guillem, extraído dele, um desvio da interciência é acusado: "Chamamos empirismo interdisciplinar a conduta que consiste em operar um corte objetivo do campo do real (o trabalho, a saúde, a "mulher"... ) e a fixar as projeções de diversas disciplinas encarregadas, cada uma delas, de aclarar uma faceta deste objeto. Este modo de usar a interdisciplinariedade, longe de ser uma crítica dos limites disciplinares, é, ao contrário, uma reativação da validade de cada uma delas, já que consolida a idéia de uma homologia funcional entre o campo do saber e parte do real."<sup>1</sup>

O argumento aqui desenvolvido é o seguinte: a construção teórica da disciplina arquitetural não é um objetivo sustentável hoje em dia. Ou, de outra forma, não podemos

tê-la por objetivo. Esta posição não procede de um ceticismo qualquer ou pessimismo epistemológico relativo a arquitetura. Ao contrário, não há nada a se lamentar quanto ao estatuto desta prática e da reflexão teórica que ela possa produzir. Nada há que possa justificar as queixas que por vezes animam seu discurso. Também não é o caso dizer-se que daqui para frente *vale tudo*, que artes e ciências se fundem e se confundem e que não mais existe Ciência digna deste nome. Não é porque a interciência transformou-se numa palavra de ordem, e que a circulação de conceitos e métodos institui-se como fato adquirido, que se atenuaria a idéia de ciência.

Entretanto, não se pode negar que tenha se tornado difícil definir a cientificidade. A epistemologia (esta parte da filosofia que se coloca a questão da cientificidade), falhou em seu projeto implícito de traçar um quadro unificado das ciências. Ela não pode estabelecer critérios do que seja científico. Mesmo aceitando, conforme Bouveresse, que os novos epistemólogos tenham podido, de tempos em tempos, se desviar em sua desmontagem da racionalidade positivista, este empreendimento deixou traços indelévels. Não pensamos mais a ciência depois deles como a pensávamos antes.

Na linguagem corrente, as diferentes vertentes do conhecimento dividem-se em disciplinas científicas e disciplinas artísticas. A idéia de disciplina, próxima também à de domínio, corresponde à da prática, de atividade, e tem, sobretudo, a função de separação dos saberes.

Para que se perceba o quanto é delicado definir estas noções, basta recordar o apuro em se houve Foucault n'*A Arqueologia do Saber*. Passemos, uma vez mais, por suas metáforas espaciais: a disciplina ou o domínio é um "espaço onde diversos objetos se perfilam e continuamente se transformam".<sup>2</sup> Fala-se também de região de conhecimento e, naturalmente, de "fronteiras" disciplinares.

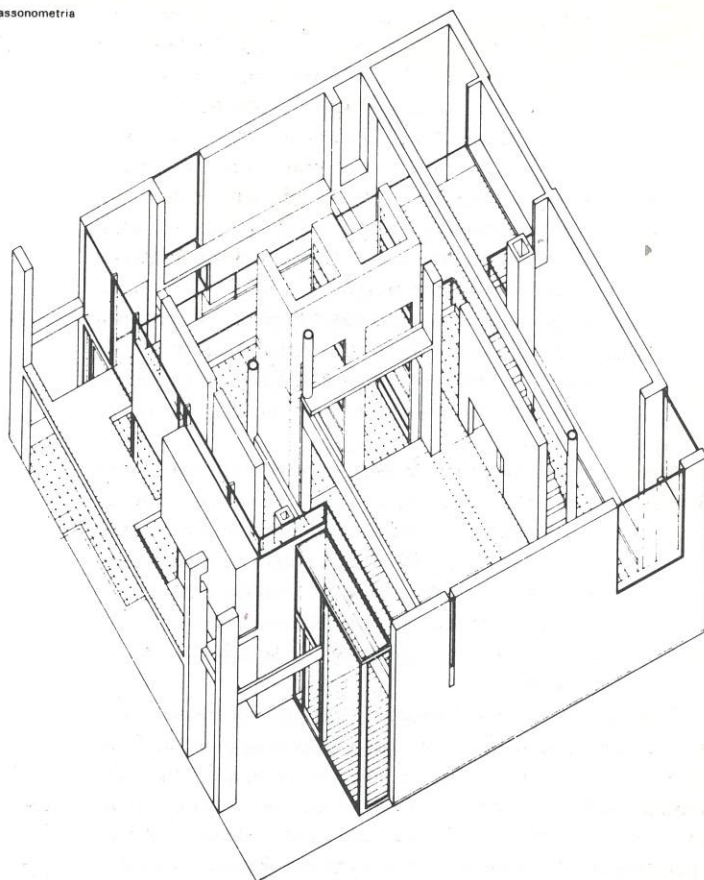
Em todo caso, a primeira característica de uma disciplina é que ela não se questiona sobre sua própria existência em

---

\* Publicado originalmente na Revista *In Extenso*, da Ecole d'Architecture Paris-Villemin, org. Daniel Guibert, n°7, 1986. Tradução de Francisco Spadoni.

House I, Princeton, New Jersey, 1967-68.  
Peter Eisenman

1: assonometria



“Peter Eisenman dizia em 1982 a Philip Johnson que ‘sem uma certa disciplina —que se chame linguagem ou regras—, não seríamos capazes de saber fazer arquitetura’. Os projetos de Eisenman são desta forma experiências de produção de regras para situar o ato de projeção dentro de um processo que tenha um rigor e uma disciplina interna. Como para Gregotti o ideal de rigor se dá ao nível do conjunto da prática arquitetural.”

“Peter Eisenman disait en 1982 à Philipp Johnson que ‘sans une certaine discipline —qu’elle s’appelle langage ou règles— on ne sera jamais capable de savoir faire de l’architecture’. Les projets d’Eisenman sont autant d’expériences de production de règles pour inscrire le travail de projection dans un processus ayant sa rigueur et sa discipline interne.”

relação às demais. Silenciosamente ela encontra seu lugar como elemento de uma classe mais abrangente do universo do conhecimento, mesmo que se conteste o campo de sua investigação. A história lhe reserva, em geral, um mínimo de assento. Enfim, qualquer que seja a intensidade da redistribuição de cartas e das profundas alterações que se operam na enciclopédia do saber, uma disciplina guarda, ao menos, a memória de seu fausto. Um fenômeno de remanescência ou de inércia, impede uma dissipação total.

Em arquitetura e, mais exatamente, em sua vertente teórica, as coisas se passam às vezes melhor ou pior, dependendo da atitude que se adota face a imprecisão disciplinar. A demanda de uma disciplina para arquitetura vai se confundir, na maior parte das vezes, com a exigência de obrigações, princípios, regras, limites, e desde que se expresse, trata-se de ir ao encontro de uma disciplina que seria mais científica que artística.

À medida que a filosofia —em seu avatar epistemológico— renunciou a dar suporte às diferentes disciplinas e a delimitar o campo coberto por cada uma delas, soaria inadequado interrogar uma prática como a arquitetura sobre suas capacidades em se constituir como disciplina e informar as outras. Esta questão, no entanto, ainda paira nos ares.

A arquitetura como disciplina tem sido nos últimos vinte anos um dos temas favoritos dos arquitetos italianos. Gregotti, em particular, não deixa jamais de lembrar da necessidade de fortalecer a identidade e a autonomia disciplinares da arquitetura. Em *O Território da Arquitetura* ele escrevia

em 1965: “defender nosso universo disciplinar feito de teoria e ofício, é defender a própria identidade da arquitetura.”<sup>3</sup>

Retrospectivamente, percebe-se que este texto sabia colocar em seus devidos lugares os diferentes domínios como a lingüística, a sociologia, ou a história, em relação à arquitetura, referindo-se a eles como materiais a serem manipulados pelo projeto. O que parece é que não se tenha dedicado suficiente atenção ao tema “materiais” por uma geração inteira de arquitetos, o que sem dúvida teria evitado algumas desilusões no contato com as ciências humanas.

Se Gregotti não se deixou levar pela idéia de uma arquitetura promovida a objeto de ciência, a objeto de um discurso com estatuto científico, seu rigor pode, em compensação, deixar marcas que ao final recuperaram esta via. Sob a bandeira disciplinar, percebe-se nele a mesma nostalgia de um campo de conhecimento que se não puder se relacionar de igual para igual com as outras disciplinas possa, ao menos, ser por elas reconhecido.

De fato, desde que se assuma a idéia de disciplina, com toda a imprecisão inerente, não se pode escapar a uma lógica da comparação, da avaliação mútua, da confrontação e do intercâmbio. Nesta mesma lógica, todo o problema viria do fato da arquitetura não ter sabido praticar este intercâmbio: nada se troca com ela.

Peter Eisenman dizia em 1982 a Philip Johnson que “sem uma certa disciplina —que se chame linguagem ou regras—, não seríamos capazes de saber fazer arquitetura”.<sup>4</sup>

Os projetos de Eisenman são desta forma experiências de produção de regras para situar o ato de projeção dentro de um processo que tenha um rigor e uma disciplina interna. Como para Gregotti o ideal de rigor se dá ao nível do conjunto da prática arquitetural. O que está em jogo é “fazer arquitetura e não construção”, para empregar palavras suas. A noção de disciplina derivaria do procedimento e do modo de ação. Para o arquiteto os princípios e regras são particulares a cada projeto, enquanto Gregotti enuncia uma ética de projeção válida para toda e qualquer situação. Eisenman refunda a disciplina a cada uma das “houses”. O projeto-texto *House X* é, afinal de contas, uma maquinaria de produzir a idéia de arquitetura. A conduta que adota apóia-se numa autonomia extrema da disciplina e aponta para o risco da esquizofrenia.

Eisenman dá o exemplo de uma resposta extrema à questão dos fundamentos disciplinares. Trabalha no limite do que se possa ainda ser comunicado, desmembrado; o efeito de esoterismo de seu discurso lança seus projetos para o modo do manifesto ou da declamação. Realiza uma imploração da arquitetura sobre si própria, mas para fazê-lo opta por tomar emprestado o que parece ser o simulacro de um pensamento dedutivo.

Para Jean Toussaint Desanti, o próprio da filosofia das ciências é menos o “balizar seus campos que inquietá-los sobre seus estatutos”.<sup>5</sup> Neste sentido, os arquitetos estão inquietos sobre o estatuto de sua prática nos últimos anos. Ao ponto desta inquietação não está longe de ocupar todo o pensamento da arquitetura. Da mesma forma, a questão das pontes a serem estabelecidas entre a arquitetura e outros territórios, tende a tornar-se uma idéia fixa que oculta outras interrogações, inclusive as que provocam a insistência desta ótica interdisciplinar. O isolamento das correntes teóricas em arquitetura não é, no entanto, maior que o do próprio fato arquitetural na cultura contemporânea, especialmente na França, onde tradicionalmente o que se destaca neste domínio nunca foi considerado digno do mesmo interesse que a coisa escrita ou pintada.

Por outro lado, a arquitetura é a única prática que se queixa de seu suposto exílio no pensamento contemporâneo. O fenômeno aparece, aqui também, circunscrito à cena local. A persistência da crise do ofício (e não apenas da profissão) seria a única causa do lamento de uma disciplina pouco reconhecida? Em uma cultura que privilegia o discurso escrito na esfera intelectual, é fácil compreender a dupla frustração dos que, entre os arquitetos, escrevem sobre arquitetura.

É necessário que simultaneamente justifiquem o objeto de seu discurso, mostrem que é digno de interesse e o promovam, fazendo-o passar pelos canais reconhecidos. Daí a necessidade de transformá-lo em uma linguagem coloquial ou ampará-lo na instituição da pesquisa científica. Aquele que escreve sobre arquitetura sem ser, antes de mais nada, historiador, sociólogo ou de algum outro domínio já identificado, sente-se quase que na obrigação de escrever um duplo texto.

A crise disciplinar, no entanto, é geral. E está nela a maior chance da arquitetura, desde há muito, de constituir-se como lugar possível de produção de saber.

Muito esquematicamente podemos distinguir quatro fases históricas da relação entre a arquitetura e outros domínios:

- Um primeiro momento, durante o Renascimento, onde o aparecimento da arquitetura como prática se dá paralelamente ao desenvolvimento das ciências e das técnicas.
- Uma fase em que a arquitetura realizou um retorno reflexivo sobre si própria, observando as ciências e as técnicas desenvolverem-se fora de seus domínios: durante a idade clássica, nos séculos XVII e XVIII
- A fase moderna, onde a arquitetura tentou, em vão, se realimentar dos métodos e resultados das ciências: tentativas bem descritas por Peter Collins em *Changing Ideals in Moderns Architecture*.
- E finalmente, nos dias de hoje, se anuncia a possibilidade de uma tênue relação entre a arquitetura e os outros domínios, e começaria uma fase onde a questão do estatuto destes domínios perdendo a acuidade, com as disciplinas tornando-se móveis, com seus contornos mutantes, a indisciplina arquitetural poderia se livrar da injunção: Qual é sua cientificidade? Qual é a coerência do seu domínio?

Esta nova abertura que se oferece a arquitetura começou a ser percebida por certos observadores, mas seus motivos de satisfação são ainda tributários de uma antiga concepção. Massimo Scolari, por exemplo, vê nesta evolução a ocasião única de se livrar finalmente da “falsa sociologia e da lingüística imprecisa que ao serem importadas pela arquitetura acabaram por expropriar desta sua própria linguagem”.<sup>6</sup>

Uma melhor compreensão do que se passou realmente em todos os campos da atividade teórica nas últimas décadas deveria impedir de julgar a maneira como os arquitetos fizeram uso das ciências humanas.

Franco Rella também assinala que a prática arquitetural não tem mais necessidade de buscar fundamentos epistemológicos nos modelos das ciências duras, mas o faz para concluir que o conceito de “collage” e “bricolage” adquiriram uma nova importância como se não tivessem sido amplamente exploradas pelo pensamento arquitetural na onda do estruturalismo dos anos sessenta.<sup>7</sup> Como se, sobretudo, fosse necessário que às incertezas da fundação disciplinar devesse corresponder um incessante desencadeamento formal. O mesmo tipo de indução foi implicitamente estabelecido por Gregotti, quando associava ao abjetivo de rigor teórico e disciplinar as escolhas formais hiper-racionalistas, marcadas pelo minimalismo.

Seria preciso, no entanto, evitar o seguinte contrasenso: dizer que a arquitetura é menos uma disciplina que uma in-disciplina devido ao estado atual de sua produção. Na verdade, o ecletismo generalizado que predomina atualmente não está em relação mecânica com a incapacidade da teoria e prática da arquitetura fundirem-se como disciplina. A indisciplina da arquitetura não é a indisciplina dos arquitetos. E nem a consequência ou causa do *tudo é permitido* dos estilos contemporâneos. Não falo de indisciplina no sentido

\*Os termos “collage” e “bricolage” foram usados em francês no original em italiano de Franco Rella. Daí nossa decisão de mantê-los nesta tradução (N.T.)

Maquete do Projeto de Conjunto Residencial em Cefalù, 1976.  
Vittorio Gregotti

“A arquitetura como disciplina tem sido nos últimos vinte anos um dos temas favoritos dos arquitetos italianos. Gregotti, em particular, não deixa jamais de lembrar a necessidade de fortalecer a identidade e a autonomia disciplinares da arquitetura. Em *O Território da Arquitetura* ele escrevia em 1965: ‘defender nosso universo disciplinar feito de teoria e ofício, é defender a própria identidade da arquitetura’.”

“L’architecture comme discipline a été depuis vingt ans l’un des thèmes favoris des architectes italiens. Gregotti, en particulier, ne manque jamais une occasion de rappeler la nécessité d’affermir l’identité et l’autonomie disciplinaires de l’architecture. Dans *Le Territoire de l’Architecture* il écrivait en 1965: ‘défendre notre univers disciplinaire fait de théorie et de métier, c’est défendre l’identité même de l’architecture’.”



de que não podemos ver edificado qualquer coisa em qualquer lugar. Ao contrário, não se exclue que seja justamente a ausência de correspondência desta natureza entre, de um lado, um fenômeno que observa a reflexão da arquitetura e de outro, os projetos desenhados e construídos dos arquitetos, que obstaculiza uma visada disciplinar. Sem ligação consistente entre o que se diz e escreve da arquitetura e o que se projeta e edifica, não se deve considerar a consolidação do que quer que seja sobre o modelo, de agora em diante colocado em questão, das disciplinas.

Pois a menor das faculdades de uma disciplina era de estabelecer um elo entre o trabalho reflexivo e a produção. Por não poder responder a esta exigência, a não ser de uma forma simulada, a arquitetura situa-se do lado de fora. Da forma em que sua prática e sua teoria são desunidas e desarticuladas, ela experimenta um tipo de conhecimento.

Mas dizer, como o faço, que a arquitetura é mais uma indisciplina que uma disciplina não é apenas uma maneira de situá-la como uma disciplina artística? Não exatamente. Falando de *indisciplina* retomamos voluntariamente um efeito de jogo de linguagem ou de palavras, quais sejam: a idéia de dissipação, de desobediência, de indocilidade ou insubmissão. Neste momento a arquitetura recusa-se não somente de se fechar no dilema *ciência/não ciência*, mas assume uma postura e se opõe. Até aqui ela se opõe sem o saber; o faz negativamente, ou antes, sobretudo pela ausência, naufragando em suas tentativas de construção teórica. Mas poderia se opor de uma forma positiva, voluntária, quem sabe um pouco nietzscheniana. Com um mínimo de cinismo, ironia ou humor.

Desta forma seria a arquitetura um protótipo dos saberes contemporâneos? Levando o paradoxo ainda mais além, poderíamos supor que ela seja uma das ciências mais contemporâneas? É necessário, naturalmente, entender aqui o

conceito de ciência dentro de sua gama de significações contraditórias, tomando-o por vezes ao pé da letra em seu sentido positivo, e por outras em sua posição relativizada pela crítica das epistemologias pós-estruturalistas.

A arquitetura como indisciplina possuiria em nossos dias os meios para estar em sintonia com o movimento geral do conhecimento.

Que os arquitetos continuem a embaralhar conceitos e metáforas desde que estejam conscientes de suas manipulações. Que, entre eles, os que trabalham a história e a teoria de sua prática continuem a acreditar que a estão solidificando como disciplina, desde que saibam que não se trata mais de um jogo.

Por que deveria a arquitetura estar absolutamente sincronizada com o pensamento contemporâneo? Por que correr, quando não se está seguro que o objetivo ainda esteja mais a frente?

#### Notas

- 1 Indisciplines. Cahier S.T.S. (Edition du CNRS) n° 1, pp 15-17, p.16.
- 2 Michel Foucault. *L’Archeologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.46.
- 3 V. Gregotti. *Le Territoire de l’Architecture*, Paris, L’Esquerre, 1982. Traduction de: *Il Territorio dell’Architettura*, Milan, Feltrinelli, 1966.
- 4 Peter Eisenman. “Entretien avec Philipp Johnson”, in *Skyline* (February 1982), pp 14-17, p.15. “It seems to me that without some sort of discipline — call it language or rules — but with, instead a merely capricious freedom, you may never be able to know how to make architecture, because no one will be able to speak or write, and no one will be able to understand what is written. Therefore, we may have to find some way of defining architecture other than through absolute freedom.”
- 5 CNRS, Cahier S.T.S., *op. cit.*, pp 35-47, “Entretien avec Jean-Toussaint Desanti”, p. 47.
- 6 Massimo Scolari. “What is best” in *Casabella* n°483, 1984.
- 7 Franco Rella. “The Age of the End and the Age of the Beginning” in *Casabella* n° 498/9, 1984.

## L'INDISCIPLINE ARCHITECTURALE

Christian Girard

On peut parler aujourd'hui, si l'on adopte un point de vue rétrospectif sur le passé immédiat — à l'échelle des années quatre-vingt — d'une usure importante du discours sur l'interscience. L'idée, généreuse, d'un croisement et d'un échange soutenu des différentes sciences ne résiste pas à l'observation. Le thème de l'interscience a été développé au moment où les sciences humaines commençaient à perdre la place qu'elles avaient réussi à conquérir dans l'ensemble des savoirs. Les sciences n'ont pas cessé de pratiquer l'échange, en revanche elles ne l'ont pas fait sous le signe d'une volonté délibérée, d'une visée globale. De façon remarquable, ce sont le plus souvent les franges ou limites de sciences constituées ainsi que les avant-postes de pratiques dites artistiques qui ont milité pour cette thématique de la rencontre et du partage trans-frontières.

L'interscience et l'interdiscipline (expressions indifféremment employées l'une à la place de l'autre alors que leur synonymie signifierait qu'une discipline est toujours une science, question qui fait problème) sont d'excellents slogans pour des expositions, des entreprises muséographiques où il s'agit, par exemple, de montrer l'art dans les sciences et les sciences dans l'art.

Le premier Cahier publié par le Programme Science-Technologie-Société du CNRS avait pour titre: Indisciplines (CNRS, 1984). Dans "Pour l'interscience" — texte de D. Guillermin extrait de ce Cahier — une déviation de l'interscience est dénoncée: "nous appelons empirisme interdisciplinaire la démarche qui consiste à opérer un découpage "objectif" du champ du réel (le travail, la santé, la "femme"... ) et à braquer dessus les projecteurs de diverses disciplines chargées chacune d' "éclairer" une facette de cet objet. Ce mode d'emploi de l'interdisciplinarité, loin d'être une critique des limites disciplinaires, est au contraire une réactivation de la validité de chacune puisqu'il consolide l'idée d'une homologie fonctionnelle entre champ du savoir et part du réel."<sup>1</sup>

L'argument développé ici est le suivant: le construction théorique de la *discipline* architecturale n'est pas un objectif tenable aujourd'hui. Ou n'est pas un objectif à tenir.

Cette position ne procède pas d'un quelconque scepticisme ou pessimisme épistémologique concernant l'architecture. Au contraire, il n'y a rien à déplorer ou regretter quant au statut de cette pratique et de la réflexion théorique qu'elle produit sur elle-même. Rien de grave; rien qui ne mérite d'entretenir ce chagrin que anime parfois le discours ambiant sur l'architecture. Il n'est pas non plus question de dire que tout désormais vaut tout, qu'arts et sciences se rejoignent, se confondent. Qu'il n'y a plus de Science (avec un grand S) digne de ce nom. Ce n'est pas parce que l'interscience est devenue un mot d'ordre et que la circulation des concepts et méthodes est une chose acquise, entretenue, encouragée que subitement s'estomperait l'idée de science.

Cependant, on ne peut nier qu'il soit devenu relativement difficile de définir la *scientificité*. L'épistémologie (cette partie de la philosophie que se pose la question de la scientificité) a échoué dans son projet implicite de dresser un tableau unifié des sciences. Elle ne peut donner de critères du scientifique. Même si l'on pense, avec Bouveresse, que les "nouveaux épistémologues ont pu s'égarer de temps en temps dans leur démontage de la rationalité positiviste, leur entreprise a laissé des traces indélébiles. On ne pense plus la science après eux comme on la pensait avant eux.

Pour le langage commun, les différentes branches de la connaissance se divisent en disciplines scientifiques et en disciplines artistiques. L'idée de discipline correspond à celle d'activité, de pratique. Elle a surtout une fonction de découpage des savoirs. L'idée de domaine est aussi très proche.

Pour mesurer combien ces notions sont délicates à définir, il suffit de se souvenir de l'embarras de Foucault dans *L'Archéologie du Savoir*. Il n'a d'autre solution que de passer, une fois de plus, par ses métaphores spatiales: la discipline ou le domaine est un "espace où divers objets se profilent et continuellement se transforment"<sup>2</sup>. On parle aussi de "région" de la connaissance. Et, bien entendu, de "frontières" disciplinaires.

Dans tous les cas, le premier caractère d'une discipline est qu'elle ne se pose pas la question de son existence par rapport aux autres. En toute quiétude, elle a sa place parmi les autres comme élément d'une classe plus large d'univers de connaissance, même si elle se voit contester le champ de son investigation. L'histoire lui laisse en général un minimum d'assise. Enfin, surtout, quelle que soit l'intensité de la redistribution des cartes et des bouleversements qui s'opèrent dans l'Encyclopédie des savoirs, une discipline garde au moins la mémoire de son faste. Un phénomène de rémanence ou d'inertie interdit une dissipation totale.

En architecture et, plus précisément, dans son versant théorique, les choses se passent à la fois moins bien et beaucoup mieux, selon l'attitude que l'on retient face au brouillage disciplinaire. La demande d'une *discipline* architecturale se confond la plupart du temps avec une demande de contraintes, de règles, de guides, de principes, de bornes. Parallèlement, dès que s'exprime cette demande, il s'agit d'aller vers une discipline que serait scientifique plutôt qu'artistique.

Dans la mesure où la philosophie — dans son avatar épistémologique — a renoncé à donner des fondations aux différentes disciplines et même à circonscrire le champ couvert par chacune — il serait mal venu d'interroger une pratique comme l'architecture sur ses capacités à se constituer en discipline et à informer les autres disciplines. C'est pourtant une interpellation que reste un peu dans l'air du temps aujourd'hui.

L'architecture comme discipline a été depuis vingt ans l'un des thèmes favoris des architectes italiens. Gregotti, en particulier, ne manque jamais une occasion de rappeler la nécessité d'affermir l'identité et l'autonomie disciplinaires de l'architecture. Dans *Le Territoire de l'Architecture* il écrivait en 1965: "défendre notre univers disciplinaire fait de théorie et de métier, c'est défendre l'identité même de l'architecture"<sup>3</sup>.

Rétrospectivement, on s'aperçoit que ce texte savait mettre à leur place les différents domaines comme la linguistique, la sociologie ou l'histoire par rapport à l'architecture en parlant d'eux comme des "matériaux à mettre en oeuvre dans le projet". Il semble que l'attention n'ait pas été suffisamment portée à ce terme de "matériaux" par une génération entière d'architectes alors qu'il aurait sans doute permis d'éviter quelques désillusions dans le contact avec les sciences humaines.

Si Gregotti ne s'est pas laissé entraîner sur le chemin d'une architecture à promouvoir comme objet de science, comme objet d'un discours de statut scientifique, en revanche son rigorisme a pu prendre des accents que finissent par rejoindre cette quête. Sous le programme d'une discipline architecturale se glisse, chez lui aussi, la même nostalgie d'un champ de connaissance pouvant sinon traiter d'égal à égal avec les autres, du moins être reconnu par eux.

En effet, dès lors qu'on retient l'idée de discipline, avec tout son imprécision inhérente, on n'échappe pas à une logique de la comparaison, de l'évaluation mutuelle, de la confrontation et de l'échange. Dans cette même logique tout le problème viendrait de ce que l'architecture n'a pas su pratiquer l'échange: rien ne s'échange avec elle.

Peter Eisenman disait en 1982 à Philipp Johnson que "sans une certaine discipline —qu'elle s'appelle langage ou règles— on ne sera jamais capable de savoir faire de l'architecture".<sup>4</sup> Les projets d'Eisenman sont autant d'expériences de production de règles pour inscrire le travail de projection dans un processus ayant sa rigueur et sa discipline interne. Comme pour Gregotti, l'idéal de rigueur dans le projet a une portée pour l'ensemble de la pratique architecturale. Et de discipline considérée sous l'angle d'un mode de conduite du projet on dérive vite à la notion de discipline architecturale. L'enjeu est toujours de "faire de l'architecture", selon l'expression qu'Eisenman n'hésite pas à employer, et non de la construction. Chez Eisenman les règles et principes sont particulières à chaque projet alors que Gregotti énonce une éthique de la projection valide pour toute situation. Eisenman refonde une nouvelle fois la discipline "Architecture" à chacune des "House".

Les projet-texte *House X* n'est au bout du compte qu'une machinerie à produire l'idée d'Architecture. La démarche adoptée mise sur une autonomie maximale de la discipline et prend le risque de la schizophrénie.

Eisenman donne l'exemple d'une réponse extrême à la question des fondements disciplinaires. Il travaille à la limite de ce qui peut encore être communiqué, partagé; l'effet d'ésotérisme de son discours précipite ses projets du côté du manifeste ou de la déclamation. Il réalise une implosion de l'architecture sur elle-même mais, pour ce faire, il choisit d'emprunter ce qui semble souvent être le simulacre d'une pensée déductive.

Pour Jean-Toussaint Desanti, le propre de la philosophie des sciences est moins de "baliser leurs champs que de les inquiéter sur leur statut".<sup>5</sup> En ce sens les architectes se sont inquiétés sur le statut de leur pratique ces dernières années. Au point que cette inquiétude n'est pas loin de tenir lieu de toute pensée de l'architecture. De même, la question des "ponts" à établir entre l'architecture et d'autres territoires tend à devenir une idée fixe occultant d'autres interrogations, y compris celles que soulève l'insistance de cette visée interdisciplinaire. L'isolement des menées théoriques en

architecture n'est pourtant guère plus grand que celui du fait architectural en tant que tel dans la culture contemporaine, en France notamment, où traditionnellement ce qui relève de ce domaine n'a jamais été considéré digne d'intérêt au même titre que la chose écrite ou peinte.

D'ailleurs l'architecture est la seule pratique que se plaigne de son exil supposé de la pensée contemporaine. Le phénomène paraît, là aussi, circonscrit à la scène locale. La persistance de la crise du métier (et non seulement de la profession) serait-elle la seule cause de cette plainte d'une discipline en mal de reconnaissance? Dans une culture où la primauté du discours écrit dans la sphère intellectuelle demeure une constante, il est facile de comprendre la double frustration de ceux qui, parmi les architectes, écrivent sur l'architecture.

Il leur faut simultanément justifier l'objet de leur discours, montrer que cet objet est digne d'intérêt et promouvoir ce discours en le faisant passer par les canaux reconnus. D'où la nécessité, par exemple, de colloquer ou de rejoindre l'institution de la recherche scientifique. Celui qui écrit sur l'architecture et qui n'est pas avant tout historien, sociologue, ou d'un autre lieu à l'identité encore assurée, se croit presque obligé d'écrire un double texte.

Pourtant la crise disciplinaire est générale. Elle constitue la plus grande chance de l'architecture depuis longtemps en tant que lieu de production possible d'un savoir.

Très schématiquement, on peut distinguer quatre phases historiques du rapport de l'architecture aux autres domaines:

- un premier temps où la montée de l'architecture comme pratique s'est faite parallèlement au développement des sciences et des techniques: période de la Renaissance;
- une phase pendant laquelle l'architecture a réalisé son retour réflexif sur elle-même, tout en observant les sciences et les techniques se propulser hors de sa portée: l'Age Classique, 17ème-18ème siècle;
- la phase moderne où l'architecture a vainement essayé de se réalimenter aux méthodes et résultats des sciences; tentative bien décrite par Peter Collins dans *Changing Ideals in Moderns Architecture*;
- enfin, aujourd'hui, s'annonce la possibilité d'un rapport "svelte" de l'architecture aux autres domaines de savoir et commencerait une phase où la question du statut de ces domaines perdant de son acuité, où les disciplines devenant mouvantes, aux contours changeants, l'*indiscipline* "architecture" pourrait échapper à l'injonction: "quelle est ta scientificité? quelle est la cohérence de ton domaine?"

Cette nouvelle ouverture qui s'offre à l'architecture a commencé à être perçue par certains observateurs. Mais leurs motifs de satisfaction sont tributaires d'une conception de l'avant-veille. Par exemple, Massimo Scolari voit dans cette évolution l'occasion unique de se débarrasser enfin de la "fausse sociologie et de la linguistique imprécise qui par leur importation en architecture ont exproprié de celle-ci son propre langage".<sup>6</sup>

Une compréhension plus adéquate de ce qui s'est vraiment passé dans tous les champs d'activité théorique depuis de décennies devrait interdire de juger la manière dont les architectes ont fait usages des sciences humaines.

Franco Rella remarque lui aussi que la pratique architecturale n'a plus besoin de chercher ses fondements épistémologiques dans le modèle des sciences dures, mais c'est pour conclure aussitôt que désormais les notions de "bricolage" et de "collage" acquièrent une nouvelle importance comme si elles n'avaient pas été amplement exploitées par la pensée architecturale dans la foulée du structuralisme des années soixante.<sup>7</sup> Comme si, surtout, il fallait qu'aux incertitudes de fondation disciplinaire devait correspondre un débridement formel. Le même type d'induction était implicitement établie par Gregotti lorsqu'il associait à l'objectif de rigueur théorique et disciplinaire des choix formels hyper-rationalistes, marqués par leur minimalisme.

Il faudrait donc éviter le contre-sens suivant: dire que l'architecture est moins une discipline qu'une *in-discipline* en raison de l'état présent de la production d'architecture. En fait, l'éclectisme généralisé que prévaut n'est pas en rapport mécanique avec l'incapacité de la pratique et de la théorie architecturales à se fonder comme discipline.

L'indiscipline de l'architecture n'est pas l'indiscipline des architectes. Elle n'est pas non plus la conséquence ou la cause du "tout est permis" des styles contemporains. Je ne parle pas d'indiscipline pour marquer qu'on peut voir édifié n'importe quoi n'importe où.

Tout au contraire, il n'est pas exclu que ce soit justement l'absence même de correspondance de cette nature entre, d'une part, un phénomène que regarde la pensée de l'architecture et, d'autre part, les projets dessinés et construits des architectes, qui contrecarre une prise disciplinaire. Sans lien consistant entre ce qu'on dit et écrit de l'architecture et ce qu'on projette et édifie, il n'est pas envisageable de consolider quoi que ce soit sur le modèle, désormais remis en question, des disciplines.

Car la moindre des facultés d'une discipline était bien d'entretenir ce lien entre le travail réflexif et la production. Faute de pouvoir répondre à cette exigence, ne serait-ce que de façon simulée, l'architecture se situe ailleurs. Dans la façon dont sa pratique et sa théorie sont disjointes ou désarticulés, elle expérimente un type de connaissance.

Mais dire, comme je le fais, que l'architecture est plus une indiscipline qu'une discipline, n'est-ce pas qu'une autre manière de signifier que l'architecture est une *discipline artistique*? Pas vraiment. En parlant d'"indiscipline" on retient volontairement un effet de jeu de langage ou de jeu de mots, à savoir: l'idée de dissipation, de désobéissance, d'indolence ou d'insoumission. Dans ce mouvement, l'architecture refuse non seulement de s'enfermer elle-même dans le dilemme "science/non science", mais prend posture et s'oppose. Jusqu'ici, elle s'oppose sans le savoir, sans y penser; elle le fait négativement, plutôt sur le mode de la faute, en échouant dans ses tentatives de consolidation théorique. Elle pourrait s'opposer de façon positive, volontaire, un peu nietzschéenne si l'on veut. Avec un minimum d'ironie, de cynisme, voire d'humour.

Ainsi, l'architecture serait-elle un prototype des savoirs contemporains? En poussant le paradoxe plus loin, peut-on supposer qu'elle soit une des *sciences* les plus contemporaines? Il faut, cela va de soi, entendre ici le concept de "science" avec l'épaisseur de ses significations contradictoires. En le prenant à la fois à la lettre dans son sens positif et dans son acception relativisée par la critique des épistémologies post-structuralistes.

L'architecture comme indiscipline aurait alors aujourd'hui les moyens d'être en phase avec le mouvement général de la connaissance.

Que les architectes continuent à embrouiller concepts et métaphores pourvu qu'ils soient conscients de leurs manipulations. Que, parmi eux, ceux qui travaillent l'histoire et la théorie de leur pratique continuent de croire qu'ils l'affermissent comme discipline, pourvu qu'ils sachent que ce n'est plus un enjeu.

Pourquoi l'architecture devrait-elle absolument être *synchrone* avec la pensée contemporaine? Pourquoi courir lorsqu'on n'est pas certain que l'objectif soit encore devant?

- 1 Indisciplines. Cahier S.T.S. (Edition du CNRS) n° 1, pp 15-17, p.16.
- 2 Michel Foucault. *L'Archeologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.46.
- 3 V. Gregotti. *Le Territoire de l'Architecture*, Paris, L'Esquerre, 1982. Traduction de: *Il Territorio dell'Architettura*, Milan, Feltrinelli, 1966.
- 4 Peter Eisenman. "Entretien avec Philipp Johnson", in *Skyline* (February 1982), pp 14-17, p.15. "It seems to me that without some sort of discipline —call it language or rules—but with, instead a merely capricious freedom, you may never be able to know how to make architecture, because no one will be able to speak or write, and no one will be able to understand what is written. Therefore, we may have to find some way of defining architecture other than through absolute freedom."
- 5 CNRS, Cahier S.T.S., *op. cit.*, pp 35-47, "Entretien avec Jean-Toussaint Desanti", p. 47.
- 6 Massimo Scolari. "What is best" in *Casabella* n°483, 1984.
- 7 Franco Rella. "The Age of the End and the Age of the Beginning" in *Casabella* n° 498/9, 1984.

---

CHRISTIAN GIRARD, arquiteto e doutor em Filosofia, é professor do curso de Pós-Graduação em Teorias da Arquitetura da École d'Architecture Paris-Villemin. É autor de *Architecture et les Concepts Nomades: Traité d'Indiscipline* editado por Pierre Mardaga Editores, Bruxelas.

## Textos da Arquitetura Moderna Brasileira

*Nesse momento, quando mais e mais nos vemos na necessidade de compreender e escrever a história da arquitetura moderna brasileira, colocamos à disposição do leitor e do estudioso dois textos carregados do frescor e da esperança de suas épocas. O primeiro, de Gregori Warchavchik, traz toda combatitividade programática dos primeiros momentos modernistas. O segundo, de Rino Levi, repassa a temática já consolidada nas duas décadas anteriores —principalmente pelas proposições teóricas de Lúcio Costa—, discutindo a arquitetura moderna nos seus aspectos artísticos, científicos e sociais*

### UM CONGRESSO QUE MARCOU ÉPOCA NA HISTÓRIA DA ARTE\*

Gregori Warchavchik

#### *A conferência de La Sarraz*

*De 26 a 30 de junho deste ano, realizou-se no Castello de La Sarraz, perto de Lausanne, o 1º Congresso de Arquitetura Moderna.*

*O público brasileiro não teve, naturalmente, notícias detalhadas e talvez nem sequer sumárias dessa importante assembleia, a não ser por um e outro comentário vago.*

*As agências telegráficas —essas que tão solícitas se mostram quando se trata de transmitir para qualquer parte do mundo, a notícia de um acidente banal— essas, é lógico, deixaram de dar importância àquela reunião de espíritos elevados. Para eles, que são obrigados por contratos com as empresas jornalísticas, a transmitirem quotidianos da vida que se vive em todos os outros pontos, pouca coisa deveria representar, de fato, um congresso de arquitetos que, por motivos culturais e práticos, se reuniam para discutir isso: o futuro de uma das artes mais nobres, a arquitetura. Congressos desse gênero não fazem parte da banalidade de todos os dias...*

*Dessa forma, os jornais brasileiros, como todos os jornais da América do Sul, não tiveram informação deta-*

*lhada sobre aquela assembleia. E como também os correspondentes especiais nem sempre são destacados para fins artísticos, o público, a massa de criaturas pensantes que se agita neste imenso país, continuou a ignorar, não só os problemas aventados e discutidos ardorosamente naquele congresso, como também a sua própria reunião.*

*É lógico que, sendo assim, se desconheça aqui, em linha geral, a importância que teve aquela grande assembleia para o mundo artístico. Importância que não se limita aos interesses de um único país, que não se circunscreve a um continente tão civilizado como a Europa, mas que se estende a todas as partes da terra onde palpita um coração, onde há um cérebro que raciocina e um sistema nervoso que não se embotou ao influxo das malfadadas academias de beleza.*

*Com efeito, antes de se reunirem os membros do primeiro congresso de arquitetura moderna, todos os grandes problemas dessa arte já tinham sido, não solucionados, mas profundamente meditados por cada um deles, individualmente. Naquela aula memorável, não foram, portanto, discutidas meras questões de ponto de vista pessoal. Os debates se realizaram em torno de verdadeiros núcleos de interrogativas e se concretizaram na explanação de tudo aquilo que as mentalidades mais excelsas da nossa época, naquele ramo de atividade humana, tinham estudado com um amor e com uma força de vontade que deveriam surpreender os próprios "ratos" de biblioteca. Era o que de mais puro,*

*de mais sadio, de mais adiantado e de mais simples, a mentalidade contemporânea tinha, até então, produzido e pensado em matéria arquitetônica.*

*A isto, que significava a primeira afirmação real do espírito moderno nos ambientes intelectuais do mundo, as agências não deram sequer a importância de um desastre de diligência, desses que ainda acontecem em regiões desprovidas de meios de comunicação melhores.*

*Seria de lamentar tal fato. Mas não é. Até certo ponto, é justo que não se mesquem, no mesmo cabo telegráfico, a cachumba de um notário e os arroubos quase místicos de um artista.*

#### *Os que apoiaram o movimento dos arquitetos modernos*

*Produziram-se por ocasião do Congresso de Arquitetura Moderna, uma série de acontecimentos tão importantes, que a data de 1928 ficará como o sinal de uma profunda evolução. Há sinais especialmente interessantes e ricos em promessas futuras.*

*Vemos, antes de tudo, a reunião espontânea dos arquitetos mais corajosos e mais talentosos que a Europa possui: a resolução que tomaram, a declaração unânime que fizeram a propósito de uma arquitetura que deve expressar o espírito do seu tempo, a sua recusa categórica de empregar nos seus métodos de trabalhos os princípios que movimentaram as sociedades passadas e, finalmente, a sua decisão de tornar a pôr a arquitetura no seu plano verdadeiro, o plano econômico e social.*

\* Este é o 5º de uma série de 10 artigos escritos por Gregori Warchavchik para o jornal *Correio Paulistano* no final do ano de 1928 e que tinha como título geral "Arquitetura do Século XX". Estes textos, até onde temos conhecimento, permanecem inéditos em revistas, e foram levantados pelo professor Agnaldo Aricê Farias e encontram-se reproduzidos, como anexos, em sua dissertação de mestrado intitulada *Arquitetura Eclipsada: notas sobre história e arquitetura a propósito da obra de Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*. A Ócullum escolheu este texto para publicação devido sua enorme importância histórica. Em 1928, passados apenas 6 anos da Semana de Arte Moderna, o russo Warchavchik, radicado no Brasil, assume uma postura de divulgador dos pressupostos da Arquitetura Moderna no país, ocupando posição equivalente ao de Menotti del Picchia na literatura, que nos anos de 1920 e 21 trombetaava o advento do Modernismo no país.

Os que lerem esta declaração oficial, que adiante vai transcrita, saberão o que ela significa pela força de suas vinte e quatro assinaturas e pela tripla proteção de um comitê de patrocínio internacional, composto de homens de Estado, de grande industriais, de intelectuais, de representantes das organizações internacionais. Sobre a folha distribuída no congresso de arquitetura moderna figuram os nomes de M. Benés, ministro das Relações Exteriores da Tchecoslováquia; Brodero, sub-secretário de Estado para a Instrução Pública da Itália; Paul Devimat, diretor do Instituto de Organização Científica de Organização do Trabalho; Richard Dupierreux, chefe das relações artísticas do Instituto de Cooperação Intelectual; Arthur Fontaine, presidente do Bureau Internacional do Trabalho; Jha Loudon, embaixador dos Países Baixos em Paris, Susky, embaixador da Tchecoslováquia em Paris; L. Romier, diretor do "Redressement Français"; E. R. Buehler, industrial de Zurich e presidente da "Werkbund" Suíça; dr. H. C. Bosch, industrial de Stuttgart; Georges Delabart, presidente do Conselho de Administração do Crédito do Norte; Henry Frugés, industrial de Bordeaux; prof. Junkers, industrial de Dessau; Jean Michelin e Gabriel Voisin, grandes industriais de Paris, e vários outros, cuja enumeração seria talvez tediosa.

Esses nomes deveriam ser para todos os espíritos de boa fé, a melhor garantia de que aquele congresso era, talvez, a coisa mais séria jamais tentada na história da arte, no sentido de unificar os esforços das grandes mentalidades afim de tornar conhecidos de todos, os produtos do espírito da época em que vivemos.

### O manifesto

O manifesto estava assim redigido: "Os arquitetos abaixo assinados, representando os grupos nacionais de arquitetos modernos, aqui deixam confirmada a sua solidariedade, a sua

unidade de opinião sobre as concepções fundamentais da arquitetura, assim como sobre os seus deveres profissionais para com a sociedade.

Insistem particularmente sobre o seguinte: construir é uma atividade elementar dos homens, intimamente ligada com a evolução e o desenvolvimento da vida humana. O dever dos arquitetos consiste em se porem de acordo com a orientação de sua época. As suas obras devem exprimir o espírito do seu tempo. Os abaixo assinados se recusam categoricamente a empregar nos seus métodos de trabalho, os princípios que puderam movimentar as sociedades passadas e confirmam, ao contrário, a necessidade de uma concepção nova. Querem uma arquitetura satisfazendo as exigências espirituais, intelectuais e materiais da vida atual. Conscientes das transformações profundas, operadas na estrutura social pelos maquinismos, reconhecem que a transformação da ordem e da vida social fatalmente acarreta uma transformação correspondente do fenômeno arquitetural. O fim exato desta reunião é de conseguir a harmonia entre os elementos presentes, colocando para isto, a arquitetura no seu verdadeiro plano que é o plano econômico e sociológico, livrando-se das influências estereis das academias conservadoras das fórmulas do passado.

Nesta convicção declaram associar-se e ajudar-se mutuamente para poder realizar, moral e intelectualmente, as suas aspirações num campo de ação intencional".

Seguem as seguintes assinaturas: Arquitetos: Haering e Hay —Alemanha; Frank —Austria; Victor Bourgeois e Hoste —Bélgica; Lundberg Holm e Hnningesen —Dinamarca; Mercadal e Zavala —Espanha; Neutra —Estados Unidos; Auguste Perret e Le Corbusier —França; Oud e Mart Stam —Países Baixos; Fred Jorbat e Molnás Jarkás —Hungria; Alb. Sartoris e C. E. Rava —Itália; Edvard Heiberg —Noruega; Cyrkus —Polonia; Karl Moser e H. Schmidt

—Suíça; El Lissitsky —Russia; Krejcar —Tchecoslováquia.

Os delegados da Inglaterra, da Jugoslávia, dos países escandinavos e da América do Sul ainda não foram designados —são membros honorários do comitê os arquitetos: Peter Behrens, H. P. Berlage, Tony Garnier, José Hoffman, A. Loss, E. Saarinen, Van de Velde e Frank Wright, nomes soberbamente conhecidos e célebres no mundo da arquitetura.

Aderindo ao Congresso, o Sr. Joseph Vago, um dos arquitetos oficialmente designados para construir o Palácio da Liga das Nações, dirigiu uma carta que foi lida na seção inaugural da assembléia.

### A carta de Joseph Vago

Transcrevemos o trecho mais importante da missiva, que é o seguinte\*:

"Budapest le 20 juin — En lisant le vaste et intéressant programme du congrés préparatoire d'architecture moderne que mon ami (Prof. Joseph Hoffmann, Vienne) m'a envoyé, j'ai le grand désir de participer a ces travaux.

Un de mes travaux, un petit club, exécuté déjà en 1912 et publié dans L'architecture (aut 1926) témoigne avec ses minces colonnes en béton armé —de mes idées sur l'art.

Il est vrai que mon dernier travail, le projet —concours pour le palais de la S.D.N. ne pouvait pas contenter mes confrères, parce que à cause de manque de temps et un peu aussi par opportunité je ne l'ai pas créé selon mes vœux, mais malgré ça je suis resté l'artiste moderne de conviction.

Or, définitivement nommé entre les architectes chargés de l'édification du palais, je conduis contre les autres architectes collaborateurs une lutte désespérée pour la réussite des idées modernes.

C'est à cause de celá que je désirerais d'au tant plus consulter mes confrères modernes, et demander leur appui moral dans la ferme conviction que la victoire de la modernité

\* "Budapest, 20 de julho. Lendo o vasto e interessante programa do Congresso preparatório de arquitetura moderna que meu amigo (prof. Joseph Hoffman de Viena) me enviou, fiquei interessado em participar destes trabalhos. Um de meus trabalhos, um pequeno clube, já executado em 1912 e publicado em L'Architecture (agosto/1926), testemunha —com suas delgadas colunas em concreto armado— minhas idéias sobre a arte. É bem verdade que meu último trabalho, o projeto-concurso para o palácio da S.D.N. não podia agradar meus colegas, já que devido a falta de tempo e também de oportunidade, não pude criá-lo conforme desejava, mas apesar disto continuo sendo um artista moderno por convicção. Ora, definitivamente nomeado entre os arquitetos encarregados da execução do palácio, travei uma luta desesperada contra os outros arquitetos colaboradores pela vitória das idéias modernas. É por isso que eu gostaria tanto de consultar meus colegas modernos, e pedir-lhes apoio moral na estrita convicção que a vitória da modernidade na construção do Palácio da Sociedade das Nações significa a vitória definitiva da arte moderna. Assinado Joseph Vago."

*dans la construction du palais de la Société des Nations signifie la victoire définitive de l'art moderne (Assig) Joseph Vago". —Transcrito de "La suisse", Genebra, de 3-7-28)*

*Vê-se perfeitamente, pelo que vai acima esclarecido, que o 1º Congresso de Arquitetura foi de fato o que se poderia chamar a pedra fundamental dessa grande obra que será a arquitetura do porvir.*

*Dos problemas ali aventados, e que trataremos de explanar logo que se apresentar oportunidade, nenhum foi definitivamente solucionado. Se o fossem, talvez arte moderna teria tido naquela memorável conferência, a sua sentença de morte. Todavia, uma coisa ficou assentada: a reunião dos esforços de cada um, afim de ser atingido o ideal de todos, por meio de propaganda intensiva e extensiva e por meio da realização de obras arquitetônicas exclusivamente feitas para o predomínio do espírito novo.*

#### O significado de uma assembléia

*A realização de semelhante "meeting", com a repercussão por ele operada no espírito de todos aqueles que procuram adivinhar o ritmo do tempo moderno, tem um significado essencial. Veio provar que, nesta época febricitante, que os passadistas tanto se comprazem em denominar "materialista" e "pueril", os modernistas são precisamente os únicos que não abandonaram a intensidade e a continuidade da vida intelectual, iniciada e levada a muitas glórias pelos nossos antepassados.*

*Veio provar que um problema de arquitetura é ainda, para uma incontável legião de gente culta, uma coisa digna de ser tratada com o mesmo carinho com que, no passado, artistas e filósofos tratavam os pontos inque-*

*tantes que a elevação cultural no tempo em que vieram lhes propunha para serem resolvidos.*

*Arquitetura moderna, como arte moderna em geral, não é um capricho, é uma realidade, uma urgência, uma premência do tempo histórico na mente daqueles que pensam.*

*Há fatos que provam exuberantemente, o que dizemos; o 1º Congresso de Arquitetura Moderna é um dos tantos que já se conhecem. Só não os compreenderá nem verá aqueles que, fechado na sua torre de banalidades e de repetições, for cego para a vida imensa e fremente que palpita ao seu redor.*

*Quem meditar a sério sobre a função da arte e, mais ainda, sobre o significado da obra artística na vida dos povos, saberá que os apóstolos das novas estéticas, ainda são os únicos que tentam engrandecer, positivamente, o valor da vida humana, seja dando-lhe o conforto que a civilização justifica, seja ampliando-lhe as possibilidades expressivas dos seus sentimentos.*

## A ARQUITETURA É ARTE E CIÊNCIA\*

Rino Levi

### Arquitetura é arte e ciência.

*Se com tal expressão se quer significar que a arquitetura, como fenômeno artístico, está sujeita a uma classificação à parte, comete-se grave erro.*

*A Arte é uma só. Ela se manifesta de várias maneiras, quer pela pintura, pela escultura, pela música ou pela literatura, como também pela arquitetura. Tais manifestações constituem fenômenos afins, sem diferenças substanciais na parte que realmente caracteriza a arte como manifestação do espírito.*

*Também é absurdo classificar-se a arquitetura como arte secundária ou como "mãe das artes", de acordo com conhecida expressão; o valor da arte mede-se pelas emoções que ela desperta em nós, e pela permanência, através dos anos e das gerações dessas emoções e sentimentos.*

*Do mesmo modo, em relação às outras manifestações artísticas, errado não será considerá-la diferente no sentido de dispor de meios de expressão, mais ou menos extensos e profundos; seria como colocar a obra de um Giotto, de um Donatello, de um Mozart, ou de um Shakespeare, acima ou abaixo da obra de um Bramante. Todos esses gênios alcançaram tal nível de expressão que qualquer confronto entre eles seria impossível*

*No que diz respeito aos meios de expressão, estamos sempre verificando o aparecimento de novas manifestações de arte.*

*É o caso do cinema, que nos apresenta imagens em movimento, sincronizadas com palavras e sons. Trata-se de um acontecimento inédito, e o que parece mais extraordinário nele, é o desenho animado, pela sua relação, sob certos aspectos, com a pintura, uma pintura em movimento próprio e além do mais acompanhada da palavra e da música.*

*É o caso, dos famosos "mobiles" de Alexander Calder. Estes constituem o resultado das mais avançadas pesquisas no campo da escultura. Uma escultura toda dinâmica, não de pedra*

\* Este texto de Rino Levi foi publicado pela primeira vez pela revista francesa *l'Architecture d'Aujourd'hui* n° 27, em dezembro de 1949. Trata-se de parte selecionada pelo autor de uma conferência realizada no Museu de Arte de São Paulo, a convite da Associação Paulista de Medicina. A palestra foi publicada integralmente em "Depoimentos 1", coletânea de textos realizada pelo GFAU da USP em 1960, com o nome de *Técnica Hospitalar e Arquitetura*. Optamos por publicar a versão reduzida enviada para *L'Architecture d'Aujourd'hui*, pois os cortes foram feitos pelo próprio autor, eliminando a parte mais específica sobre hospitais. O título em francês eliminou a interrogação, presente nos originais e na publicação do GFAU. O original encontra-se no arquivo do Escritório *Rino Levi Arquitetos Associados*. O tratamento que a historiografia tem dado a Rino Levi necessita ser estudado. Ressalta-se o seu papel de pioneiro nos anos 20 e 30, reduz-se a sua atuação no meio cultural nacional até o seu falecimento em 1965. Uma expressão desse fato está na recorrente republicação de seu primeiro texto *Arquitetura e a estética das cidades*, escrito quando ainda cursava o último ano da *Reggia Scuola Superiore di Architettura in Roma*. É inegável que neste artigo já estejam presentes as bases da sua postura no debate modernista, entretanto trata-se de texto marcado pelas idéias de seu professor, o arquiteto Marcello Piacentini, em especial de seu texto *Nuovi Orizzonti dell'Edilizia Cittadina*, onde apresenta suas idéias sobre urbanismo e base do seu curso. Nos anos subsequentes, a sua atuação projetual foi sem dúvida dominante, entretanto encontramos inúmeros textos na imprensa diária e especializada, onde o arquiteto apresenta seus trabalhos, divulga suas idéias, ensina novos procedimentos projetuais e polemiza com diversos interlocutores. O artigo aqui reproduzido apresenta talvez o relato mais abrangente de Rino Levi sobre suas idéias. Não é apenas uma polêmica contra os acadêmicos conservadores, mas uma posição específica dentro do quadro conhecido da Arquitetura Contemporânea no Brasil.

*Móbile de Alexander Calder na sala principal da sede do IAB — SP. O prédio foi projetado por um grande grupo de arquitetos, tendo seu projeto executivo sido realizado pelo escritório Rino Levi. Nos anos 60, a sede foi reformada após um incêndio, de acordo com projeto dos arquitetos Ícaro de Castro Melo e Luiz Roberto de Carvalho e Franco, respectivamente presidente e primeiro-secretário da entidade, quando foi também restaurado e instalado neste lugar o móbile de Calder, anteriormente localizado na sede do Clube dos Artistas, situada no porão do prédio.*



e bronze ou terracota, como estamos habituados a ver, mas expressa com materiais jamais usados nessa arte. O mais extraordinário é a multiplicidade de formas que adquire, quando acionada pelo vento ou artificialmente. O seu movimento, combinado com a luz, produz sombras e efeitos fantásticos. Além da lata, do arame e cacos de vidro, entram em jogo o ar e a eletricidade.

As raízes do cinema e dos "móbiles" de Calder devem estar em qualquer parte que nos toca muito de perto. Essas são bem expressões típicas da nossa era, procurando exprimir anseios e ideais, por caminhos jamais trilhados antes.

### Definições da arte

Existem muitas definições de Arte, mas nenhuma, para mim, é completa, e nem pode ser, pois a Arte é um fenômeno que na sua constante evolução se traduz por um desenvolvimento contínuo de expressão e formas.

Nós percebemos tal evolução. Cesado o impulso renovador, por esgotamento da capacidade criadora, fatalmente advém a decadência. O poder de renovação do artista depende de sua capacidade em manter sempre viva a sua personalidade, bem como da ampliação constante da sua cultura. Por seu lado esta é ligada a contingências do meio e a influências estranhas.

O verdadeiro artista tem a intuição do valor dessas circunstâncias. Ele se sente impelido por uma força estranha, e mergulha em conjecturas e dúvidas, que fazem dele, permanentemente, um espírito irrequieto e insatisfeito.

Por sua vez, a apreciação crítica e o julgamento da obra de arte obedecem a regras imutáveis, fugindo a qualquer explicação objetiva. Esse fenômeno depende de circunstâncias fortuitas, qual sejam a moda e o ângulo de visão do momento e ocorre em virtude das modificações que se verificam na mentalidade e na sensibilidade do indivíduo, com o passar dos anos e da coletividade, através das gerações.

O que parece certo é que a arte só se manifesta com punjança verdadeira num clima de liberdade absoluta. Quaisquer injunções da sociedade ou de indivíduos no sentido de dirigi-la

para objetivos pré-determinados é fatal.

Assim também, o trabalho artístico, realizado de acordo com fórmulas pré-estabelecidas, fugindo da criação extenuante, seja por comodismo ou por incapacidade, resulta apenas em obra reflexa que só encontra eco na massa inculta.

De todas as manifestações humanas, a arte é a que mais e melhor exprime a personalidade. Nela o artista retrata a si próprio, embora inconscientemente. Há nesse fenômeno certa analogia com a inconsciência da criança e a do psicopata.

O grande público é incapaz de se adaptar ao espírito inovador, peculiar à arte, pelo qual sente viva repulsa. Aceita passivamente a rotina, sem admitir qualquer possibilidade de contestação, pois ela representa para ele, um refúgio cômodo e seguro. Dessa incapacidade resultam preconceitos de toda ordem, condenando e ridicularizando todo artista que se entrega ao trabalho de investigação.

O arquiteto, cuja atividade depende de terceiros, mais do que qualquer outro artista, é vítima dessa situação, com a qual está perfeitamente habituado. Não é raro que, antes mesmo de receber as informações básicas sobre o tema, lhe sejam feitas exigências de ordem plástica. Resulta daí, uma situação ambígua, da qual só poderá sair dignamente desde que saiba vencer tais imposições.

### O que é a arquitetura

O certo é que se classifique a arquitetura como arte plástica, de caráter essencialmente abstrato. A função do arquiteto é o estudo da forma, em ligação com o ambiente e o clima, dentro de condições funcionais e técnicas, visando a criação harmoniosa de ritmos, ordenando volumes, cheios e vazios, jogando com a cor e a luz.

A arquitetura abrange, como disse, todos os campos da forma, desde o objeto mais comum, até a organização, nas coletividades humanas, da habitação, do trabalho, do recreio e do transporte.

Contrariamente à pintura e à escultura, a arquitetura é vista por fora e por dentro. O exterior e o interior estão intimamente ligados numa continuidade de concepção.

De todas as artes, a arquitetura é talvez a que necessite hoje de conhecimentos científicos mais extensos e variados e só nesse ponto se justifica a expressão "arquitetura é arte e ciência". Digo hoje, por que a construção antigamente obedecia a um número relativamente reduzido de regras mais ou menos empíricas, transmitidas de geração a geração e que se conservaram quase imutáveis durante séculos. Com o progresso das ciências e com o advento dos laboratórios de pesquisas, bem como da produção em série, realizaram-se nesse particular, modificações que alteraram consideravelmente a vida do homem civilizado. Em virtude dessas novas condições, a arquitetura tornou-se de tal forma complexa, que necessita frequentemente, de uma colaboração íntima com determinados especialistas. Estes compreendem duas categorias, os que colaboram na parte funcional e os que intervêm na técnica construtiva.

A vida humana é intimamente ligada à casa, no sentido de abrigo. Em consequência, todo indivíduo tem sugestões a fazer a respeito da parte funcional da arquitetura. Assim os problemas escolares, hospitalares, industriais, ou residenciais, não podem prescindir da experiência do educador, do médico, do industrial ou de qualquer um.

Na parte propriamente construtiva, o arquiteto deverá por-se em contato com engenheiros e técnicos, reunindo e coordenando todas as informações e dados do problema em estudo. Como se dá frequentemente em outros setores da atividade do homem, resulta daí um trabalho de equipe.

Vejamos, por exemplo, o projeto de um hospital. Na sua elaboração reúnem-se, num trabalho coordenado, o engenheiro de mecânica do solo, que investiga a natureza do terreno e determina o tipo de fundação adequada, o engenheiro calculista que fornece o desenho minucioso da estrutura, os engenheiros eletricitista e hidráulico que estabelecem as complexas redes elétricas, telefônicas, de esgoto, água, vapor, o homem do ar condicionado, que projeta, calcula e distribue dutos, máquinas refrigeradoras, ventiladores; o especialista dos serviços domésticos, que organiza e desenha a cozinha, a lavanderia, o almoxarifado e os serviços afins; até os fornecedores de

materiais cada qual apresentando as características de seu produto, indispensáveis à especificação; e muitos outros, todos trazendo uma contribuição indispensável ao trabalho.

Para a realização da obra são convocados, em seguida, engenheiros construtores, aos quais cabe a importante tarefa de realizar o projeto, organizando o canteiro, bem como providenciando a mão de obra e os materiais.

### O papel do arquiteto

Um projeto de arquitetura adquire sua fisionomia definitiva aos poucos, num trabalho lento que às vezes se prolonga por meses. No seu início, existem apenas alguns dados mais ou menos vagos sobre o tema. Este desenvolve-se paulatinamente, com os primeiros esboços, os estudos preliminares e o ante-projeto.

Até então o arquiteto trabalha sozinho, valendo-se das suas noções sobre as especificidades envolvidas pelo assunto. Em seguida, como vimos, organiza-se o trabalho em equipe a fim de discutir e solucionar os problemas relacionados aos vários casos visando o melhor rendimento, conforto e técnica.

Uma vez reunidos e assimilados todos os dados, o arquiteto, valendo-se da sua capacidade criadora, emprestando ao conjunto a sua fisionomia definitiva, entrosando todos os elementos num organismo funcional, técnico e plástico. Essa fase de definição da obra é única. Nela o arquiteto se sente completamente dentro do assunto e senhor absoluto do problema, com visão integral de todos os seus detalhes. Esse momento, não mais lhe aparece, nem mesmo após executada a construção, que o deixa frio, como se fosse coisa estranha à sua pessoa.

Porque essa indiferença em relação à própria obra?

Porque, como se verifica em todas as manifestações de arte, a necessidade de evolução do artista faz com que o seu espírito, eternamente insatisfeito, o leve então à novas cogitações. Os conhecimentos científicos contribuem vivamente para a concepção plástica do arquiteto. No entanto, é indispensável que sejam assimilados de modo a não constituir entrave e

limitação à concepção artística. Eles agem no subconsciente como uma segunda natureza, integrada à personalidade. Assim a criação se processa, livre de quaisquer injunções técnicas, apesar de existentes.

Se desdobrei o trabalho de concepção da obra em ciência e arte, fi-lo apenas para maior clareza da exposição. Na verdade verifica-se o entrosamento de uma a outra, sem ordem cronológica e método.

O arquiteto, como todo artista, utilizando-se de uma intuição aguda e fantasia inquietada, inspirado pela visão plástica, antecipa-se frequentemente ao especialista com soluções mais originais e ousadas. Às vezes, ao contrário, as indicações fornecidas pelo especialista assumem um papel de relevo no trabalho de criação.

A primeira elaboração mental do arquiteto se manifesta numa sequência de visões plásticas, seguindo-se ao trabalho longo e paciente do desenvolvimento do tema.

### Síntese das artes

Não é descabido frizar um ponto da máxima importância: o fato lamentável hoje da pouca possibilidade para o arquiteto realizar nas suas obras trabalhos em colaboração com pintores e escultores. No passado essa colaboração era íntima e normal. Os exemplos que nos restam constituem testemunho insofismável disso, com resultados notáveis, principalmente quanto ao modo de compreender a interpenetração existente entre as três artes plásticas. Essa compreensão parece desaparecida a séculos.

Nesse sentido, existe hoje inexplicável preconceito contra o afresco, um mosaico ou um motivo esculpido. À primeira vista esse preconceito poderá parecer medida de economia, no entanto, encontramos frequentemente obras construídas com materiais até excessivamente suntuosos em relação ao objetivo plástico. Por outro lado, pintores e escultores vivendo afastados da construção e considerando-a com certo desprezo, perderam a verdadeira compreensão do assunto, no sentido do trabalho em comum, não querendo subordinar-se ao desenho arquitetônico. Resulta daí nítida separação entre as três artes.

### Arquitetura — arte social ?

A arquitetura é frequentemente classificada como arte social, pelo fato de envolver problemas de interesse imediato para a coletividade. Com efeito, do desenho do móvel ao da cidade, ela abrange todos os problemas essenciais da vida do homem, individual e socialmente.

Nisso reside todo o aspecto científico-social da questão, entrando no terreno da engenharia e da sociologia. Mas esse aspecto foge da essência própria da arquitetura naquilo que é verdadeiramente característico nela, como fenômeno específico de criação.

Em conclusão, verifica-se logo, que definição da arquitetura como arte social não subsiste, pois, se assim fosse, seria deslocar o assunto para um plano de arte dirigida com objetivos pré-estabelecidos, alheios à sua essência. O resultado de tal dirigismo só pode levar a uma arte sem vibração.

Com efeito, a arte está em conflito permanente com a sociedade, encontrando estímulo na necessidade vital de se libertar da rotina e passividade servil do espírito. Não há dúvida, pois, que a arte só poderá ser sentida por uma minoria com mentalidade integralmente livre.

Texto em Francês / Texte en Français

## L'ARCHITECTURE EST UN ART ET UNE SCIENCE

Extrait d'une conférence de Rino Levi

"L'Architecture est un Art et une science"...

Si par ce propos l'on veut signifier que l'Architecture fait l'objet d'une classification particulière, on commet une grossière erreur.

L'Art est Un: Il se manifeste sous diverses formes: par la peinture, la sculpture, la musique ou la littérature, aussi bien que par l'Architecture.

Il est aussi insensé de considérer l'Architecture comme un art secondaire que de la proclamer "Mère des

Arts" d'après une expression bien connue. On mesure la valeur de l'Art aux émotions qu'il éveille en nous, et à la continuité, à travers le temps de ces émotions.

Ainsi, relativement aux autres manifestations artistiques, il serait faux de juger l'Architecture comme étant d'une nature différente, du fait de l'existence de moyens d'expression plus ou moins étendus et profonds; cela équivaldrait à prétendre placer l'œuvre d'un Giotto, d'un Donatello, d'un Mozart, d'un Shakespeare, au-dessus ou au-dessous de l'œuvre d'un Bramante. Or, ces génies ont atteint à une telle intensité d'expression que les comparer s'avère impossible.

Nous constatons que de nouveaux moyens d'expression surgissent constamment. C'est, événement merveilleux, le cas du cinéma qui nous présente des images en mouvement, des paroles et des sons synchronisés.

Plus extraordinaire encore par son rapport avec la peinture, est le dessin animé, peinture en mouvement, accompagnée de paroles et de musique.

C'est aussi le cas des intéressants "mobiles" d'Alexander Calder. Sculpture dynamique, exprimée par des matériaux non encore employés à cette fin. Le plus extraordinaire est cette diversité de formes acquises artificiellement ou par l'action du vent dont le mouvement, par l'effet de la lumière, produit des ombres et des visions fantastiques, dans lesquelles entrent en jeu, outre d'humbles matériaux (fer blanc, tessons, fil de fer) l'air et la lumière.

Surgis enfin des profondeurs du subconscient pour exprimer notre époque, Cinéma et "Mobiles" cherchent par des chemins inexplorés, à nous donner la vision de nos sourdes aspirations.

### Definitions de l'art

Il existe plusieurs définitions de l'Art, mais aucune, à mon sens, n'est complète et ne peut l'être, puisque l'Art est un phénomène dont la constante évolution se traduit par un développement continu de l'expression et des formes.

Nous percevons cette évolution. La décadence survient fatalement à l'heure où par épuisement, s'efface

l'impulsion novatrice. Le pouvoir de renouvellement de l'artiste dépend de sa capacité de maintenir vivante sa personnalité, et d'amplifier l'étendue de sa culture, celle-ci étant soumise aux éventualités du milieu et aux influences extérieures.

Le véritable artiste a l'intuition de la valeur de ces circonstances. Il se sent mû par une force étrange, et plonge dans des conjectures et des doutes qui laissent son esprit insatisfait et tourmenté.

L'analyse critique et le jugement d'une œuvre d'Art, obéissent à leur tour à des règles changeantes, allant d'un extrême à l'autre, fuyant toute explication objective, liés à des éléments accidentels tels que la mode ou l'angle de vision du moment, et exprimant des nuances qui se vérifient selon la mentalité et la sensibilité des individus au cours des années, et de la collectivité selon les générations.

Il est certain que l'Art, pour se manifester dans toute sa puissance, demande un climat de liberté absolue. Toute contrainte de la société ou d'individus, tendant à lui imposer des objectifs prédéterminés, est désastreuse.

Lorsque soit par paresse, soit par inaptitude l'artiste fuyant l'effort de la création se satisfait de formules pré-établies, son œuvre se dégrade jusqu'à n'être plus qu'une sorte de réflexe mécanique n'éveillant d'intérêt que dans la foule inculte.

De toutes les manifestations humaines, l'Art est celle qui exprime de la manière la plus tangible la personnalité de l'individu, celle qui lui fait livrer, quoique inconsciemment, son propre portrait, inconscience analogue sous certains aspects, à celle de l'enfant et du psychopathe.

Le grand public est incapable de s'adapter à l'esprit d'innovation propre à l'Art. Il l'a en aversion, il accepte passivement la routine sans admettre aucune possibilité de contestation, se ménageant ainsi un refuge commode et sûr. De cette incapacité découlent les préjugés, et le ridicule attaché aux artistes que se livrent à un travail de recherche.

L'architecte dont l'activité, plus que celle de tout autre artiste, dépend d'autrui, est une victime de cette condition, avec laquelle d'ailleurs il est tout à fait familiarisé.

Avant même qu'il ait reçu les enseignements de base sur un thème, il

n'est pas rare que des exigences d'ordre plastique lui aient été signifiées. Une situation équivoque se crée, de laquelle il ne pourra se dégager dignement, que s'il réussit à vaincre de telles impositions.

### Qu'est-ce que l'architecture

On doit classer l'Architecture parmi les arts plastiques de caractère essentiellement abstrait. L'objectif de l'architecture est l'étude de la forme en rapport avec l'ambiance et le climat, compte tenu de certaines conditions fonctionnelles et techniques. A lui la création harmonieuse des rythmes, l'ordonnance des volumes, des pleins et des vides, jouant avec la couleur et la lumière.

L'architecture renferme tous les domaines de la forme, allant de l'objet le plus commun à l'organisation, du travail, des loisirs et du transport dans les collectivités humaines.

Par opposition à la peinture et à la sculpture, l'architecture est vue du dehors et du dedans. L'extérieur et l'intérieur sont intimement liés dans une continuité de conception.

De tous les Arts, l'Architecture est peut-être celui qui aujourd'hui exige le plus de connaissances scientifiques ou techniques, et c'est seulement sur ce point que pourrait se justifier l'expression "l'Architecture est un art et une science". Je dis aujourd'hui, parce que jadis la construction obéissait à un nombre relativement restreint de règles plus ou moins empiriques, transmises d'une génération à l'autre, et qui se sont conservées presque immuables pendant des siècles. Le progrès des sciences, l'avènement des laboratoires de recherches scientifiques aussi bien que la production en série ont contribué à modifier considérablement dans le particulier la vie de l'homme civilisé. Du fait de ces nouvelles conditions, l'architecture est devenue si complexe qu'une collaboration intime avec les spécialistes de la technique constructive et de l'équipement fonctionnel lui est devenue indispensable.

La vie humaine est intimement liée à l'habitat. Il en résulte que tout individu peut avoir des suggestions valables à faire en ce qui concerne la partie purement fonctionnelle de l'architecture. Les problèmes scolaires, industriels, résidentiels ou de santé, ne peu-

vent être résolu sans qu'il soit tenu compte de l'expérience de l'éducateur, de l'industriel, du médecin.

Eu égard à la construction proprement dite, l'architecte doit se mettre en rapport avec les ingénieurs et les techniciens, réunir et coordonner toutes les données et informations du problème à l'étude. Là, comme en d'autres domaines de l'activité humaine s'impose le travail en équipe.

Prenons pour exemple le projet d'un hôpital.

L'élaboration d'un tel projet exige que soient appelés pour un travail en liaison effective: l'ingénieur de mécanique du sol qui fait des recherches sur la nature du terrain et détermine le type de fondation convenable; l'ingénieur dont les calculs permettent le dessin minutieux de la structure; les ingénieurs électriciens et du sanitaire qui établissent les circuits et conduits complexes de l'électricité, des téléphones, des égouts, de l'eau, de la vapeur; le spécialiste de la climatisation chargé du calcul et de la distribution des conduits de réfrigération et ventilation; le spécialiste qui organise et dessine la cuisine, la buanderie, le dépôt et services similaires; les fournisseurs de matériaux; et bien d'autres encore, chacun étant maître dans sa spécialisation et apportant ainsi à l'ensemble une contribution nécessaire.

### Du rôle de l'architecte

La réalisation du projet au stade de la construction, réunit les ingénieurs dont la tâche importante est d'organiser le chantier, de prévoir la main d'œuvre et le matériel.

Un projet d'architecture acquiert peu à peu sa physionomie définitive au cours d'un travail lent, qui peut se prolonger pendant des mois, avec, au début, des données plus ou moins vagues par rapport au thème. Celui-ci se développe peu à peu dans les premières ébauches, dans les études préliminaires dans l'avant-projet.

Jusqu'ici l'architecte travaille seul, avec le concours de ses notions générales appliquées à l'ensemble de l'œuvre. Maintenant, il lui faut organiser le travail en équipe afin de rechercher et trouver les solutions adéquates au problème, on tenant compte des facteurs: économie, technique, confort.

Lorsque toutes les données sont rassemblées et bien assimilées, l'architecte faisant valoir sa capacité créatrice donne au projet son aspect définitif, et engène tous les éléments dans l'organisme fonctionnel technique et plastique. Cette phase de maturation de l'œuvre est unique. C'est alors que l'architecte se sent complètement au cœur du sujet, et maître absolu de l'œuvre dont il a une vision de détail intégrale. De ce moment, il ne ressentira plus jamais acuité émouvante, pas même devant la construction achevée qu'il contempera avec certain détachement, comme quelque chose qui ne le touche plus.

Pourquoi cette froideur devant son œuvre?

Parce que, ceci se vérifie à propos de toute manifestation artistique, le besoin d'évolution de l'artiste fait que son esprit éternellement insatisfait, l'emmène alors à de nouvelles cogitations. Les connaissances scientifiques aident largement l'architecte lors de la conception plastique. Elles doivent être assez profondément acquises pour agir sur le subconscient comme une seconde nature, pour que libre de toutes limitations d'ordre technique, et cependant reconnaissant leur existence, la création surgisse.

Cette exposition du travail de conception de l'œuvre participant de la science de l'art, tend à jeter quelque clarté sur un processus où, en réalité, la science et l'art s'enchevêtrent sans ordre chronologique et sans méthode.

L'architecte comme tout artiste, suivant son intuition aiguë et sa fantaisie inquiète, inspiré par la vision plastique, devance fréquemment par l'originalité et la hardiesse de ses solutions, celles mêmes du spécialiste. Parfois, au contraire, les indications fournies par celui-ci prennent une place prépondérante: elles sont le point de départ du travail créateur.

La première élaboration mentale de l'Architecte se vérifie dans une continuité de visions plastiques que confirme le long et patient travail du développement du thème.

### Synthèse des arts

Il faut insister sur un état de fait de la plus grande importance: l'impossibilité pour l'architecte, de réaliser actuellement, des travaux en collabo-

ration étroite avec des peintres et des sculpteurs. Les exemples qui nous restent du passé sont des témoignages probants de la compréhension de tous, d'une liaison intime vivante entre les trois arts plastiques. Cette compréhension a disparu depuis des siècles.

Il régnait à cet égard, de nos jours, un préjugé inexplicable quant aux fresques, mosaïques ou motifs sculptés. A première vue ce préjugé semblait mesure d'économie, cependant nous trouvons fréquemment des œuvres construites avec des matériaux excessivement somptueux par rapport à l'objectif plastique. D'autre part, les peintres et les sculpteurs vivant éloignés de la construction, la considéraient avec une certaine indifférence. Ils ont perdu le sens du travail en collaboration. Le schisme des trois arts est manifeste.

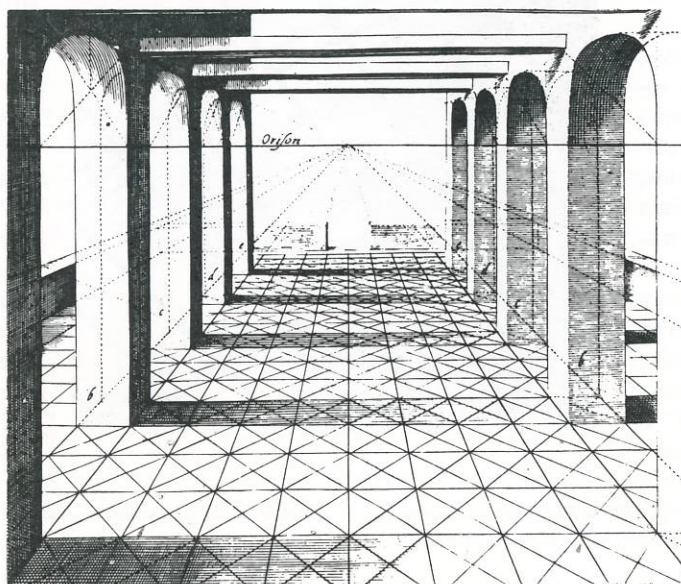
### Architecture — art social?

L'architecture est fréquemment classé comme art social, du fait qu'elle aborde des problèmes d'intérêt immédiat pour la collectivité et essentiels quant à la vie de l'homme, qu'il s'agisse du groupe ou de l'individu, d'un dessin de meuble ou du plan d'une ville.

C'est aspect qui met en valeur le rôle des ingénieurs et des sociologues fuit l'essence même de l'architecture caractérisée par le phénomène d'une création, exprimant directement la personnalité de l'artiste.

La définition de l'architecture comme "art social" ne peut à notre sens être retenue. Une telle définition déplacerait le sujet vers un ordre d'activités, dont les objectifs, établis à l'avance, sont étrangers à la création artistique. Un art sans vibration résulterait de ce "dirigisme".

Parce qu'il lui faut tirer sa propre stimulation, d'une énergie vitale libératrice de routine et de passivité servile de l'esprit, l'art est en conflit permanent avec la société et ne peut être senti et compris que par une minorité sensible à tout novation.



**DISCIPLINA: ORDEM E OFÍCIO**

**I**

---

## RINO LEVI\*

### Arquitetura como Ofício

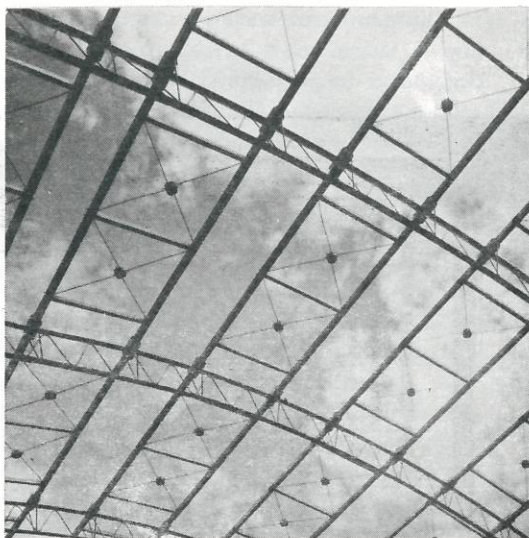
*Mais do que pelo confronto nacional x internacional, a historiografia sobre a arquitetura moderna brasileira se caracteriza pela dualidade arquitetura de gênio x arquitetura de ofício, esta última perfeitamente caracterizada por um arquiteto como Rino Levi*

Maria Beatriz de Camargo Aranha

---

A historiografia sobre a Arquitetura Moderna Brasileira é escassa e, na maioria das vezes, pontual. Nos últimos anos, alguns balanços dessa produção foram feitos.<sup>1</sup> Embora não explicitamente, indicam, quase todos, duas leituras que se diferenciam desde a sua formulação: uma trabalha com a noção de arquitetura moderna *no Brasil*, outra com a noção de arquitetura moderna *brasileira*. A diferença é muito mais profunda que mera questão semântica. Entre “no Brasil” e “brasileira” se divide praticamente toda a historiografia e a crítica da década de 20 até hoje (nada mais contemporâneo no Brasil do que o falso debate arquitetura nacional X arquitetura internacional).

Insisto no fato de que a historiografia sobre arquitetura brasileira é extremamente escassa. Sobre o período que se convencionou chamar de arquitetura moderna, a historiografia é mínima, o que é um tanto paradoxal, afinal a produção arquitetônica brasileira no período é vastíssima, sua repercussão é enorme, podendo-se até falar em um quase consenso entre críticos e historiadores internacionais sobre sua qualidade. No entanto, contamos com apenas dois livros, publicados no período, que se propõem ao levantamento sistemático da produção nacional: *Brasil Buildings*, de Philip Goodwin (1943), e *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin (1956).<sup>2</sup> Significativamente, os dois volumes trazem Brasil com “z”. Não cabe, no momento, a análise das circunstâncias que levaram um historiador americano, Goodwin, a escrever a primeira obra sobre o tema; ou as razões que levaram o arquiteto brasileiro Henrique

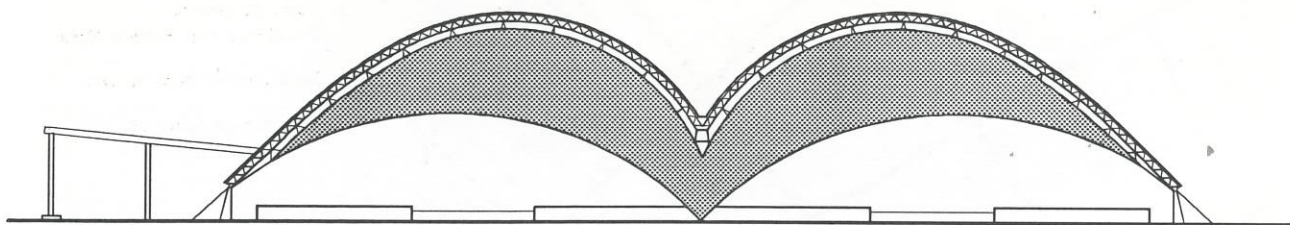


Mindlin a escrever e publicar em inglês o segundo levantamento de arquitetura moderna brasileira. De qualquer maneira, tornam-se evidentes os problemas e as peculiaridades da produção dessa historiografia.

Tenho plena consciência de que a minha preocupação é absolutamente datada.<sup>3</sup> A discussão sobre a produção historiográfica (não só a arquitetônica) e sobre diferentes conceitos de história, ocupa um espaço enorme hoje em dia em diferentes áreas do conhecimento. Se na maioria delas podemos falar em uma certa

resistência ao conceito de história linear, factual, periodizada, na arquitetura moderna brasileira, mesmo onde parece haver divergência, o conceito de história é o mesmo. Tomemos como exemplo o confronto entre Lucio Costa e Geraldo Ferraz. Em 1948, em dois artigos de jornal<sup>4</sup>, a polêmica nacional X internacional se explicita: Geraldo Ferraz contesta a qualificação de “pioneiro da arquitetura moderna brasileira” dada a Lucio Costa: Ferraz reivindica para os arquitetos Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho, a introdução, já na década de 20, em São Paulo, da “corrente de arquitetura mais avançada do mundo”. Costa rebate a argumentação de Ferraz, apontando para a “feição tão peculiar e tão desusado e desconcertante vigor” da arquitetura moderna brasileira e para o “advento do arquiteto Oscar de Almeida Soares” como seu responsável. As duas posições, obviamente, são diferentes. Mas, a divergência se restringe à eleição de diferentes “fatos históricos”: a concepção de história é semelhante. Ambos trabalham com a noção de periodização, de marcos arquitetônicos, de arquitetos inau-

\* Este é também o título do projeto de pesquisa que desenvolvo atualmente no Programa de Pós-Graduação da FAU-USP, onde trabalho as hipóteses levantadas neste texto.



Galpão da Fazenda Tecelagem Paraíba. Fachada com anteparo

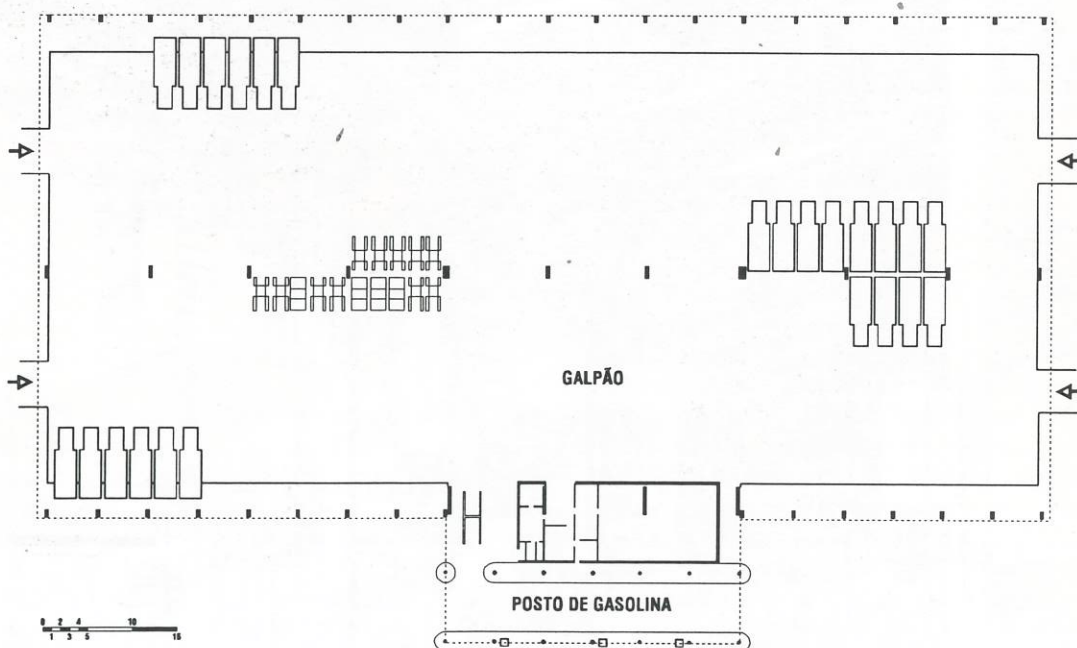
guras. Para Ferraz, o arquiteto precursor é Warchavchik e o marco é casa da rua Santa Cruz, de 1927, em São Paulo. Lucio Costa elege Niemeyer e o projeto do MEC, de 1936, no Rio de Janeiro. Nem a Costa, nem a Ferraz, ocorre considerar a história como processo, onde marcos e autores teriam papel secundário.

O exemplo do embate entre Lucio Costa e Geraldo Ferraz, além de marcar o conflito arquitetura moderna brasileira X arquitetura moderna no Brasil, aponta outra circunstância importante da nossa historiografia: a extrema valorização das individualidades. Não há o menor constrangimento em trabalhar com a noção de *gênio* para qualificar arquitetos (outra vez, nada mais contemporâneo no Brasil, como demonstra a recente eleição dos “papas da arquitetura”

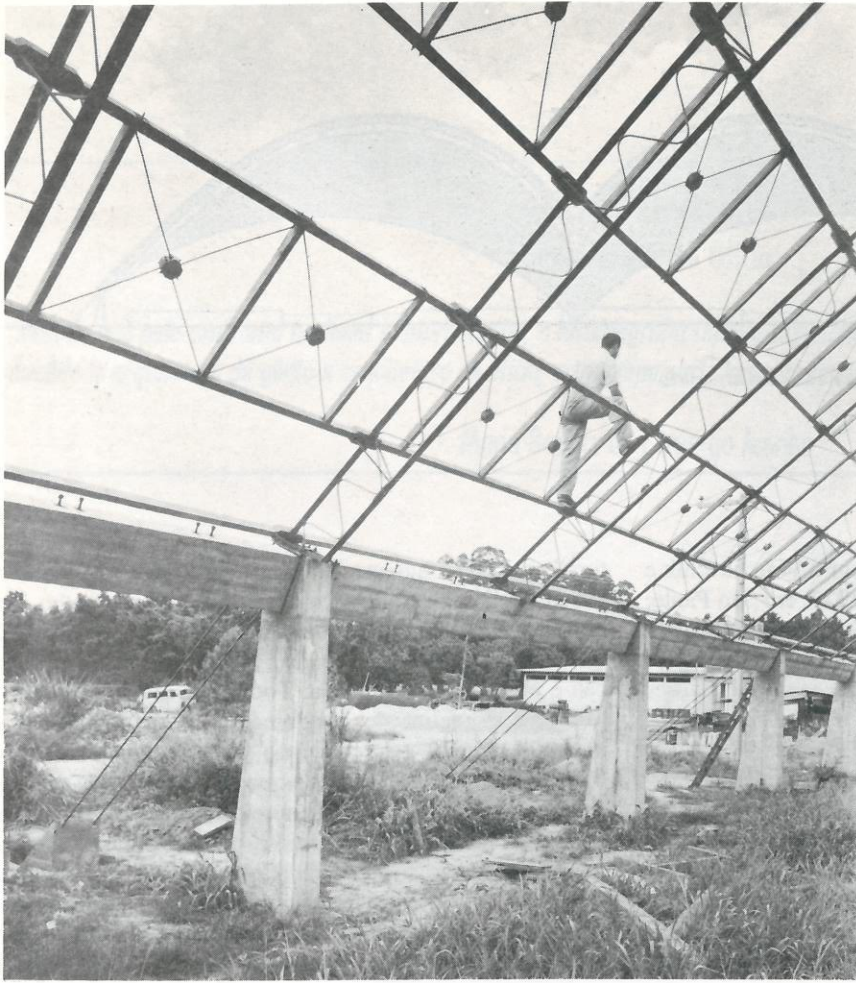
no XIII Congresso Brasileiro de Arquitetos, junho de 1992). Delineia-se aqui a questão que me proponho examinar: a dualidade *arquitetura de gênio* X *arquitetura de ofício*.

Outra vez, tenho plena consciência de que esta preocupação é absolutamente datada. Todas as reavaliações que o ideário e as realizações modernas estão sofrendo no momento, esbarram nos conceitos de genialidade e ofício. Minha hipótese é que, mais do que pela explicitada dualidade de nacional X internacional, a arquitetura moderna brasileira é marcada pela dualidade *gênio* X *ofício*.

No artigo já citado, Lucio Costa, se referindo a Oscar Niemeyer, diz que “foi nosso gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista.” Essa análise de Costa não é gratuita, ao contrário, é respaldada



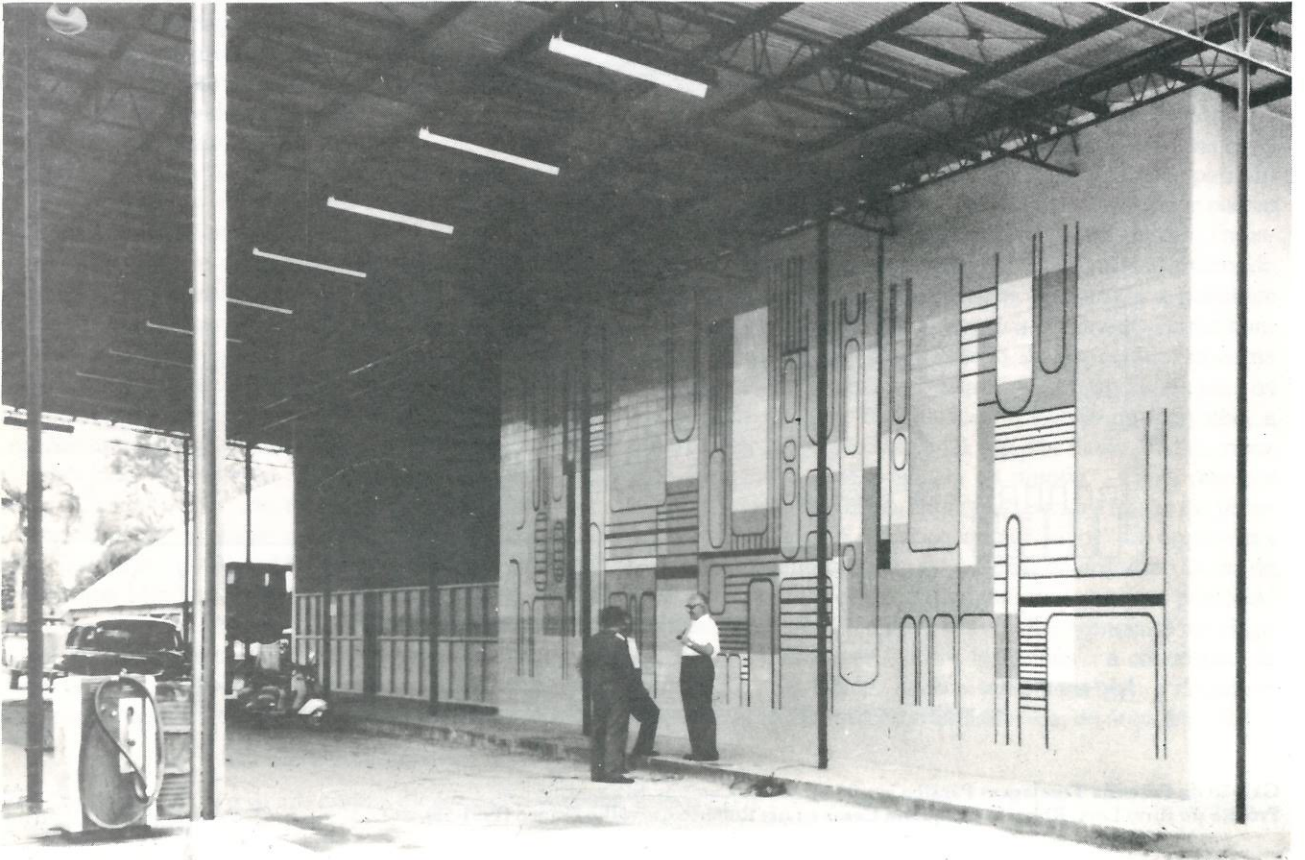
Galpão da Fazenda Tecelagem Paraíba em São José dos Campos, SP. Projeto de Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Luís Roberto Carvalho Franco (1951-55)

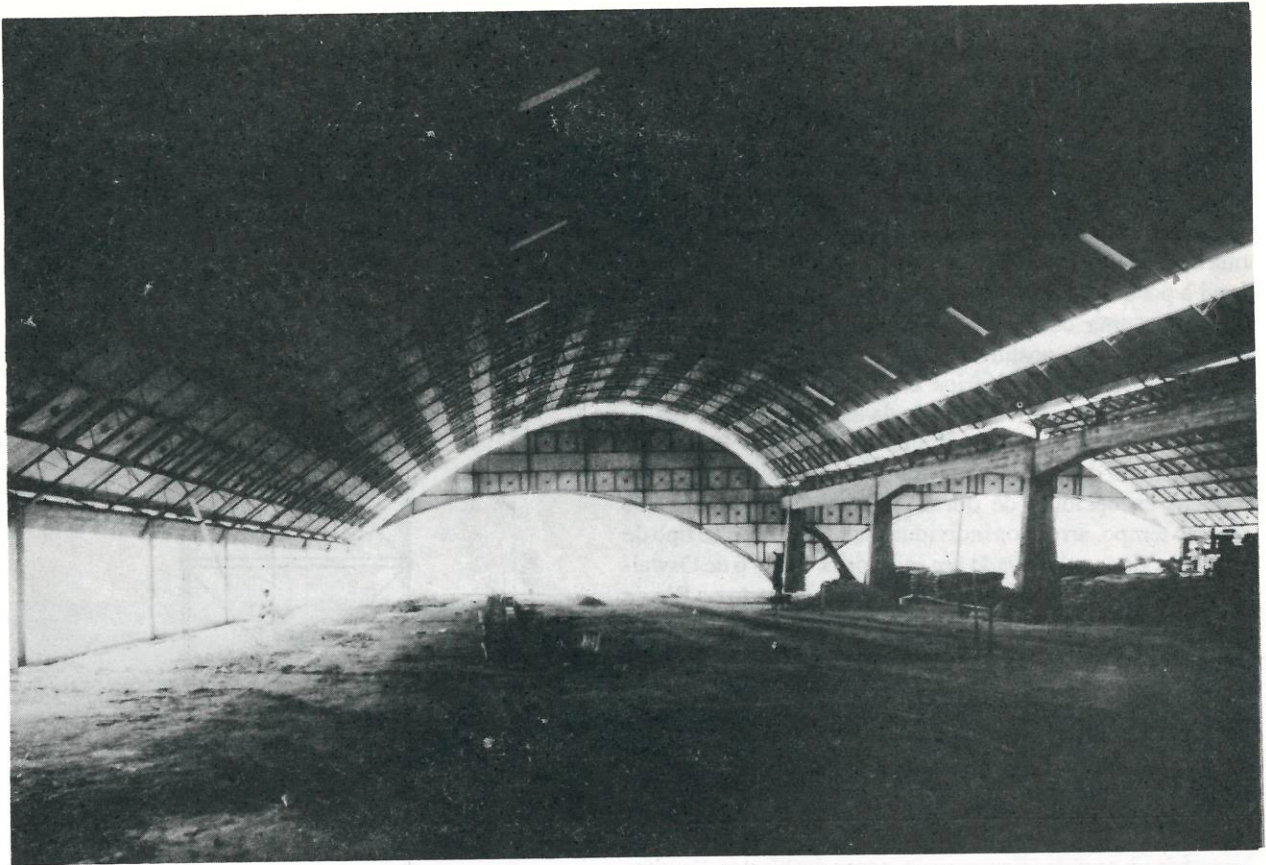


Galpão da Fazenda Tecelagem Paraíba

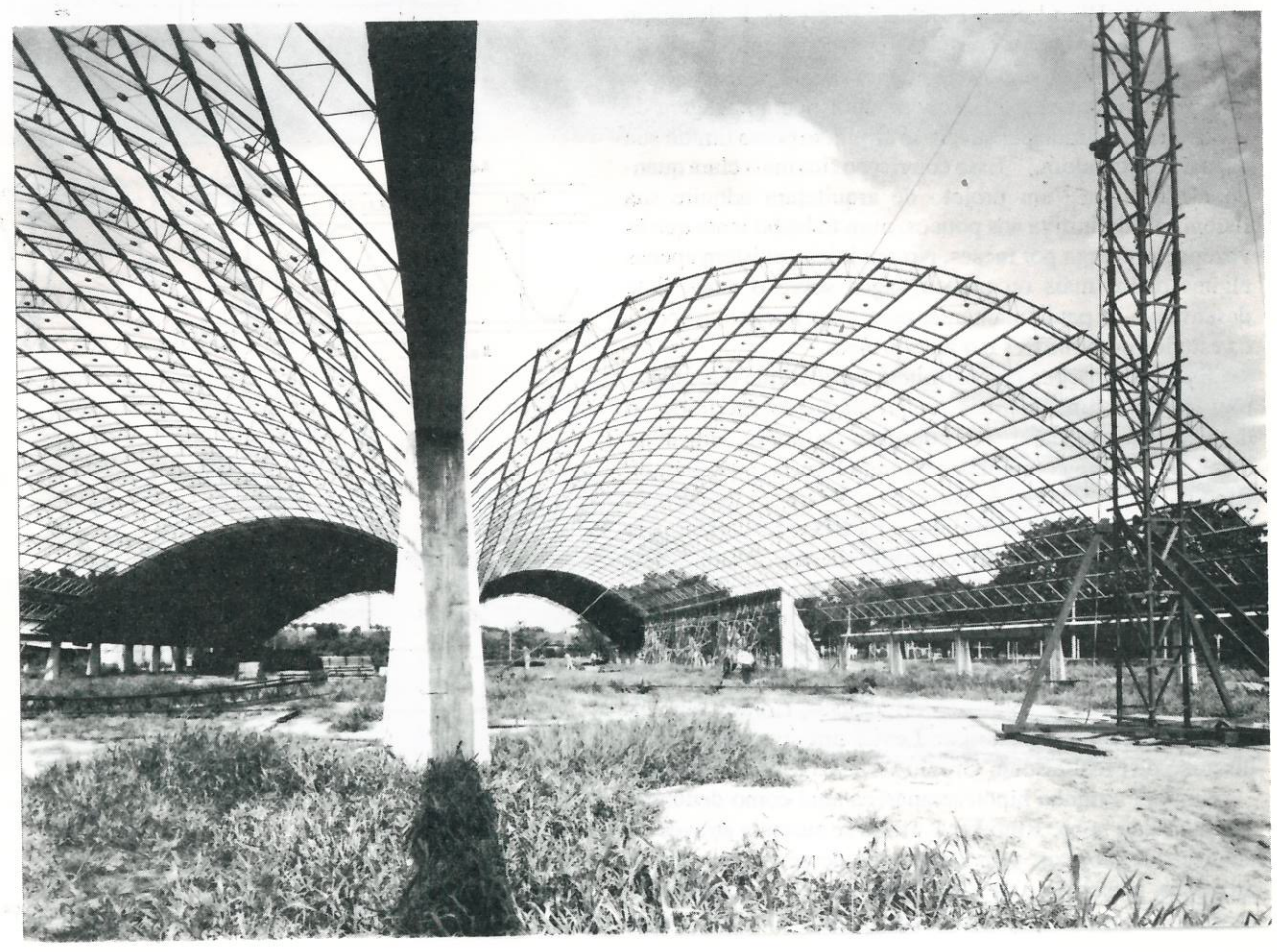
1. Detalhe do apoio em concreto
2. Posto de gasolina.  
Painel de Roberto Burle Marx
3. Perfil interior da cobertura
4. Estrutura da cobertura

2





3



4

como ofício: trabalho interdisciplinar, o projeto definitivo como resultado de um processo, o “conhecimento”. Postura perfeitamente caracterizada por um arquiteto como Rino Levi.

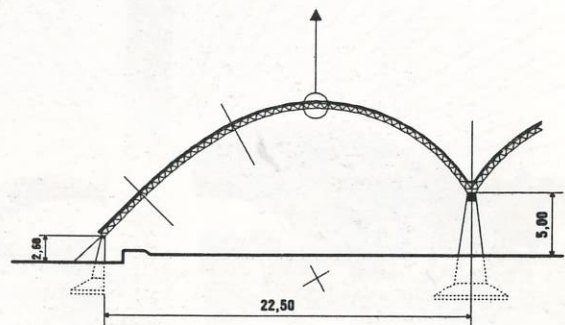
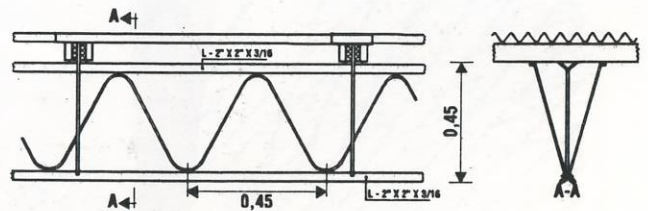
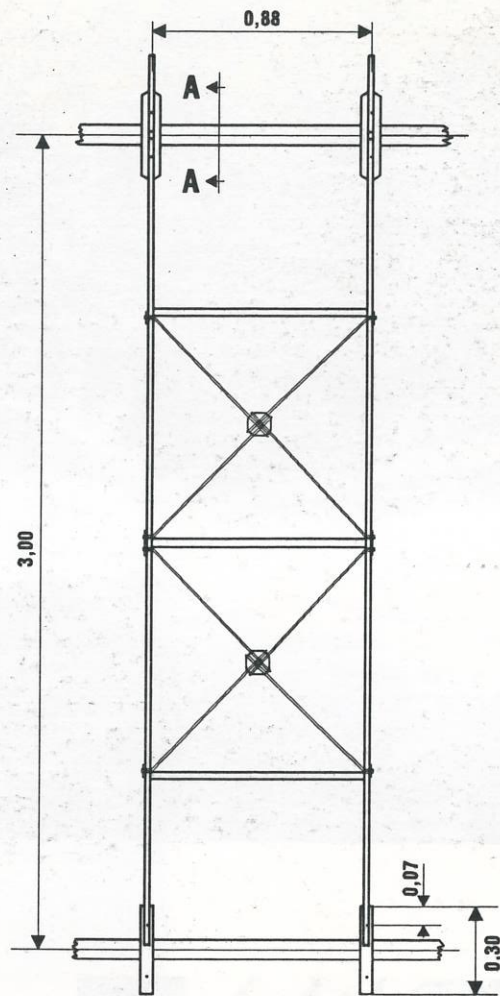
Há aqui o risco de incorrer na mesma questão que aponte para a dualidade nacional X internacional: a opção por um dos termos da equação que pressupõe a exclusão do outro. O que me interessa não é contrapor a postura de Rino Levi à postura de Oscar Niemeyer valorando-as no sentido de eleger uma delas. Ao contrário, a minha proposta é perceber como de posturas diferentes perante a produção de arquitetura resultam ideários e realizações também diferentes. Isso só é possível através da análise dos projetos.

Como observa Nestor Goulart Reis Filho, Rino Levi “trabalhando desde cedo em equipe, conseguiu realizar um número excepcional de obras de qualidades e evitar, ao mesmo tempo, arroubos individualistas.”<sup>5</sup> O mesmo tipo de atitude pode ser observado em escritórios como o de Oswaldo Bratke em São Paulo, ou o dos irmãos Roberto no Rio de Janeiro. Aliás, não é por acaso, que os escritórios desses arquitetos sobrevivem a eles mesmos: são concebidos quase como centro de estudo e divulgação de soluções arquitetônicas. É no mínimo curioso que a historiografia trate esses arquitetos como à margem das “escolas”: Rino Levi em relação à paulista, irmãos Roberto em relação à carioca.

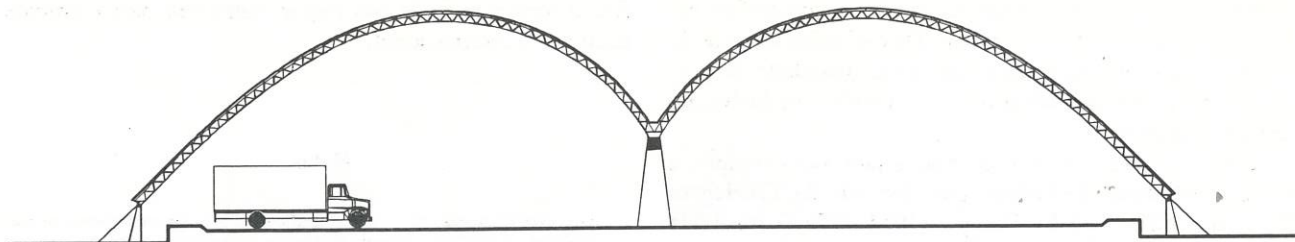
O escritório de Rino Levi conseguiu equilibrar perfeitamente interdisciplinaridade e qualidade, evitando o que acontece em grandes firmas onde, como diz Nestor, “muitas vezes, a quebra do individualismo tende a se confundir com a mediocridade e a falta de caráter arquitetônico.”<sup>6</sup> Se esse caráter na arquitetura de gênio é dado exatamente no gesto criador, para Rino Levi a questão é diferente. É ele, quem diz que “a ampliação constante dos conhecimentos e da cultura representa estímulo permanente, que vivifica e enriquece a força criadora. É errado supor que a bagagem de conhecimentos indispensáveis ao arquiteto possa limitar sua capacidade criadora.”<sup>7</sup> Essa convicção fica mais clara quando ele diz que “um projeto de arquitetura adquire sua fisionomia definitiva aos poucos, num trabalho lento que às vezes se prolonga por meses. No seu início, existem apenas alguns dados mais ou menos vagos sobre o tema. Este desenvolve-se paulatinamente, com os primeiros esboços, os estudos preliminares e o ante-projeto.”<sup>8</sup>

Essas colocações nos permitem deduzir que duas questões vão ser fundamentais na produção do escritório: o detalhe e o programa. Ao contrário da noção vulgar de entender detalhe com coisa sem importância, a postura de Rino conduz a enxergá-lo como a escala menor do projeto. Todas as intâncias são definidas, estudadas e resolvidas pela equipe interdisciplinar. Ao contrário da atitude habitual, o programa é tão, ou mais importante do que o partido. Não há a preocupação de que certos procedimentos generalizados se imponham às necessidades particulares de cada “tema”, para usar um termo caro a Rino. Isso lhe permite diferentes diálogos, inúmeras referências. Como comenta Bruno Zevi, “a arquitetura de Levi é um discurso sobre o discurso de Mendelsohn, Gropius e Le Corbusier”.<sup>9</sup>

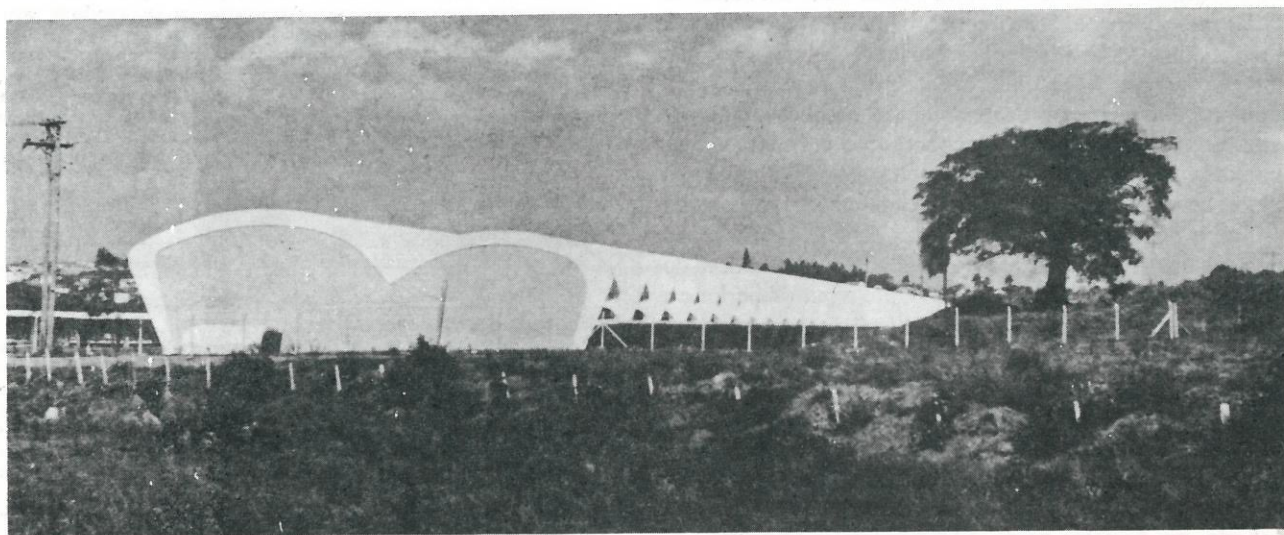
Embora a minha hipótese apareça aqui como deduzida das falas de e sobre Rino Levi, ela só se sustenta através da análise dos projetos. Nos seus mais de sessenta anos de atividade, o escritório de Rino Levi Arquitetos Associados desenvolveu quase quatrocentos projetos.<sup>10</sup> Cobriu pratica-



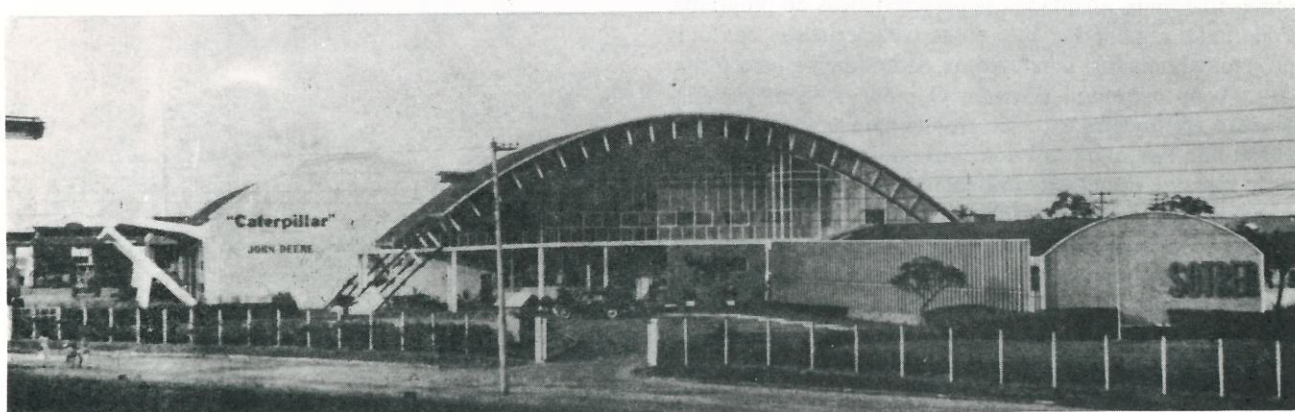
Detalhamento estrutural da cobertura. Detalhes da terça de madeira e do arco



Galpão da Fazenda Tecelagem Paraíba. Corte transversal esquemático.  
Rino Levi



Fábrica Duchen, São Paulo, 1950  
Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa



Fábrica Caterpillar, Rio de Janeiro, 1949  
M. M. M. Roberto

mente todas as áreas do trabalho profissional: desde casas isoladas, até complexos industriais, edifícios comerciais, escritórios, apartamentos e hospitais. Das soluções técnicas de acústica para cinema e teatro até a racionalidade de programas hospitalares, cada projeto se qualifica, inclusive, no seu detalhamento.<sup>11</sup>

Outras circunstâncias não explicariam, por exemplo, a solução estrutural do Galpão para fazenda da Tecelagem Parayba, em São José dos Campos (1951-1955)<sup>12</sup>, resolvida com a combinação de três materiais: ferro, madeira e concreto, utilizados de maneira a renderem ao máximo, dentro das suas diferentes características. O programa é muito simples: abrigo de caminhões e máquinas agrícolas da fazenda e posto de gasolina, ou seja, grandes espaços livres. Em um momento em que os grandes vãos na arquitetura brasileira são sistematicamente resolvidos em concreto armado, Levi, Cerqueira Cesar e Carvalho Franco, optam por uma cobertura leve, de estrutura mista: duas abobadadas de 22,50 metros de vão feitas com arcos de ferro perfilado e ferro redondo, apoiados sobre estrutura de concreto, que absorve os empuchos. O contraventamento no sentido longitudinal é feito por terças de madeira, ligadas duas a duas por cruzetas de ferro redondo. A cobertura é feita com telhas onduladas de alumínio, que não chegam até o chão. Os pilares centrais são mais altos que os laterais, o que quebra a simetria do arco, e marca a elegância do seu perfil. Apenas uma das quatro faces do galpão é vedada: a suave curva do lado inferior do anteparo e o rasgo entre o lado superior e a cobertura, que não é tocada, acentuam a assimetria e a elegância. Uma cobertura plana, no mesmo sistema construtivo, anexa às abóbodas, abriga o posto de gasolina. Neste, um painel de ladrilhos esmaltados de autoria de Roberto Burle Marx atesta a preocupação com os detalhes.

Outra vez, não deve ser mera coincidência o mesmo tipo de experiência estar sendo feita no escritório dos Irmãos Roberto, em projetos como, por exemplo, a Indústria Caterpillar (1953-Rio de Janeiro). Também lá a hegemonia do concreto armado é quebrada e o salão de exposição das máquinas à venda é estruturado por grandes arcos de madeira com 44 metros de vão, apoiados em pilares de concreto armado, cobertos por telhas de fibrocimento que não chegam até o chão. Novamente a correta exploração de diferentes materiais, adaptados às características do programa. Poderia-se argumentar que essas características nos dois projetos apontados, conduziram naturalmente para o tipo de solução estrutural adotada. O próprio Niemeyer desmonta a argumentação: o seu projeto para a fábrica Duchon (1950-São Paulo) é resolvido com pórticos rígidos de concreto armado, num raciocínio recorrente no partido que ele adota, independentemente do programa.

Bruno Zevi comenta que "em uma época de consumo rápido e redescobertas, a abordagem brilhante e gestual de Niemeyer foi rapidamente contestada por suas inclinações evasivas e monumentais. A figura de Rino Levi não representa a antítese: o seu puritanismo racionalista apareceu como uma âncora segura num clima cultural muito incerto e fragmentado."<sup>13</sup> Concordo com Zevi no sentido de que Levi não é a antítese de Niemeyer. Insisto em que a questão não é contrapor a arquitetura de gênio à arquitetura de ofício no sentido de optar por uma delas. Mas, o reconhecimento destas diferentes posturas e conseqüentemente das suas diferentes realizações, me parece importante nesse momen-

to quando tudo indica que o debate sobre arquitetura no Brasil corre o risco de escorregar, outra vez, para o embate nacional X internacional.

## Notas

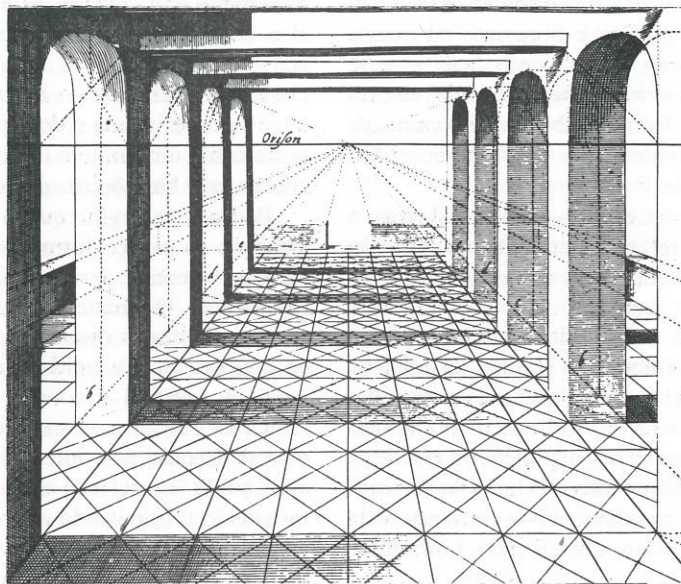
- 1 Dois exemplos desses exames historiográficos me parecem particularmente interessantes: o de Carlos Alberto F. Martins na sua dissertação de mestrado *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa (1924-1952)*, FFLCH-USP, 1977; e o de Agnaldo Aricê Caldas Farias na sua dissertação de mestrado *Arquitetura Eclipsada: notas sobre história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*, IFCH-UNICAMP, 1990.
- 2 Philip L. Goodwin. *Brazil Builds: Architecture. New and Old, 1652-1942*. Fotografias de O. E. Kidder Smith, New York, The Museum of Modern Art, 1943.  
Henrique E. Mindlin. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro, Colibris Editora Ltda, 1956.
- 3 É comum dar-se ao termo "datado" um caráter pejorativo, opondo-o às questões fundamentais, atemporais, universais, globalizantes. Uso aqui a noção de "preocupação datada" no sentido de estar em fase com as discussões, questões, problemas contemporâneos a ela, que é exatamente o que lhe confere interesse.
- 4 O artigo de Geraldo Ferraz chama-se "Falta o Depoimento de Lucio Costa", publicado no jornal *Diário de São Paulo*, em 01/01/1948. O de Lucio Costa é "Carta Depoimento", publicado no *O Jornal*, em 14/03/1948, em resposta ao artigo de Ferraz. Ambos foram republicados na coletânea do CADERNO 3, publicado pelo CAD (Centro de Apoio Didático), FAU-PUCAMP, maio de 1991.
- 5 *Rino Levi*, Edizioni di Comunità, Milano, 1974, p. 16.
- 6 *Idem, ibidem*, p. 16.
- 7 Citado por Nestor Goulart Reis Filho, *op. cit.*, p. 16.
- 8 Rino Levi, "A Arquitetura é Arte e Ciência", publicado nesta *Óculum* n° 3, março de 1993, p. ???.
- 9 Bruno Zevi, "Brasília che non ci fu", Milão, 1974. O artigo é uma resenha crítica do livro *Rino Levi, op. cit.*
- 10 O escritório foi fundado em 1927, quando o arquiteto Rino Levi iniciou suas atividades profissionais. Em 1941, o arquiteto Roberto Cerqueira Cesar associou-se ao escritório. Em 1951, junta-se a eles o arquiteto Luis Roberto Carvalho Franco. O fundador faleceu em 1965. O escritório continuou suas atividades sob a denominação de Rino Levi Arquitetos Associados S. C. Ltda. Em 1972 é o arquiteto Paulo J. V. Bruna quem se associa e em 1986 é o arquiteto Antonio Carlos Sant'Anna, que começou a trabalhar no escritório como estagiário em 1974, que se tornou sócio.
- 11 Sobre os cinemas de Rino Levi, ver o artigo de Renato Anelli, "Arquitetura de Cinemas em São Paulo - o cinema e a construção do moderno" in *Óculum* n° 2, setembro de 1992.
- 12 *Acrópole*, São Paulo, n° 241, novembro de 1958.  
*Habitat*, São Paulo, n° 50, setembro/outubro de 1958.  
*Informes de la Construcion*, Madrid, n° 112, junho/julho de 1950.  
*L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n° 90, junho/julho de 1960.  
*Rino Levi*, Edizioni di Comunità, Milano, 1974.
- 13 Bruno Zevi, *op. cit.*

# ARTICULO DO ANEXO

Artigo 1.º do Regulamento do Anexo

Artigo 2.º do Regulamento do Anexo

## Artigo 3.º do Regulamento do Anexo



## DISCIPLINA: ORDEM E OFÍCIO

II

---

## A LINHA DO HORIZONTE

### Reflexões sobre a Crítica da Simetria Clássica

*Uma abordagem da constituição do espaço figurativo moderno a partir de questões emergentes com a "crise do classicismo"*

Mário Henrique Simão D'Agostino

---

Linha do horizonte, expressão recorrente que abrange um campo semântico com fronteiras aparentemente bem definidas e cuja palavra falada desfruta o sentido da evidência, aqui a pronunciamos, pórtico e horizonte de nossos estudos, para auscultá-la como "forma simbólica" —se se permite uma terminologia historiográfica não muito empregada para arte moderna; i.e., forma simbólica do domínio de visualidade que lhe é imanente e que veio a se constituir como marca da modernidade.

Linha do horizonte... uma e outra, ambas palavras, a despeito da evidência supra referida, demandam noções não muito apropriadas aos seus equivalentes nomeados no estofo do sensível: a linha não participa como representação abstrata do limite entre dois corpos; deslocando-se para o horizonte, ela afasta-se igualmente do *skyline*, da silhueta, da *veduta* ou do próprio horizonte vislumbrado como alvo ou como meta, para alojar-se na difusa fronteira do ilimitado. Mas não se trata aqui de elencar experiências estéticas, senão alertar para esta que é constitutiva da linha do horizonte, freqüentemente —e apressadamente— correlacionada àquela, situada no Renascimento, que afirmou a infinitude no domínio físico.

Emparelhando-se a esta proximidade entre linha do horizonte e infinitude, a aproximação com o Renascimento vem duplicada pelo fato da teoria renascentista da arte ter elevado a Paisagem a um gênero artístico absoluto e íntegro, "oficializando uma arte"<sup>1</sup> cujas raízes remontavam a práticas medievais. Todavia, quer na teoria quer na atividade artística a espacialidade que informa a Paisagem Clássica está diretamente comprometida com a perspectiva linear, geométrico-matemática, e revela não apenas inadequação mas impossibilidade de uma plena valorização da visibilidade do horizonte. Rudolf Wittkower alertou sobre esta *Anschaumng* própria do Renascimento<sup>2</sup>: o espaço sempre é definido em termos de *proporzionalità* e, por isso, só se revela —em sua infinitude e universalidade— na medida exata em que se define por relações métrico-espaciais precisas. Giulio Carlo Argan, em seu *Brunelleschi*, precisou esta unidade entre "espaço geométrico-matemático da perspectiva" e "proporcionalidade" nos seguintes termos: "ha posto lo spazio como proporzionalità e cioè come forma."<sup>3</sup> Este *tópos* ar-

quitetônico também informa a paisagem clássica, caracterizada pelo mensurável, comedido, proporcional, ordenado e, portanto, em unidade, as partes guardando relação entre si e com o todo. Se o expediente de proporcionalidade constitui uma paisagem onde as relações de distância estão claramente definidas, o horizonte, longe de ser um lugar onde se experimenta o desmedido ou o ilimitado, está presente como um limite e um termo, uma parte entre outras, concordes e harmônicas posto que bem proporcionadas.

Poder-se-ia argüir que o florescimento do *vedutismo* reservou ao espaço-forma do Renascimento o influxo de uma nova poética, precipuamente paisagística: o pintoresco (*pittoresco*). Diferentemente da paisagem clássica que define com clareza as distâncias, enquadrando a visão a partir da concordância e unidade que os elementos da mesma guardam entre si e com o todo, a paisagem pintoresca seleciona e recorta o campo de visão exatamente pelo que nela se destaca, pelo inusitado da *varietà* (que só pode ser apreendido 'em relação a algo', ao qual se opõe como uma 'novidade'). Imputando assim uma dialética entre a paisagem "constructiva e inteligível" e a "pictórica e imaginável", se pudéssemos sintetizar nestes termos a *coincidentia oppositorum*, teríamos assédio ao movimento genético da linha do horizonte. Resguardado o valor historiográfico deste movimento dialético, argüir-se-ia, porém, do mesmo modo, seu poder dissimulador do novo *pathos* paisagístico próprio à linha do horizonte: aí, a visibilidade traz como marca a incapacidade de um pleno controle intelectual do objeto perceptível, a impossibilidade de concebê-lo completamente, representá-lo ou reproduzi-lo, enfim, a perda de todo limite ou termo de comparação, a deriva do olhar.

Estas considerações preliminares, ainda que sucintas e demasiado genéricas, são suficientes para delinear com maior precisão o nosso símbolo. Voltar os olhos para o horizonte, fazer deste olhar uma fruição estética, implica uma visualidade que, a rigor, não pode ser identificada com o *occhio mentale* do Renascimento, pois recusa a plena cognoscibilidade do visível, entregando-se ao prazer pelo indefinido, confuso, pelo que Addison chamou de "irrepresentável na representação". Mas é preciso tomar cuidado para não incorreremos numa categorização abstrata desta

“estética do sublime” da visualidade, aplicável tanto a uma peça de Ésquilo como a uma pintura de Caspar David Friedrich; perscrutamos aqui os significados tal como se constituem para épocas determinadas e exatamente por isso podemos falar do *símbolo* como chave de entendimento do “espírito da época”: o significado próprio do símbolo está na sua capacidade de se expandir ou transcender seu significado particular lançando luz sobre uma significação comum ou o sentido do todo.

Indubitavelmente, foram muitos os fatores que contribuíram para a emergência da visualidade em questão; porém, dois apresentaram-se cruciais e serão objeto de um estudo mais aprofundado: a crítica às noções clássicas de simetria e de proporção e a ruptura com uma visualidade que sempre esteve condicionada pela rígida hierarquia das situações.

### (i) A Simetria clássica e a crítica à noção de proporção

A simetria foi o mais importante princípio estético que a Antiguidade Clássica legou para o Renascimento e, com toda certeza, o que sofreu as mais violentas mutações semânticas nestes tempos modernos. Comparando nas grandes obras do passado como a finalidade ou a excelência artística, alentou, no Renascimento, um espírito ansioso por alçar as artes visuais ao templo das artes liberais. Neste sentido, a “genérica” qualificação da arte como imitativa ganhou, no *Quattrocento*, uma formulação teórica muito singular relacionada, em parte, com a crítica platônica ao artista fabricante de cópias exatas da realidade sensível<sup>4</sup>, mas, sobretudo, preocupada em estabelecer claramente o parâmetro ou o sentido desta homologia entre a excelência aspirada na arte e a excelência consumada na natureza. Visto que a “conquista do horizonte” relacionou-se diretamente com a crítica da proporção e da simetria clássicas, convém determo-nos brevemente sobre seus significados originários e os herdados pelo ocidente europeu.

Simetria é uma palavra grega (συμμετρία, no grego; *symmetria*, no latim) significativa em si mesma, relacionada ao sentido de “concordância com a medida (μέτρον)”. De fato, nossa mecânica identificação da simetria com a proporção (*proportio*, no latim) parece uma consequência natural, haja vista considerarmos as relações métricas em termos puramente quantitativos, abstratos. Porém, *métron* (medida), em grego, tem um sentido mais abrangente e menos abstrato que o nosso. Aristóteles refere-se a ele ao falar, por exemplo, da similitude entre o bem buscado nas artes e o das ações éticas:

“tendo diante dos olhos o meio-termo, julgam suas obras por este padrão; e por isso dizemos muitas vezes que às boas obras de arte não é possível tirar nem acrescentar nada, subentendendo que o excesso e a falta destroem a excelência dessas obras, enquanto o meio-termo a preserva; e para este, como dissemos, se voltam os artistas no seu trabalho.”<sup>5</sup>

Esta medida que é “o meio” (*meson*) —de forma que não se pode acrescentar, subtrair ou alterar nada sem comprometer a unidade do todo— não pode ser tomada por uma determinação puramente quantitativa; à correspondência métrica das partes (proporção) podemos acrescentar, p. ex.,

o ornato das cores e a consonância entre as magnitudes e o colorido<sup>6</sup>; enfim, ela comparece sempre como manifestação de concordância entre as partes.

Mas, fundamentalmente, o sentido de medida é vivenciado como condição da presença no mundo ou como “concretude ôntica”; assiste a tudo aquilo que comporta um mais e um menos, um excesso e uma falta. Como concordância e unidade, como acabamento e razão de ser, o *métron* reside no âmago do ser.<sup>7</sup> E posto que nesta dimensão ôntica confluem a condição de ser e a sua identificação, a “justa medida” preside como realidade e identidade, como “possibilidade de vidência”.<sup>8</sup> Assim, a concordância entre a ordem (ou a coerência) existente na complexão do ser e a sua expressão (visto que a “exterioridade”, aqui, é condição de identidade-presença do ser), longe de se colocar como um “ideal artístico”, é inerente ao *métron* como condição “ontológica”.

Na estética, a apreensão da justa medida se dá concretamente como uma experiência numinosa de intuição do ser. Retomando a citação de Aristóteles, uma obra onde as partes relacionam-se entre si e com o todo de tal forma que não é possível tirar, acrescentar ou alterar nada sem comprometer a unidade do todo, uma obra de tal ordem, é apreendida como uma totalidade perfeita. Esta apreensão, porém, não se faz por intermédio de uma atividade judicativa que pondera, prudentemente, os critérios pelos quais poderá avaliar com segurança a natureza das relações que as partes guardam entre si e com o todo; pelo contrário, ela prescinde de toda deliberação, consumando-se por uma percepção imediata. Ou melhor, esta imediata “abertura da consciência” para a concordância e a unidade do todo se dá sob o poder-presença da harmonia (ἁρμονία).

Antevê-se aqui o campo semântico extraordinariamente rico que envolve o enlaçamento da “apreciação estética da simetria” —ou a busca de harmonia— com a atividade artística.<sup>9</sup> No quadro do pensamento filosófico, a poética clássica colocará acento ora na experiência extática da criação artística, como ascese ideal, ora na atualização das “qualidades artísticas”, como aprendizagem (e habituação) imprescindível de talento. Por ironia, o cerne das preocupações que motivaram o pensamento grego veio a ficar obscurecido no *De Architectura, Libri Decem*, de Vitruvius, uma das principais fontes de divulgação dos princípios estéticos clássicos.

A importância do tratado vitruviano foi singular, correspondendo ao primeiro empreendimento racionalista que articulou a teoria da simetria, princípio supremo da arquitetura e das artes em geral, com a sua “historiografia” —vale dizer, com o estudo das condições concretas que possibilitaram sua advertência e deliberada emulação estética. No Livro II de seu Tratado, a história “dos homens primitivos, dos princípios da humanidade e da origem e aperfeiçoamento da edificação” era apresentada por um rigoroso encadeamento de fatos originados com o incêndio de árvores pelo roçar dos galhos numa tempestade.<sup>10</sup> Do agrupamento humano, passando pelo paulatino desenvolvimento da linguagem e chegando à construção da primeira cabana primitiva, Vitruvius seguia uma exposição claramente influenciada pelo *De Rerum Natura*, de Lucrecio<sup>11</sup>; porém, finalizava:

“progrediram gradualmente da construção às outras artes e passaram de uma vida selvagem na selva à hu-

manidade civil. Porém, quando, ao desenvolverem suas capacidades mentais, olharam além, quando suas idéias se fizeram mais generosas pela variedade de seus ofícios, em lugar de cabanas começaram a construir casas com muros de tijolos em locais adequados, ou de pedra, com tetos de madeira e telhas, e então, graças à sua observação cuidadosa, deixaram suas idéias confusas e vagas para adotar certo raciocínio de simetria (*symmetria*).”

A armação teórica com que Vitruvius desenvolvia seu argumento estruturava-se essencialmente na exposição da lógica histórica; assim, à luz do “racionalismo historiográfico” de Lucrécio, elaborava um modelo evolucionista, extremamente simplificado, com termo no florescimento das artes “sob o domínio da filosofia”. Melhor dizendo, o conteúdo estoico da exposição era mostrar que o aprimoramento intelectual, impulsionado pela diversificação dos ofícios, não poderia ficar sob a dependência ou condicionado pelos imperativos da necessidade.<sup>12</sup> Porém, ao carregar a tinta no caráter reflexivo da simetria obscurecia, como já falamos, seu sentido originário.<sup>13</sup> Em todo caso, foi legado romano vincular mais diretamente a noção de simetria com as visões “paisagísticas” da natureza selvagem e da natureza arcádica.<sup>14</sup>

A atenção ao caráter direto, sem mediações, da apreciação da beleza manteve-se viva em toda a história da teoria da arte até a modernidade, alentando uma daquelas *quaestiones* que traziam consigo amplas consequências de ordem filosófica, teológica, política, etc., e cuja *disputatio* ressonava em todo o arcabouço teórico das correntes de pensamento<sup>15</sup> —ou seja: o hiato entre a apreensão imediata de um todo harmônico e a compreensão das razões da harmonia. É neste âmbito que devemos ter em conta o estudo pitagórico da proporção (*ἀναλογία*, em grego); ele não previa uma “investigação matemática pura” e muito menos uma “matematização do mundo” exclusivamente condicionada pelos cocientes musicais, mas, convém repetir, a consideração do *métron* em sua concretude. Aqui, porém, a *quaestio* adquiriu maior especificidade<sup>16</sup>, com a definição de uma problemática estética que se prolongou, sem grandes alterações, até o Renascimento e que, recorrendo ao historiador Robert Klein, poderíamos formulá-la da seguinte maneira: “Como e em que medida o sensível *como tal* é a arte portadora de um número inteligível?”<sup>17</sup>

No bojo desta problematização, as noções de proporção e simetria viriam a ser questionadas em sua validade artística. Com o *Tratado da Arquitetura* de Sério, na verdade um “manual normativo”, o expediente de proporcionalidade reduzir-se-ia a um fator abstrato —e “dogmático”— de sintaxe lingüística, ou seja, de dimensionamento *per comparatione* —comprometido com os números harmônicos— e, portanto, de articulação do léxico clássico da arquitetura. Findava o elo entre a *symmetria* e a *proportio*! Mas o dogmatismo, em sua unilateralidade, nada mais era do que uma expressão particular da série de divórcios que caracterizaram o afrontamento, pela tratadística da arte, das questões emergentes no âmbito da “fundamentação do clássico.”<sup>18</sup> Chegamos, assim, ao centro das nossas preocupações, que, com certa facilidade, tende a ficar encoberto pelas abordagens que se restringem ao problema da perspectiva. Interessa-nos valorar as implicações, consequências ou condi-

cionamentos teóricos que advieram deste questionamento da *symmetria*. De fato, aqui não houve “dialética do negativo”, onde o momento de posição vem sucedido pelos de negação e negação da negação. Por isso mesmo, o ocaso da paisagem clássica e a gênese da paisagem sublime vinculam-se a este *omphalós* sombrio que fecunda e nutre a modernidade: a cissura do enlace entre o sensível e o inteligível.

A historiografia compromete frequentemente o estudo da perspectiva com seus “momentos de crítica” —i.e., o Impressionismo e o Cubismo—, daí extraindo um nexo que condiciona, de forma muito singular, a abordagem do Renascimento. O enfoque da visualidade, das questões de teoria do conhecimento, etc., respeitam uma articulação temporal que exclui qualquer consideração mais aprofundada da simetria clássica exatamente porque lhe escapa outra compreensão da *proportio* que não seja a de puras relações de grandeza. Esta exclusão, no entanto, carrega consigo toda a reflexão sobre arte empreendida na Era das Luzes; ainda mais, lança à sombra o *tópos* radicalmente novo da teoria da arte, inaugurado exatamente pela reinterpretação que Claude Perrault, em uma das mais importantes traduções do *De Architectura, Libri Decem* de Vitruvius, propunha, na segunda metade do século XVII, à noção de simetria.

Tomada como constructo formal e como definidora de uma espacialidade estabelecida por relações puramente métricas, a perspectiva veio a oferecer o principal argumento contra a proporção (e, indiretamente, contra a validade artística de si própria): para o olhar matemático, construtivo, puramente intelectual, toda e qualquer relação racional de medidas tem sempre o mesmo valor. Não é de pouca valia observar que a crítica à proporção harmônica (ou aos cocientes musicais), fundamentada no fato de que seria incoerente afirmar que a razão tem preferência por uma proporção em relação a outras, não resultou, historicamente, no seu rechaço enquanto princípio artístico; pelo contrário, o alvo estava na justificação de seu valor artístico pelo seu valor racional. E isto fez, primeiramente, Claude Perrault: a proporção harmônica, embora racional em si mesma, só tem validade artística porque se justifica por um *fundamento arbitrário*. Defrontando-se com o *irrationale* da arte, o racionalismo iniciava aqui sua longa “dialética do Iluminismo”. Porém, embora incidisse mais diretamente sobre o problema da proporção, este *tópos* findava por instabilizar a própria perspectiva.

Na sua tradução da obra de Vitruvius, Perrault reservaria um lugar importante para a exposição dos fundamentos positivo e arbitrário da arquitetura. Propondo corrigir uma das mais obscuras passagens do manuscrito latino<sup>19</sup>, reorganizava o capítulo sobre as partes em que consistia a arquitetura, no Livro Primeiro, de forma a fazer com que a noção de proporção tivesse posto de comando<sup>20</sup>: assegurava-se-lhe, pelo novo encadeamento lógico, uma função reguladora, determinante dos parâmetros de qualidade da arquitetura. Entretanto, ao contrário de oficializar, pela respeitabilidade do texto restaurado, um lugar comum da teoria desde o Renascimento, resguardava à articulação da tríade proporção/decoro/economia uma inovadora interpretação. Em torno à noção de simetria, Perrault propunha, nesta passagem bastante obscura, sua “esclarecedora” concepção dos dois princípios fundamentais da arquitetura, acima referidos. Por seu intermédio, porém, o ideal clássico da “conve-

niência” ou, na expressão mais corrente e imprecisa, da “adequação” resultava radicalmente transformado.

Pode causar certo estranhamento o fato de que, para a tradução francesa, Perrault recusasse a palavra simetria —cuja noção, como dissemos, ocupava posição decisiva em seu projeto— pela de proporção. Ainda mais, propondo identificar as noções de simetria, proporção e eurritmia como equivalentes, apercebia, com clareza, a concretude e abrangência implicada no expediente da “definição métrica.”<sup>21</sup> A opção terminológica tinha, contudo, o preciso sentido de evitar uma “confusão de princípios” ali onde se arraigava toda a estrutura organizacional proposta para as definições vitruvianas. Em verdade, ela revelava que o pressuposto da conveniência ou concordância entre as partes havia perdido sua eficácia estética, entrando em colapso por força das dissociações impostas pela exegese: por um lado, a “conveniência razoável” muito raramente podia ser considerada a responsável pelo sentido de beleza de uma obra<sup>22</sup>; por outro, a abordagem estética da noção de simetria evidenciava que, no domínio da visibilidade, ela se referia a coisas distintas, motivo pelo qual Perrault optava pela exclusão do termo.

“Embora a palavra simetria tenha se tornado francesa, eu não pude utilizá-la aqui porque *Symmétrie*, em francês, não significa o mesmo que *Symmetria*, em grego ou latim, nem significa o que Vitruvius entende aqui por *Symmetria*, que é a relação de magnitude entre o todo e as partes, relação esta semelhante à de um outro todo, também em relação às suas partes, porém, de tamanho diferente: por exemplo, diz-se que duas estátuas, sendo que uma tem 8 pés de altura e a outra 8 dedos, são da mesma proporção quando a de 8 pés tem a dimensão da cabeça equivalente a um pé e aquela de 8 dedos tem a dimensão da cabeça equivalente a um dedo. Mas nós entendemos outra coisa pela palavra *symmétrie*, em francês, pois ela significa a relação que as partes direitas têm com as esquerdas, aquela que as altas têm com as baixas, e aquelas de frente com as de trás, em grandeza, em figura, em altura, em cor, em número, em situação e, geralmente, em tudo aquilo que pode tornar semelhante umas com as outras. E é bastante estranho que Vitruvius nada tenha falado deste tipo de simetria que é responsável em grande parte pela beleza dos edifícios. Mais do que isto, a ausência desta *symmétrie* torna os edifícios totalmente disformes. Pode ser que esta mesma razão tenha levado Vitruvius a nada falar desta espécie de simetria, como se ela fosse alguma coisa fácil de observar, de tal forma que ele não julgou que ela merecesse ser destacada das outras, pelas quais se deve ter mais refinamento. Eu acredito, entretanto, que se deva estabelecer duas espécies de simetria: uma é a relação racional entre partes proporcionadas, a *Symmetria* dos Antigos; a outra é a relação de igualdade própria à nossa *Symmétrie*, aonde se tem, ainda, duas espécies: se esta relação é semelhante e se as partes esquerdas e direitas, por exemplo, são da mesma grandeza e de situação semelhante, se chama simplesmente *symmétrie*; mas, se ela é o contrário e oposta, chama-se *Contraste* e pertence à Pintura e Escultura e não à Arquitetura.”<sup>23</sup>

Esta exposição acenava, claramente, para a diferenciação das belezas apresentada, na seqüência, com o comentário à categoria vitruviana do decoro na arquitetura. Referindo-se textualmente ao prefácio de seu livro *Ordenação das Cinco Espécies de Colunas*, Perrault distinguia a *symmétrie* “evidente e notável”, “responsável em grande parte pela *Beleza Positiva* dos edifícios”, e a *symmetria* clássica, “relação racional de partes proporcionadas”, prossecutora da *Beleza Arbitrária*. Consumava-se aqui uma reviravolta nos interesses, preocupações e referências conceituais da arquitetura. A proporcionalidade, enquanto elemento-chave para a compreensão do enlace entre o sensível e o inteligível, perdia sua aura convertendo-se em uma “questão de gosto” isenta de qualquer razão positiva. Por sua vez, os imperativos da *symmétrie*, porque tomados como condição de beleza e, portanto, advertidos pelo “sentido comum”, deixavam de ter um papel determinante na formação do arquiteto.<sup>24</sup> Por fim, de fator periférico para uma estética que buscava realizar uma beleza “acima dos juízos individuais” (Alberti), o “costume” e o “gosto” despontavam, agora, como indispensáveis.

Comprometida com a prática artística, o impacto das idéias de Perrault resultaram na crescente desconfiança sobre a legitimidade da identificação clássica da proporção harmônica como uma lei geral da natureza —vale dizer, a desconfiança na homologia entre as leis (e o valor absoluto) da harmonia musical e as da harmonia visual. Por outro lado, se o Iluminismo se opôs veementemente ao caráter arbitrário dos preceitos estéticos, se buscou assegurar-lhes valores absolutos ou razões positivas, se empreendeu uma mordaz crítica aos costumes, não menos certo foi a profunda influência que as idéias de Perrault exerceram sobre ele. Christopher Wren, Laugier e Piranesi são exemplos claros. Também o reconhecimento dos “estilos” egípcio, grego, etrusco, romano, chinês, etc., promovido pela arqueologia, haveria de ter em conta a provável arbitrariedade dos “códigos lingüísticos”. Mas é muito significativo ter sido em torno à questão da proporção que se operou a “desmontagem do sistema clássico”.

A Era das Luzes não economizará esforços para desvincular a crítica da proporção de sua correlata assertiva sobre o Fundamento Arbitrário da Beleza. A possibilidade de se liberar das “amarras do irracionalismo” latentes naquilo que Boullée chamava de “arte de fantasia e de pura invenção” propalada por Perrault<sup>25</sup> viria de um conjunto de idéias paulatinamente amadurecidas no âmbito da poética do pintoresco. Assim, contra a *fantasia... a imaginação*, laicizada por uma arte onde a imagem visual tinha valor pelo jogo das associações, pela sugestão do que estava oculto ou ausente, pelas insinuações, etc., diferentemente do “rigorismo perspéctico” pelo qual nada era indefinido, arbitrário ou aleatório. Ou melhor, aceitando a preeminência do “gosto” sobre o “juízo”, o Iluminismo discordava, porém, da sua identificação com um convencionalismo arbitrário, adverso à “positividade” do *modus operandi* da faculdade imaginativa. A beleza não poderia, certamente, ser apreciada da mesma forma como o pensamento racional aquinhoava-se de seus conceitos; por isso, nem a proporção nem a regularidade consistiam em valores genuinamente artísticos. Mas, como Argan observa, “[no Iluminismo] uma primeira e fundamental objeção à teoria classicista foi colocada com o conceito de *argúcia* (*wit*), que Hobbes definiu como ‘velocida-

de de imaginação' ou como o rápido suceder-se de uma idéia à outra, aos quais, porém, deve acrescentar-se uma 'direção constante' para um fim determinado."<sup>26</sup>

Pela exaltação do *wit* ou do espírito de *délicatesse* ou de um(a) *pensée ingénieuse*, próprios à imaginação, rompia-se radicalmente com as assimilações ou comparações entre a arte e a atividade cognitiva (ou melhor, o pensamento racional), e, na mesma medida, com a irracionalidade: as inusitadas associações entre idéias, em sua astuciosa profusão imaginativa, tinham sentido e atratividade exatamente porque atendiam a uma "direção constante para um fim determinado". Por sua vez, embora o Iluminismo buscasse estabelecer uma *concordia discors* entre o "pensamento exato e unívoco" e o "pensamento engenhoso"<sup>27</sup>, o *wit* valia em si mesmo —ou seja, prescindia da consideração do conteúdo moral ou da atitude ética intrínseca ao sentido da obra— e, por isso, consumava a orientação para o subjetivismo dada com a emergência da questão do gosto.

Os divórcios que findaram o enlace entre a sensibilidade e a inteligibilidade tinham, portanto, no *Settecento*, um de seus momentos cruciais. A constituição de uma "nova sensibilidade" relacionava-se intimamente com a afirmação de valores estéticos que prescindiam tanto da legalidade das leis objetivas quanto da retidão ou rigor cognoscitivo. Porém, sua aparente estabilidade logo desapareceria. A "validade em si mesma" do pensamento argucioso furtava todo e qualquer preceito ético da estética, acenando para um formalismo latente. Sob esta perspectiva, Edmund Burke viria a elaborar, em chave empirista, sua *Indagação filosófica sobre a origem de nossas idéias acerca do Sublime e do Belo*. Na Parte III: *Da Beleza*, dizia:

"A proporção (...) deve ser considerada como uma criatura do entendimento mais do que como uma causa primária atuando sobre os sentidos e a imaginação. Não encontramos um objeto belo à base de dedicar-lhe muita atenção e de investigá-lo muito. A beleza não exige auxílio de nosso raciocínio; nada tem que ver tampouco a vontade; a aparição da beleza causa em nós um grau de amor, na mesma medida em que a aplicação de gelo ou fogo produz a idéia de calor ou frio."<sup>28</sup>

Repondo a questão clássica do caráter imediato da apreciação da beleza, acabava por fornecer o último argumento contra a validade artística da proporção. Embora Burke não se referisse nominalmente a Perrault, para ele, assentar no costume o gosto ou o prazer adveniente por determinadas proporções revelava um profundo desconhecimento das verdadeiras causas do belo.<sup>29</sup> Ainda, uma análise criteriosa das relações proporcionais que, por ventura, pudessem ser encontradas como aprazíveis facilmente demonstraria que o interesse pela proporção advém com a constatação da deformidade e, portanto, está condicionado pela idéia de uma *forma comum*<sup>30</sup>; e concluía: "se não estou errado, muitos prejuízos a favor da proporção têm surgido não tanto da observação de certas medidas achadas nos corpos belos, mas de uma idéia equivocada da relação que a deformidade tem com a beleza, relação esta considerada como a de opostos."<sup>31</sup>

A indagação "empirista" de Burke tinha clara consciência dos limites intrínsecos ao campo da investigação

científica e de suas implicações filosóficas. Não se dispunha a "entender a causa última" da beleza e da sublimidade, nem mesmo pretendia explicar "porque certas afecções do corpo produzem semelhante emoção da mente"; toda investigação das causas eficientes estava condicionada por uma "exterioridade" inviolável pelo conhecimento humano.<sup>32</sup> Talvez a importância maior de seu estudo estivesse nesta internalização de problemáticas que, aparentemente, eram exteriores à arte, específicas da investigação científica ou da teoria sobre o conhecimento humano. E, de fato, o *wit* não poderia ser assimilado ao pensamento racional e científico. Mas o cientificismo de Burke, como veremos, não era um desvio; pelo contrário, confirmava uma relação de complementaridade. Antes, porém, uma interposição.

## (ii) A visualidade e a hierarquia dos lugares

Cabe, aqui, repor a questão pela qual iniciamos nosso estudo: que paisagem é esta que se constitui com o colapso da simetria clássica? Certamente, o *wit* estabelecia uma espacialidade adversa ao constructo perspéctico e ao pensamento racional e científico. A argúcia e a variedade, consumadas com o inusitado ou imprevisível das associações, definiam uma espacialidade assumida, em si mesma, como "paisagem", vale dizer, como enlaçamento de imagens, sempre variável, que respondia a um sentido ou "direção constante" estabelecida por argúcia. Esta espacialidade, que tinha na linha curva ou serpentina sua forma simbólica, preparava, porém, uma ruptura ainda maior no âmbito da visualidade. Valorizando o emocionalmente tocante, a estética do pintoresco, ao "recortar", "enquadrar", "selecionar" o campo de visão pelo que se destaca na paisagem, terminava subjetivando as qualidades artísticas da visão.<sup>33</sup> Óbvio que não se tratava apenas da ruptura com uma ordem visual concebida a partir de "pontos de vista" privilegiados, definidores de uma hierarquia das *situações*; pelo contrário, esta ordem existia na medida em que se articulava com uma hierarquia das *localidades* e de suas respectivas edificações. Era, portanto, uma nova forma de intuição espacial, vigente tanto na arquitetura como —e particularmente— no urbanismo, que estava em questão.

Esta ruptura foi lentamente preparada, no transcurso do século XVIII, pelo expediente da *varietà*, com o qual o pintoresco adentrou-se à cidade. Laugier, nas *Observações sobre Arquitetura*, dirá: "Qualquer um que saiba bem desenhar um parque traçará sem problemas o plano conforme o qual a Cidade deve ser construída relativamente à sua extensão e sua situação. São necessárias praças, cruzamentos, ruas. É necessário a regularidade e o bizarro, as relações e as oposições, acidentes que variam o quadro, uma grande ordem nos detalhes, confusão, fracasso, tumulto no todo."<sup>34</sup> A *varietà*, que para o Renascimento havia sido uma exigência interna à ordem arquitetônica<sup>35</sup>, apresentava-se agora como uma categoria chave frente aos impasses do classicismo —solucionando-os por uma sorte de dialética entre o absoluto e o arbitrário, o racional e o irracional, o regular e o irregular. Assim remetida para o domínio urbano, a variedade impunha a consideração estética da "confusão urbana" e sua ruptura com uma hierarquia arquitetônica-urbanística estabelecida entre as edificações e suas localidades. Este todo urbano que escapava à ordem (clássica) celebrava, na forma da *selva oscura*, o prazeroso do desmedido, do que

fugia ao controle, do que rompia com todo termo de comparação. Aqui estava a raiz do olhar sublime. E se o território do tumulto logo revelar-se-ia um "Campo de Guerra", isto, em parte, devia-se ao fato de que "o pintoresco estava para o sublime como o pavio para o barril de pólvora".

Na "horizontalidade" com que se deixa levar pela linha do horizonte, o olhar sublime rompe definitivamente com toda e qualquer hierarquia do visível; na "indiferença" com que segue de um ponto a outro, ele rompe, igualmente, com todo termo de comparação; lançado ao horizonte, por fim, faz do alvo um símbolo de sua própria condição: experiência sensível da impossibilidade de uma plena cognição do visível. Para uma análise formalista, trata-se evidentemente de uma conquista visual e espiritual. Todavia, adstrita às questões puramente formais, a análise corre o risco de se limitar à contraposição entre o sublime e o pintoresco. E aqui retornamos a Burke. Dissemos acima que a espacialidade definida pelo *wit* era precipuamente paisagística. Coube à teoria artística inglesa perceber as profundas implicações filosóficas que se relacionavam com esta forma de intuição do espaço. Certamente, seria errôneo afirmar que a análise do belo desenvolvida por Burke dava preeminência à poética do sublime. Sequer minimizava a importância do *wit* na atividade artística. Pelo contrário, ela recolocava uma "relação de complementaridade" que Hogarth, reinterpretando a noção de *varietà* tal como tinha se desenvolvido na Itália e França, já havia fornecido a chave de interpretação.

A plena compreensão do valor e importância desta espacialidade "imagética" relacionava-se estreitamente com a consciência dos limites ou impasses colocados ao conhecimento objetivo da natureza. Somente ela solicitaria ao pensamento desejoso de "objetividade" uma dimensão concreta e real; e nisto consistiu o nascimento do sujeito moral moderno. Pois o espaço em questão é, segundo expressão de Argan, um espaço no qual "a objetividade diz respeito a uma qualidade do sujeito"; é, portanto, o espaço da persuasão sobre a "objetividade da própria subjetividade."<sup>36</sup> Esta, provavelmente, é a significação mais profunda da complementaridade que guardam as poéticas do sublime e do pintoresco.

A conquista da horizontalidade do olhar, do espaço contínuo, da autonomia formal... muitos significados podem ser relacionados à linha do horizonte; aqui concentramos naqueles comprometidos mais diretamente com a crise do classicismo. E creio que foi muito esclarecedor o que vislumbramos deste ponto de vista específico. Certamente, não se trata de um ponto final; o vigor que Burke visualizava em "questões clássicas" como a imediata apreensão da beleza logo acolheria uma revisão ainda mais abrangente, a extraordinária Crítica do Juízo. Mas esta, em verdade, é apenas uma hipótese de estudo.

NOTAS

1. Cf. GOMBRICH, E. "La teoria renacentista del arte y el nacimiento del paisajismo", in *Norma y Forma-Estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
2. No seu Princípios da Arquitetura na Idade do Humanismo, Wittkower alertava: "A identificação renascentista dos co-

cientistas musicais com os espaciais somente foi possível sobre a base de uma peculiar interpretação do espaço que, tanto quanto sabemos, não tem sido completamente compreendida nos tempos modernos. (...) Trata-se tão somente de uma aplicação teórica de cocientes musicais ao espaço ou entranha um modo particular de percepção espacial? Se supomos este último, isso significaria que (...) o comprimento da nave [de uma igreja] não é simplesmente a triplicação de sua largura, mas que o comprimento mesmo se acha carregado de relações definidas"; in *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Ed. Nueva Visión, Argentina, pp.114-15; estes estudos sobre a concepção métrica e harmônica do espaço foram aprofundados no artigo "Brunelleschi y la 'Proporción en la Perspectiva'", in *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona; cf. infra nota 17.

3. ARGAN, Giulio Carlo. *Brunelleschi*, in col. *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Feltrinelli Editore, Milano, 1984, p.71.
4. Cf. o importante estudo de PANOFSKY, Erwin. *Idea. Contribución a la história de la teoria del arte*, trad. de Maria Teresa Pumarega, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.
5. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, 1106 b 8-12, in col. *Os Pensadores*, Ed. Abril, São Paulo, 1973.
6. Neste sentido, a exposição fornecida por VITRÚVIO sobre a *symmetria* apresenta dois "momentos" de definição que, em uma leitura desatenta, podem ser facilmente confundidos: "A *simetria* é a concordância harmônica (*conveniens consensus*) entre toda a obra e seus membros, e a correspondência métrica das partes, tomadas separadamente na modulação, com a figura em seu todo" (cap. 2, Livro I, trad. de Ivone Salgado e Mário H.S.D'Agostino a ser publicada no CADERNO — Centro de Apoio Didático FAUPUCAMP).
7. Aqui é interessante citar duas passagens do *De Re Aedificatoria*, no capítulo em que Alberti expõe o princípio artístico da *concinntas* (5,IX), inspirado na simetria clássica, e que se apoiam na concepção grega da *καλοκαγαθία* —cf. o comentário de Giovanni Orlandi, na trad. italiana— e em uma importante sentença pitagórica: "Por instinto natural, de fato, nós aspiramos ao melhor e ao melhor nos aproximamos com prazer; também a *concinntas* só se manifesta no organismo inteiro ou nas suas partes se, por si, manifestar-se, identicamente, a natureza mesma —de maneira que eu a chamo 'companheira da alma e da razão'; e a *concinntas* possui campos vastíssimos nos quais pode ser aplicada e afirmada. Abraça o homem em todos os seus aspectos vitais e racionais; preside totalmente a natureza." [p.814]; "Não me cansarei nunca de repetir (...) a notória sentença de Pitágoras: é absolutamente claro que a natureza nunca discorda de si mesma. E assim é." [p.820]; (trad. do Capítulo 5 por Marcos Tonhão e Mário H.S.D'Agostino, a ser publicada no CADERNO — Centro de Apoio Didático FAUPUCAMP). Cf. ALBERTI, L.B. *De Re Aedificatoria*, Ed. Il Polifilo, Milano, 1966.
8. No quadro do pensamento mítico grego, o desmedido relaciona-se a estados de cegueira, de delírio ou de disfarce. Na *Oréstia*, de Ésquilo, —sobretudo no *Agamêmnon*—, contrapõe-se ao ideal polí(s)tico do *métron*:  
*A ruína é punição inexorável  
da pretensão sem termo e sem medida  
e das extravagâncias da opulência.  
O dom supremo é ter comedimento (métron)  
(...) a prosperidade nunca serve  
aos que se sobrepõem à justiça.  
Transtorna-os a sinistra Tentação,*

*insidiosa filha do Delírio:  
o mal, então, se torna irremediável;  
não se disfarça mais, todos o vêem  
— sinistra, inocultável evidência*

in *op. cit.* 444-456, trad. de Mário da Gama Kury, Jorge Zahar Editor, R.J., 1990

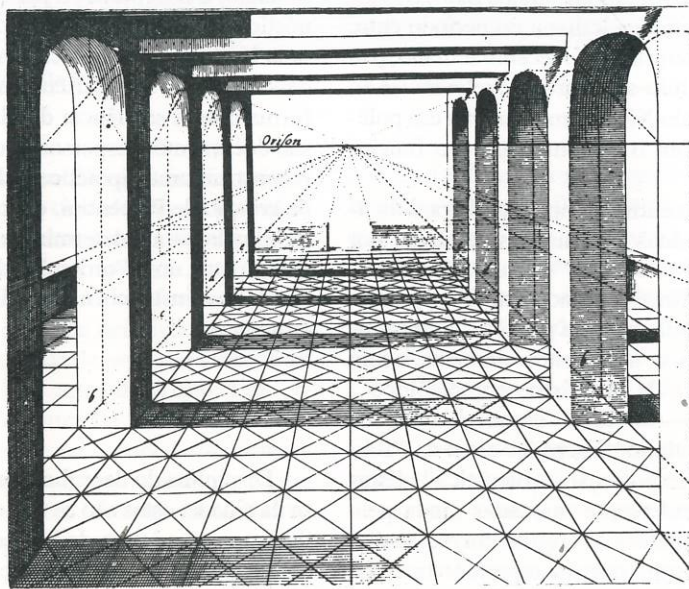
9. Escapa aos nossos propósitos uma consideração mais aprofundada dos complexos vínculos que a simetria e a harmonia guardam entre si. Como temos indicado, a raiz deste estudo encontra-se no pensamento pré-filosófico grego. Apenas por ilustração, é interessante notar que, na mitologia grega, Harmonia, divindade olímpica, une-se ao mortal Cadmo, fundador de Tebas; desta união nasce "Sêmele, filha de Cadmo, [que] unida a Zeus em amor gerou o esplêndido filho Dioniso multialegre imortal, ela mortal. 'Agora ambos são deuses'"; in HESÍODO. *Teogonia*, trad. de Jaa Torranó, Roswitha Kempf Ed., S.P., v. 937-943.
10. Cf. VITRÚVIO, *op. cit.*, Livro II, cap. 1, pp.35-6.
11. No Livro V do *Da Natureza*, Lucrécio dizia: "Não sabiam [os homens primitivos] tratar ainda os objetos pelo fogo, nem fazer uso das peles, nem de vestir o corpo com os despojos das feras; habitavam as florestas, os cavos montes e os bosques e, forçados como estavam a evitar as, chicotadas dos ventos e as chuvas, escondiam com ramagens os membros esqueléticos. (954-56)  
"(...) depois que preparam cabanas, peles e o lume, e depois que a mulher, ligando-se ao marido, (lacuna) entrou em matrimônio, e viram nascer a prole sua descendente, então começou o gênero humano a abrandar. O fogo tomou-lhes os corpos sensíveis ao frio e menos capazes de suporta-lo só com o abrigo do céu (...) (1011-1016)  
"(...) direi que foi o raio que primeiro trouxe à Terra fogo aos mortais (...) No entanto, quando uma árvore frondosa vacila, impelida pelos ventos, e aquece caindo sobre os ramos de outra árvore, faz saltar um fogo a grande violência do atrito (...). Uma ou outra destas duas causas pode ter dado o fogo aos mortais." (1093-1102)  
in LUCRÉCIO. *Da Natureza*, trad. de Agostinho da Silva, col. Os Pensadores, Ed. Abril, S.P., 1973. Sobre o "Mito do Fogo" e sua relação com as versões historiográficas de Lucrécio e Vitruvius, cf. o estudo de PANOFKY, E. "La Historia Primitiva del Hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo", in *Estudios sobre Iconología*, trad. de Bernardo Fernandez, Alianza Ed., Madrid, 1985, pp.45-92.
12. Cf. RYKWERT, J. "Razón y Gracia", in *La Casa de Adán en el Paraíso*, trad. de Justo G. Beramendi, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1975, pp.129-140.
13. Muito distinta é a atmosfera que envolve a descrição de Horácio:  
"Orfeu, pessoa sagrada e intérprete dos deuses, incutiu nos homens da selva o horror à carnificina e aos repastos hediondos; daí dizerem que ele amansava tigres e leões bravios; também de Anfion, fundador da cidade de Tebas, dizem que movia as pedras com o som da lira e, com um pedido carinhoso, as levava aonde queria. Existiu um dia a sabedoria de discernir o bem público do particular, o sagrado do profano, pôr fim aos acasalamentos livres, dar direitos aos maridos, construir cidades, gravar leis em tábuas. Foi assim que adveio aos poetas e seus cantos o glorioso nome de divinos." *Ars Poética (Epistula ad Pisones)*, 390-400.  
De fato, a "amizade profícua" entre o pensamento (idéia) e a habilidade (ofício), com que Vitruvius anunciava o florescimento das artes, certamente era interpretada à luz da exposição horaciana —mais próxima ao pensamento grego— da "conspiração amistosa" entre o cálculo e o gênio:  
"Aos gregos deu a Musa o gênio; (...) os meninos romanos
- aprenderam por meio de cálculos demorados (...)." [320-330]  
"(...) Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa." [400-410]; *op. cit.*, in *A Poética Clássica*, trad. de Jaime Bruna, Ed. Cultrix, 1990.
14. Cf. PANOFKY, E. "ET IN ARCADIA EGO: Poussin e a Tradição Elegíaca", in *O Significado nas Artes Visuais*, Trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, Ed. Perspectiva, S.P., pp.377-409; cf., também, do mesmo autor, o artigo sobre a História Primitiva do Homem, já citado.
15. Embora pareça inevitável, aqui, pensar na exposição de Alberti de que "para procurar os juízos sobre o mérito da beleza não devemos nos ater à mera opinião individual, mas, a uma faculdade cognitiva inata da mente" (*op. cit.* IX, 5, p.812, g.n.), convém notar que a distinção feita por Santo Agostinho entre a arte (*ars*) —entendida como a habilidade prática guiada pelo mesmo instinto com que um leigo "conhece o que lhe agrada"— e a ciência (*scientia*) —como verdadeira compreensão, que deliberadamente aplica os princípios científicos à atividade artística—, distinção que Boécio ilustrou pela metáfora da execução prática da arte como um escravo e da ciência que guia o trabalho como um governante, também se refere à "questão" supra referida; cf. o estudo detalhado de von SIMSON, Otto. *La Catedral Gótica*, trad. de Fernando Villaverde, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp.43ss.
16. Este enlace entre o sensível e o inteligível já está presente na imediata abertura da consciência para a "concordância entre as partes de um todo" —cujas razões não são imediatamente possuídas— e se especifica com a intelecção da *proportio*.
17. Cf. KLEIN, Robert. "La forma y lo inteligible", in *La Forma y lo Inteligible*, trad. de Inés Ortega Klein, Taurus Ed., Madrid, 1982, p.141. O estudo da proporção, relacionado à matemática da música, foi, provavelmente, a mais importante das investigações pitagóricas dos números. A mais antiga atribuição desta descoberta musical a Pitágoras vem de um comentário de Porfírio sobre a *Harmonicá* de Ptolomeu:  
"Heráclides, em sua Introdução à Música, escreve o seguinte: Pitágoras, assim disse Xenócrates, descobriu que os intervalos musicais devem também sua origem necessariamente ao número, porque consistem em uma comparação de uma quantidade com outra. Investigou ainda em que circunstâncias os intervalos são concordantes ou discordantes e, em geral, a origem de toda harmonia e desarmonia"; cit. in GUTHRIE, W.K.R. "Pitágoras y los Pitagóricos", in *Historia de la Filosofía Griega*, Tomo I, Ed. Gredos, Madrid, p.215.  
É fácil sabermos em que consistia tal investigação: se temos duas cordas musicais em condições idênticas e com razão 1:2, ou seja, uma mede exatamente a metade da outra, ao tocá-las, o tom da corda mais curta é uma oitava maior que o da outra. Dividindo ao meio, novamente, a corda mais curta obteremos uma oitava a mais com respeito à primeira. A relação entre duas oitavas expressa-se, portanto, na relação 1:2:4. Prosseguindo o estudo, se tomarmos duas cordas na relação 3:4, a diferença de tom é um quarto e na relação 2:3, um quinto. Ora, a escala musical grega contava de três consonâncias simples, a oitava, a quinta e a quarta, e duas compostas, a dupla oitava e a oitava mais a quinta, de forma que a descoberta de Pitágoras possibilitava abarcar todo o sistema harmônico conhecido pelos gregos com as razões 1:2:3:4.  
A tradição pitagórica, ampliando o que nós chamaríamos de investigação matemática da natureza, desenvolveu esta investigação inicial com a teoria das proporções. Enquanto a razão se estabelece pela relação entre duas quantidades, a proporção pressupõe a igualdade das razões entre dois pares de quantidades, estabelecendo-se, portanto, pela relação entre dois termos

- extremos e um médio. Assim, na *proporção geométrica* o primeiro termo está para o segundo como o segundo está para o terceiro (1:2:4). Na *proporção aritmética* o segundo termo excede ao primeiro na mesma quantidade que o terceiro excede o segundo (2:3:4). Por fim, a *proporção harmônica* se dá quando a distância dos dois extremos ao meio é a mesma fração de sua própria quantidade. Como nota Wittkower, a respeito desta última proporção, “consideremos 6:8:12; o meio 8 excede a 6 em  $1/3$  e é excedido por 12 em  $1/3$ . Isto é uma inversão do caso precedente, pois 6:8:12 divide a oitava em uma quarta e uma quinta. Portanto, estes três tipos de proporções e as consonâncias musicais mantêm uma íntima relação” (in “Sistemas de Proporción”, *op. cit.*, p.529).
- O vínculo entre a harmonia e uma “inteligência matemática da natureza” exacerbou o problema do enlace entre o sensível e o inteligível. No ensaio de Robert Klein, as indicações de Wittkower, expostas em seu *Princípios da Arquitetura na Idade do Humanismo*, sobre os impasses teóricos do Renascimento frente à constatação de incoerência entre proporções “puramente matemáticas” e suas “decodificações em termos de harmonia musical”, foram retomadas e aprofundadas a partir da preocupação específica de “interrogar sistematicamente este pitagorismo sobre seu sentido estético concreto”; cf. artigo citado, item “Pitagorismo y sensibilidad”, pp.140-146.
18. Como Robert Klein esclarece, “o maneirismo insiste muito no caráter suprasensível da harmonia pitagórica. Como não pertence em efeito a nenhum sentido em especial, como não é nem propriamente quantitativa, nem puramente qualitativa, nela podemos ver, como Escalígero, um *affectus transvolans per omnia praedicamenta*, e deduzir daí sua impossibilidade para servir de fundamento de uma estética: a beleza, que é uma qualidade sensível, não tem nada em comum com a *symmetria*, que é relação; o olho não nota, no brilho de uma cor, a *temperatio* que é sua causa. Porém Cardam, contra quem vão dirigidas estas advertências, não havia sido menos alheio ao otimismo albertiano: o prazer estético não era para ele outra coisa que o ‘deleite’ de conhecer a *symmetria* das coisas. O olho compreende (*intelligit*) as proporções simples; o belo sensível se chama, em Cardam, *cognitum*. O nervo do pitagorismo desaparecia, assim, uma vez que a beleza já não é mais que o racional conhecido através do sensível, como se conhece um pensamento através das palavras que o expressam. Cardam, Palladio e Escalígero admitem, portanto, conjuntamente (porém colocando nisto diferente acento), que existe uma beleza sensível pura —que enquanto tal não é encarnação do número (Escalígero)—, uma beleza puramente inteligível —que pode ou não utilizar os sentidos como veículo (Cardam)—, e, às vezes, porém quase fortuitamente, uma concordância das duas (Palladio).”; *op. cit.*, p.144.
19. Certamente, Perrault não foi o primeiro a tentar “racionalizar” a obscura organização do capítulo segundo do Livro I do *De Architectura* de Vitruvius. Na exposição do princípio estético da *concinntas*, Alberti, —que no Livro VI do *De Re Aedificatória* repetia quase literalmente as palavras de Aristóteles (“definiremos a beleza como a harmonia (*concinntas*) entre todos os membros, na unidade de que fazem parte, fundada sobre uma lei precisa, de modo que não se pode acrescentar ou subtrair ou alterar nada que não seja para piorá-la”); *op. cit.* Livro VI, cap. 2, p.446; cf. supra, n° 5)—, simplificava as “ambíguas” noções de ordem (*taxis*), disposição (*diáthesis*), eurritmia (*eurythmia*), simetria (*symmetria*), decoro e distribuição (*oikonomia*), propondo três princípios básicos: “podemos dizer que três são as leis fundamentais sobre as quais se funda por inteiro o método que estamos indagando: o número (*numerus*), isto que nós chamaremos delimitação ou definição métrica (*finitio*), e a colocação ou ordenação (*collocatio*). (...) A beleza é acordo e harmonia das partes em relação ao todo, segundo um número, uma delimitação e uma colocação, determinados tal e como exige a *concinntas*, isto é, a lei absoluta e suprema da natureza.” (IX, cap.5, pp.814 e 816). A “racionalização” de Alberti era, porém, bem mais fiel ao universo espiritual de Vitruvius do que a de Perrault.
20. “(...) para fazer corretamente tanto a *Ordenação* das medidas quanto a *Disposição* ou situação de todo o edifício ou de suas partes segundo sua qualidade, deve-se regular o edifício pela *Proporção*, pois ela faz com que todas as partes concorram entre si devido ao *Decoro* e à *Economia*. Vitruvius acrescentou a *Proporção*, o *Decoro* e a *Economia* à *Ordenação* e à *Distribuição*, não como partes da arquitetura, mas, como aquilo que lhes aperfeiçoa”; in VITRUVIO. *Os Dix Livres d'Architecture Vitruve*, corrigés et traduits en 1684 por Claude Perrault, Pierre Mardaga Editeur, edição facsímile de 1988, trad. de Ivone Salgado e Mário H.S.D'Agostino, p.14.
21. “Todos os intérpretes acreditaram que a Eurritmia e a *Proporção*, que Vitruvius chama *Simetria*, eram duas coisas diferentes, pois, aparentemente, ele dá duas definições; porém, estas definições, se bem interpretadas, dizem a mesma coisa. Uma e outra, através de um discurso igualmente confuso, falam da *Conveniência*, da *Correspondência* e da *Proporção* das partes com o todo”; *op. cit.*, p.16.
22. Ao comentar a possibilidade da beleza estar estabelecida sobre um fundamento positivo, Perrault observava que a “conveniência racional”, relativa à utilização e ao objetivo útil e necessário pelo qual um edifício é feito —p.ex. a *Solidez*, a *Salubridade* e a *Comodidade*—, cumpria tal exigência de um modo muito singular: “como é verdade que nem todos são capazes de descobrir esta conveniência racional, nós nos remetemos, por prevenção, antes ao julgamento e à aprovação daqueles que nós estimamos serem os esclarecidos e inteligentes nesta matéria, o que acaba imprimindo em nossa imaginação uma idéia [de beleza] que é formada apenas pela prevenção e pelo costume. Pois nós nos acostumamos, sem perceber, a opinar como belo aquilo que foi estabelecido pelos conhecedores. Este engajamento da opinião implica que nós não sabemos aprovar as coisas que não estejam conformes àquilo que nos acostumamos a achar bonito, independentemente delas possuírem mais ou menos conveniência e razão positiva”; *op. cit.*, p.17-18. É interessante notar que a “questão clássica” da imediata apreensão de um todo harmônico perdia, aqui, toda sua complexidade.
23. *Op. cit.*, pp.16-17. Optamos, na tradução, pelo emprego da palavra latina quando Perrault refere-se à simetria clássica.
24. No prefácio da *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683), Perrault dirá que “o bom gosto está embasado no conhecimento das primeiras belezas [positivas e convincentes] e da segunda [arbitrária], porém o certo é que a familiaridade com a beleza arbitrária é mais própria da formação do que se conhece como gosto, e que somente este distingue aos autênticos arquitetos dos que não são tais.”; sobre a proporção, entendida como beleza arbitrária: “Nem a imitação da natureza, nem a razão, nem o sentido comum são (...) o fundamento daquelas belezas que se percebem nas proporções, na disposição ou nas ordenações das partes de uma coluna. E não pode encontrar-se mais explicação que o costume para o prazer que se experimenta nelas”; cit in RYKWERT, J. “Lo positivo y lo arbitrario”, in *La casa de Adán en el Paraíso*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pp.72-73; cf. também, do mesmo autor, “Lo Absoluto y lo Arbitrario”, in *Los Primeros Modernos*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp.29-52.

25. Cf. BOULLÉE, Étienne-Louis. "Examen de la disertación de Perrault sobre los principios constitutivos de la arquitectura", in *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, trad. de Carlos Manuel Fuentes, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.59. Na seqüência Boullée examina "o que pode dar-nos certeza acerca dos princípios da arte", observando: "Suponha, em arquitetura, uma obra na qual as proporções não estejam perfeitamente resolvidas; sem dúvida seria um grande defeito. Porém, isto não quer dizer que este defeito fere o órgão da vista até o ponto de não podermos suportar o aspecto do edifício; porque, então, este defeito influiria sobre nossa vista da mesma maneira que influi sobre nossos ouvidos um falso acorde musical. Na arquitetura, o defeito de proporção não é, de ordinário, demasiado relevante mais que aos olhos dos entendidos"; p.61. Um dos poucos esquemas teóricos que escapavam desta opinião comum —cuja abordagem mais minuciosa estaria na obra de Edmund Burke— era o de Christopher Wren, que interpretava a proporção a partir da definição feita por Locke sobre as qualidades primárias e secundárias; cf. Rykwert, J. "Iniciados y aficionados", *op. cit.*, pp.129-138. Embora Boullée asseverasse que "a primeira lei, ou seja, aquela que estabelece os princípios constitutivos da arquitetura, nasce da regularidade" [pp.61-62], a noção de gosto tinha para ele uma importância capital: "A arte de fazer as coisas agradáveis provém do gosto. É um discernimento fino e delicado dos objetos que têm relação com nossos prazeres. Não basta somente apresentar-nos estes objetos; é pelo gosto que os excitamos em nós e levamos alvoroço até o fundo de nossos corações" [p.69]. Como veremos, este "discernimento delicado" (*délicatesse*) relaciona-se com a concepção Iluminista da "argúcia" (*wit*); cf., *infra*, nota 26.
26. ARGAN, G.C. "Le idee artistiche di William Hogarth", in *Da Hogarth a Picasso*, Feltrinelli Editore, Milano, 1983, p.33; o autor aborda várias concepções filosóficas relacionadas com o *wit* (Hobbes, Locke, D'Avenant, Addison, Hutcheson, etc.). No importante ensaio sobre "La Pittura dell' Illuminismo in Inghilterra", Argan observa que "a linha ondulada e serpentina, que Hogarth define 'the line of beauty', é, indubitavelmente, a linha do *wit*: em oposição à linha reta, que é a coligação mais direta entre duas idéias, a linha ondulada e sinuosa é a coligação mais indireta, isto é, aquela que permite encontrar, no seu desenrolar-se, e associar ao discurso o maior número de idéias. Neste sentido, enquanto uma forma de divagação apenas aparentemente gratuita, a linha ondulada e serpentina será assumida por Sterne (e certamente com referência às idéias de Hogarth) como símbolo gráfico do próprio modo, divagante mas sempre ligado à continuidade de um 'fio', da narração literária. Se a linha reta, como linha da relação lógica, é sempre igual a si mesma, a linha ondulada possui infinitas possibilidades de curvatura e é, portanto, infinitamente variada, assim é a linha mesma da variedade como beleza", *op. cit.*, pp.11-12. Sobre o "espírito de *délicatesse*", cf. CASSIRER, E. "Problemas Fundamentales de la Estética", item 'El problema del gusto y la orientación hacia el subjetivismo', in *Filosofía de la Ilustración*, trad. de Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp.327-342 (sobretudo pp.329-332).
27. Foi Robert Klein quem alertou para a importância decisiva da "teoria da imaginação" frente às dissociações que marcaram a ruptura do enlace entre a sensibilidade e a inteligibilidade; cf. "La Imaginación como Vestimenta del Alma en Marsilio Ficino y en Giordano Bruno", in *op. cit.*, pp.60-81 (sobretudo pp.72-73). Cf. também WITTKOWER, R. "Teoria Classica e Sensibilità Settecentesca", in *Palladio e il Palladianesimo*, Giulio Einaudi Ed., Torino, 1984.
28. BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y de lo Belo* (1757), trad. de Menene Gras Balaguer, Ed. Tecnos, Madrid, 1987, p.68.
29. "Efetivamente, a beleza está longe de pertencer à idéia de costume, porque, em realidade, o que nos afeta é extremamente raro e desacomumado. (...) É próprio das coisas que nos atraem por costume que nos afetem muito pouco enquanto as possuímos, porém fortemente quando estão ausentes. (...) O costume e o hábito estão tão longe de ser, meramente como tais, as causas do prazer [próprio à apreciação da beleza], que o efeito de um uso constante é fazer com que todas as coisas, quaisquer que sejam, deixem de afetar-nos por completo"; *op. cit.*, p.76.
30. *Idem, ibidem*, p.73.
31. *Idem, ibidem*, p.75.
32. *Idem, ibidem*, Parte IV, p.95.
33. Cf. HONOUR, Hugh. "La moral del paisaje", in *El Romanticismo*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Alianza Ed., Madrid, 1986, pp.59-122.
34. Sobre a concepção urbanística de Laugier e sua relação com a estética do pinturesco e o pensamento fisiocrático, cf. TAFURI, Manfredo. *Proyecto e Utopia*, trad. de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira, Ed. Presença, Lisboa, 1985, pp.12-18.
35. É importante observar que o expediente da variedade era intrínseco à estética clássica. No *De Re Aedificatoria*, Alberti dizia: "É evidente que, entre os corpos belos, nem todos são feitos para que não tenham nenhuma diferença entre si; pelo contrário, nós advertimos que esta é uma característica intrínseca, quase compreendida como o âmago da própria beleza, e é nisto, propriamente, em que se diferenciam; de forma que, na mesma medida em que são diversíssimos entre si, afirmamos que são, igualmente, belos e graciosos.", *op. cit.*, pp.810-812. Assim, a diversidade era admitida como uma exigência da beleza e seria assumida, no Renascimento, como "possibilidade intrínseca à ordem clássica".
36. "É discutível se e em que medida o homem pode conhecer objetivamente a natureza; porém, em relação ao próximo é necessário ser objetivo, isto é, ser justo. Mas, agora, é claro que a objetividade é uma qualidade do sujeito e não a essência do objeto. Não se pode naturalmente saber se a imagem que tenho de uma coisa corresponde exatamente ao que ela é em si mesma, do mesmo modo que não se pode saber se o 'conceito' que formamos de uma pessoa, vale dizer, nosso juízo, corresponde exatamente àquilo que aquela pessoa é. Tanto a imagem da coisa como o 'conceito' da pessoa são fatos puramente subjetivos: todavia, qualquer um deve poder acreditar que aquela imagem e aquele conceito correspondem à realidade. Qualquer um, em outras palavras, deve ser persuadido da objetividade da própria subjetividade: ou então, abandona-se ao arbítrio, se é que não se abandona verdadeiramente à mentira. A idéia da objetividade do subjetivo é a idéia fundante de todo o pensamento estético do Iluminismo: e é aquela sob a qual se funda a concepção nova, moderna, do espaço figurativo."; in "Lo spazio 'oggettivo' nella pittura inglese del Settecento: Hogarth", *op. cit.*, p.43.

---

MÁRIO HENRIQUE SIMÃO D'AGOSTINO é professor dos Departamentos de Fundamentos Teóricos e Planejamento Urbano e do Curso de Especialização em "Urbanismo Moderno e Contemporâneo" da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos — USP e Doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.



## **DISCIPLINA: ORDEM E OFÍCIO**

### **III**

---

## A IMANÊNCIA DA ORDEM\*

### O Clássico e o Tipo na Obra de Marcello Piacentini

*A partir de 3 desenhos inéditos do arquiteto italiano, a constatação de que o tipo é o índice mais representativo de sua arquitetura, não como um objeto inerte extraído do passado, mas como virtualidade sempre possível de referência*

Marcos Tognon

---

Marcello Piacentini<sup>1</sup> foi um dos arquitetos mais presentes na história da cultura artística italiana no período entre guerras. Expoente da arquitetura do *Novecento* italiano, isto é, da arquitetura que constituiu-se a partir de referências ao universo clássico neste século XX, promoveu uma das polêmicas mais importantes com o racionalismo e o funcionalismo em arquitetura.<sup>2</sup>

Enquanto arquiteto, Piacentini sempre recebera dois títulos, ou melhor dizendo, duas designações sectárias, por parte de uma historiografia quase que “oficial”: “acadêmico” e monumentalista.<sup>3</sup> Primeiro —acadêmico— porque sua arquitetura estava pautada em uma prática “compositiva” das formas, remetendo-se a preceitos clássicos, como ritmos, ordens, uma espécie de “estilismo arqueológico”; segundo —monumentalista— devido a “eloquência” de sua arquitetura na cidade, possuindo dimensões além da “funcionalidade”, uma “falsa impostação urbanística”. Estas interpretações foram evidentemente marcadas ainda pelo acirramento dos ânimos, na defesa da arquitetura racionalista frente às críticas de Piacentini durante o período fascista. A compreensão da obra de Piacentini e da sua importância, livre de preconceitos, somente se iniciou com raros autores nos últimos vinte anos. Desde o seu envolvimento com os arquitetos engajados no racionalismo ou não, como Pagano e Michelucci, suas propostas para uma arquitetura que deveria construir e reafirmar os significados da cidade, até o levantamento e análise da sua obra construída em termos iconográficos são as tarefas que, aos historiadores interessados pela questão do clássico no século XX, cabem realizar.<sup>4</sup>

Este artigo, enfim, tem como objetivo analisar três desenhos inéditos de Piacentini entre os poucos documentos que restaram de seu grande escritório, e que hoje estão no Archivio Marcello Piacentini da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Florença.<sup>5</sup> São esboços, que por suas qualidades gráficas, nos permitem “ver” qual traço é predominante, mais forte, estrutural, reforço da construção total do

desenho, e interpretar, a partir desta possibilidade de diagnóstico, qual razão, qual a importância dos termos dentro de uma hierarquia estabelecida no desenho. Estes esboços necessariamente não pertencem a uma obra específica, nem formam uma sequência de elaboração de uma única obra; são documentos dispersos que procuraremos dar coerência, reconstruir uma hipotética ordem de momentos do processo de criação de Piacentini, exatamente a “passagem do indeterminado para o determinado”<sup>6</sup>, índices de uma disciplina que procura uma “ordem” e de um fervor investigativo que revela essa instância na definição, na designação da obra de arquitetura.

\* \* \*

Disciplina do desenho, composição da forma, arquitetura da cidade: estas são as três etapas, ou antes, as três idades do processo criativo de Marcello Piacentini, vividas quase simultaneamente na elaboração do projeto. Idades porque necessariamente seguem um ritmo de continuidade nos afazeres, tais como os croquis, os esboços de caráter mais definitivo, as primeiras fachadas e plantas, e, por fim, maquetes. Mas como grande metáfora da vida, este processo de criação que se desenvolve vai acumulando e vivendo questões, problemas, vontades. Convívio das ações, convívio das necessidades, memória vivida tanto pelo criador quanto pelo criado em cada traço, em cada definição, em cada linha do desenho que será forma da cidade. Assim como há a construção de uma obra, em termos mentais e em termos concretos, há a construção de um caráter que totaliza todo este grande movimento, composto pelos desenhos, vontades do autor e obras: é o clássico, que estabelece uma disciplina, um procedimento, uma abrangência.

Marcello Piacentini é um arquiteto clássico. Por isto devemos entender um arquiteto que se remete à tradição clássica da arquitetura nas suas várias manifestações ao longo

\* Pelo apoio e disposição constantes em discutir idéias, dedico este artigo a Jorge Coli com gratidão e amizade.

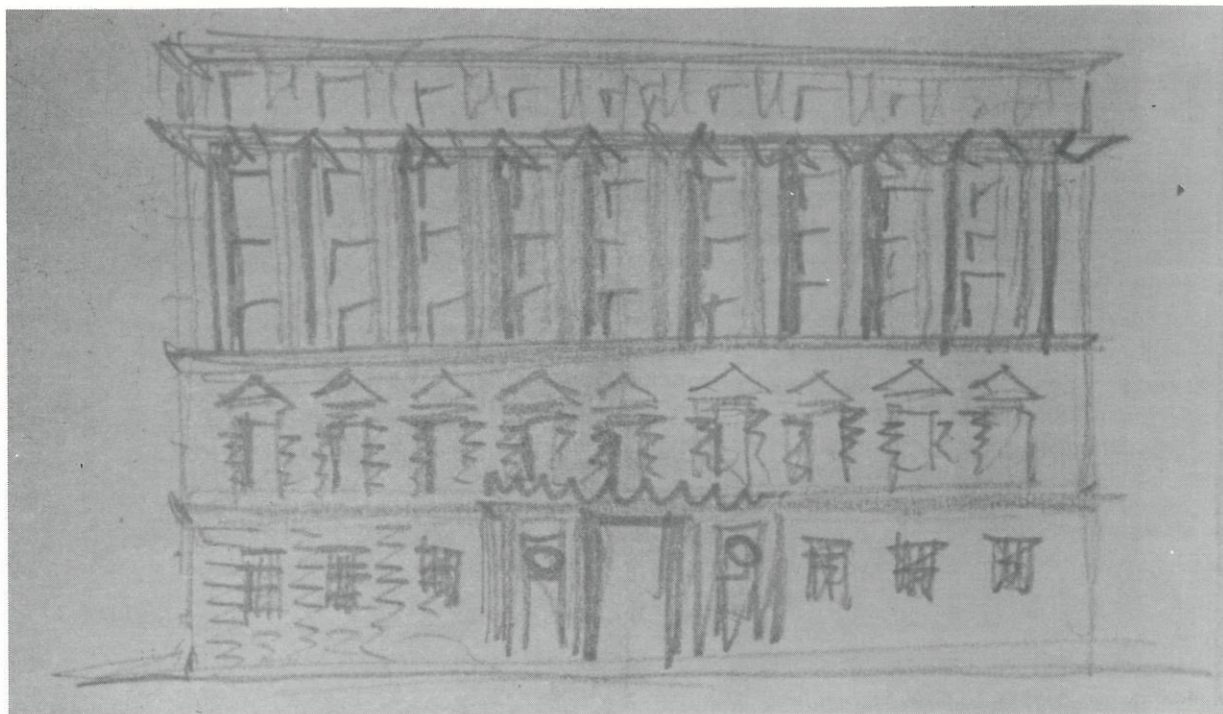


Ilustração 1 - Desenho de Marcello Piacentini

do tempo —Renascimento, Barroco, Neoclássico e a própria antiguidade— e estabelece a sua obra dentro da predominância lógica encontrada: a manutenção do “código”, da regência compositiva necessária à arquitetura. Para um arquiteto do *Novecento* como Piacentini, o clássico era uma decorrência da “forma como coerente definição plástica de coisas e figuras, como possibilidade de promover unidade e estrutura autônomas à obra” de arte, de arquitetura.<sup>7</sup> O clássico como um caráter que, antes de tudo, atêve-se no ponto central de toda a arte moderna europeia da primeira metade do século XX: a autonomia da forma artística na sua **pura visibilidade**. Portanto, remeter-se ao universo clássico das formas na arquitetura não era um “fevival” enquanto uma tendência artística, uma “retórica” formal, mas uma “posição artística” que antes de tudo procurava valores de “harmonia, de proporção, de equilíbrio, de *bom senso estético*, de clareza de medida” para a regência visual da obra.<sup>8</sup> E o propósito final é específico: a construção da cidade por seus princípios artísticos, como as palavras de Sitte,<sup>9</sup> onde as formas da “arte da edificação” devem ser derivadas do universo clássico desta cidade nas suas especificidades visuais, conformando “massas, saliências, cores”, valores que serão “refletidos na totalidade fisionômica da cidade”.<sup>10</sup>

Os três desenhos que apresentaremos aqui são exemplos desta “vida” do projeto, da procura das formas, da constituição deste caráter clássico, e por fim, da constatação de um movimento que revela a essência de toda a poética da obra de Piacentini: **a imanência da ordem**.

Os procedimentos projetuais se iniciam por uma prática que reforça um aprendizado: o conhecimento das grandes tradições clássicas. Através da análise de obras de arquitetura, das belas gravuras dos arqueólogos, como por exemplo as de Létarouilly sobre os '400 e '500<sup>11</sup>, procura-se a

construtividade formal promovida pelas colunas, pilastras, arquivadas, muros. Para chegar-mos à compreensão daquilo que é clássico, da ordem que proporciona a regência codificada da forma arquitetônica, é necessário redesenhar obras, tipos de edificação: é pelo desenho, pelo esboço rápido que se apreende esta ordem que é antes de tudo, manifestação visual.

A **ilustração 1** pertence a uma prática sempre recorrente por parte de Piacentini, isto é, o desenho de obras efetivamente construídas ou, como aqui, hipoteticamente possíveis dentro de um período histórico. Trata-se de um *palazzo del settecento*, romano pelos efeitos plásticos, quase escultóricos, da moderação da fachada apresentada, distinta em *travées* monumentais que se sucedem verticalmente, respeitando a pauta, a pontuação rítmica de fato. Aqui não temos um desenho pormenorizado, requintado em certos detalhes, nítido em cada linha que afere necessariamente uma forma; cabe ao traço rápido, que reforça a pauta a partir das pilastras, a demonstração de uma estrutura quase latente, diria melhor, uma abstração das formas em termos de “linhas efetivas” como vemos nos frontões do segundo pavimento, nas aberturas do último, no possível rusticamento em bossagens no pavimento térreo. Sombra e reforço gráfico, as linhas mais fortes do desenho aferem aquilo que é caro a toda apresentação da forma, a tridimensionalidade, e, designam a pauta, o ritmo que por fim é quase que a essência da composição.

Assim, uma fachada não seria, por acaso, a melhor representação de uma obra de arquitetura: é uma elevação que já indica consequência da planta, dos pontos de apoio, da proporção final nos termos da terceira medida, a altura. Mas não é uma perspectiva, do volume resultante da confluência das três mensuras —largura, profundidade e altura—, pois



Ilustração 2 - Desenho de Marcello Piacentini

não se trata de uma vista da cidade, de uma forma resultante que necessite de um espaço além de seus limites; a elevação que temos na *ilustração 1* é a “verdadeira grandeza” das proporções, dos ritmos, da compreensão da pauta, autônoma de qualquer determinação “exterior”. As medidas são dadas em termos absolutamente visuais; neste sentido, esclarece-se a força plástica de cada elemento na hierarquia compositiva: porta, pilastras, aberturas e relevos. Notas de uma harmonia visiva, as formas do universo clássico para Piacentini, no decorrer de sua obra, irão se tornar “formas estruturais”: é o “arquiteto que em suma procede, compondo, como o pintor: tenta linhas, sente a necessidade de claros e escuros, de formas genéricas, não de colunas, de capitéis e de outras formas”<sup>12</sup>; o que lhe interessa são valores visuais, dos quais podem ser extraídos, a partir destes elementos, o caráter construtivo das formas na cidade.

\* \* \*

Para Piacentini, três são os pontos essenciais na realização de uma obra: o lugar específico da cidade onde será construído; os materiais e o seu uso; a destinação do edifício.<sup>13</sup> A técnica é sempre participante na definição da obra, assim como a circulação é um dos pontos fundamentais para a definição da distribuição dos espaços.<sup>14</sup> O programa deve ser estudado de modo detalhado.<sup>15</sup> São a estas condicionantes que a arquitetura deve responder; cada projeto exige uma resolução diferente, seja reforçar o caráter simbólico da obra, como uma igreja, resolver um programa vasto, como um Palácio da Justiça, ou propor uma “prosa arquitetônica” na cidade sem ferir-lhe os sentidos já constituídos, como um conjunto de casas e sobrados.<sup>16</sup> Se o universo clássico

estabelece uma disciplina no desenho das formas da arquitetura, esse caráter define também um procedimento para resolução de todas estas “dimensões” do projeto: a procura do melhor esquema, da estrutura que regerá a configuração final da obra, o tipo.<sup>17</sup>

Na *ilustração 2* nós temos justamente o nascimento do tipo. Este desenho refere-se provavelmente à sistematização da via Roma Nuova, em Torino<sup>18</sup>: trata-se de um dos grandes projetos de Piacentini para um conjunto urbano, de 1934-8, onde foram remodeladas algumas construções, efetivando-se esta via como o principal eixo de comunicação entre as duas mais importantes praças da cidade, Carlo Felice e S. Carlo. A *ilustração 2* seria portanto um estudo de um dos edifícios que, com sua fachada, constituiria um segmento do perfil vertical da via Roma Nuova. De fato, vemos dois desenhos, de duas fachadas: à esquerda, um trecho de uma fachada, com a indicação restrita aos plenos e aos vazios, aos apoios, aos limites lateral e superior; à direita um outro trecho de uma fachada, de um palácio próximo na sua composição à *ilustração 1*, como suas ordens, aberturas, bossagens, e elementos de modenatura complementares. A primeira quase um esquema, uma estrutura compositiva; a segunda a referência a uma tradição, a uma especificidade formal. O tipo nasce justamente desta confluência, entre história e análise, entre passado e uma possibilidade para o futuro. O tipo não é um termo empregado sistematicamente por Piacentini; como conceito, o tipo é antes de tudo um raciocínio de compreensão de sua obra, do processo de projeto, da “vida da arquitetura” que emana de suas mãos.

Assim, invertendo o sentido de observação para a *ilustração 2*, à direita nós temos uma recorrência hipotética da história da arquitetura, a fachada de um palácio neoclássico, um exemplo de dignidade, de solidez, de estabilidade, de

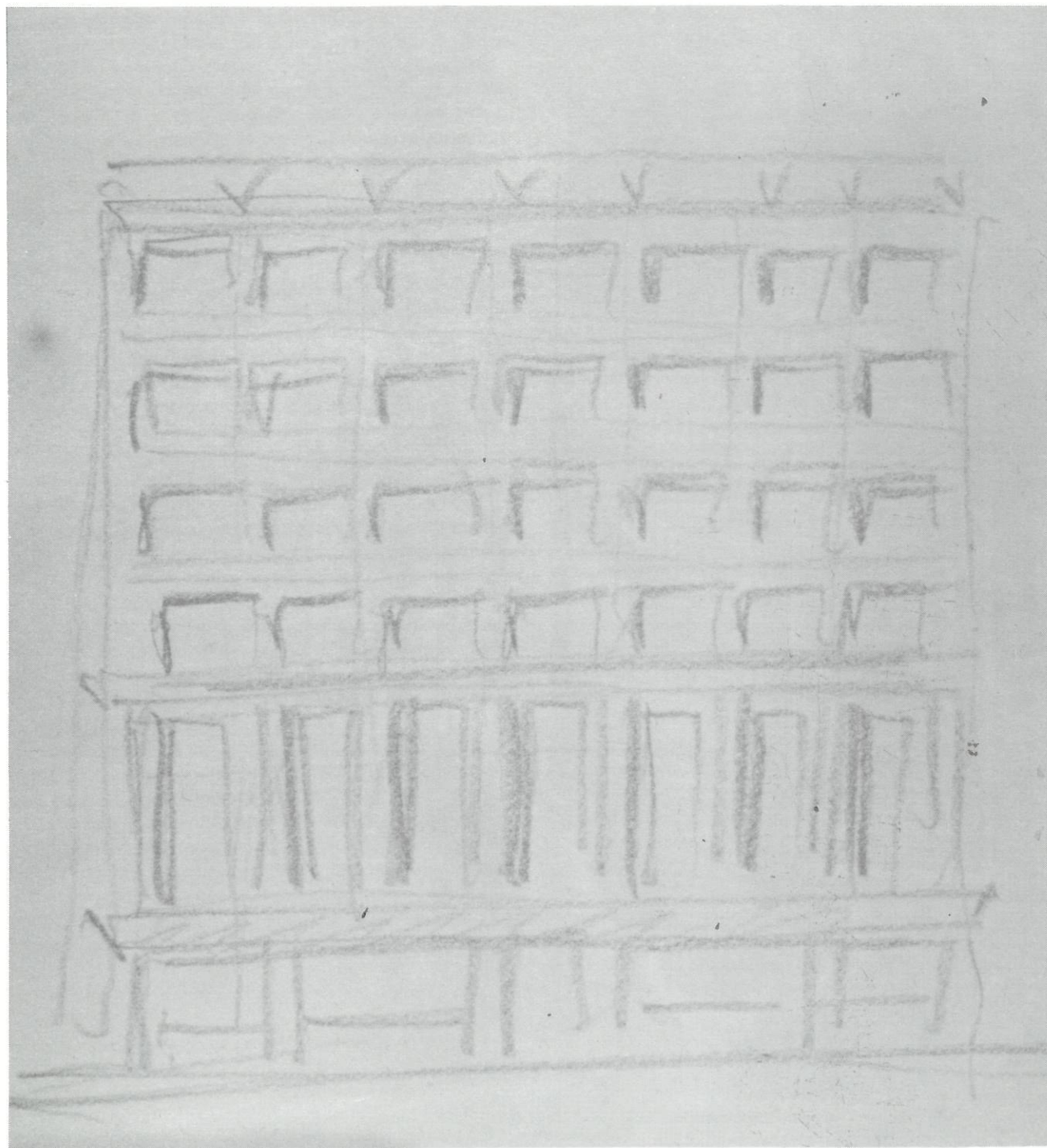


Ilustração 3 - Desenho de Marcello Piacentini



nitidez formal<sup>19</sup>; é um exemplo da tradição que é elencado nos dados visados para um projeto específico, um pequeno trecho de sua *travée* monumental, que se atenua logo após a primeira pauta. O tipo é uma derivação esquemática da tradição, da recorrência de uma tradição construtiva, sem implicar em um modelo, permitindo uma definição formal posterior. Neste caso Piacentini define um outro edifício, e o coloca do lado esquerdo do segmento de fachada desenhado do palácio; entre ambos uma linha que divide praticamente o desenho em duas partes, em dois universos distintos. Linha intermediária, linha que designa uma possibilidade esquemática de composição, linha que percorre os dados necessários para um tipo de fachada: pórtico de apoio, aberturas, pleno; eis a linha de raciocínio do tipo. Um momento breve, rápido, instantâneo, que designa a linha, o tipo, o esquema, uma pauta, ou possibilidades de pautas para a fachada de um edifício, como podemos observar nas “tentativas” em definir o número de aberturas e apoios da elevação à esquerda.

O tipo é aqui quase que infável, é uma possibilidade do vir-a-ser, sem uma decorrência única: o tipo é a conveniência, se tomarmos o raciocínio de Piacentini, ao programa, à cidade, à todas necessidades estéticas e práticas.<sup>20</sup> É o “fervor criativo”, que da linha tão cara à imaginação, faz “nascer a unidade”, a forma, o volume a ser “vivido”<sup>21</sup> É o caráter clássico, a disciplina atenta a um universo coeso, que dirige os procedimentos, despreocupado em ser “moderno” em termos de estilo, de tendência, convicto que “não existe o novo e o antigo, mas apenas o belo e o bruto”, a ordem. É a partir do tipo que temos a imanência da ordem, no seu sentido mais pleno, presente ontem, possível hoje, resposta para um futuro. Ordem que é imanente a todo este processo de criação, a toda a cidade, a toda vontade de fruição das formas artísticas.

Na *ilustração 2* nós temos justamente este momento que não visa a elucidação completa da referência histórica para a forma da arquitetura, ou a designação final da obra: procura-se a ordem imanente no legado da cultura arquitetônica, em uma possível composição. Os desenhos ficam inacabados, as linhas, no limite do papel, se perdem enquanto geometria; os universos distintos, o novo e o antigo, o projeto e a tradição, se tocam.

\* \* \*

O tipo, enquanto principal fator de projeto, é o índice mais representativo da arquitetura de Marcello Piacentini. Arquitetura como *edilizia cittadina*, que envolve várias áreas do conhecimento —estética, moral, higiene, sociologia, estabilidade dos edifícios<sup>22</sup>—, que não se restringe a ser um elemento de um plano regulador da cidade de modo abstrato<sup>23</sup>, que respeita a hierarquia urbana, e busca compor a “atmosfera estética da cidade”.<sup>24</sup> O tipo é assim a própria

proposição do universo clássico, em termos estruturais, do legado que construiu qualitativamente as cidades italianas, em concordância com as necessidades modernas, e, com o objetivo de requalificar os contextos urbanos resultantes dos processos econômicos e de gerenciamentos indevidos da cidade.<sup>25</sup> O tipo permite ao arquiteto desenvolver sua obra dentro de limites onde a imaginação trabalha, *pari passu*, com uma previsão de espaços, de custos, de materiais, de resultados que a cidade necessita.<sup>26</sup>

A *ilustração 3* é apresentado aqui como uma conclusão de nossas análises e interpretações: uma fachada de um edifício que possui uma definição rítmica precisa, clara, uma pauta racionalizada com formas *squadrate*.<sup>27</sup> O clássico neste desenho —enquanto regência codificada da forma em termos de disposição, de conformação de plenos e vazios— nos é apresentado como puro ritmo, ordem em termos absolutamente geométrico-abstratos. Como uma derivação de um tipo, a fachada estabelecida na *ilustração 3* poderia ser uma variante do resultado que encontramos na *ilustração 2*. As aberturas seguem um alinhamento preciso, estabelecem o ritmo da *travée*, constituem estruturalmente o edifício como um todo, para todas as suas posteriores projeções. Esta estrutura está presente, como linhas que definem uma trama, entre cada abertura, desenvolvendo-se tanto verticalmente quanto horizontalmente. São as linhas das formas, são as formas da arquitetura, é a arquitetura da cidade.

Como um exemplo concreto, temos o Edifício Matarazzo, construído em São Paulo sob a orientação de Piacentini e Morpurgo em 1938-9 (*ilustração 4*).<sup>28</sup> Esta obra é contemporânea ao período da realização dos desenhos apresentados aqui. Destacamos a evidente proximidade da sua “abstração compositiva”, da sua *travée*, de seu “valores luminosos” derivados dos plenos e dos vazios com a *ilustração 3*. Esta obra pertence a um momento cronológico da obra de Piacentini onde o ritmo, a pauta, as formas da arquitetura são abstrações latentes do seu caráter: o clássico. É o raciocínio que encontramos na *ilustração 2*, do revelamento do tipo, da linha que anuncia os seus princípios, que está toda a gênese desta obra brasileira de Piacentini. Poderíamos regredir mais e sublinhar que a Força, a construtividade das formas desta obra nasceram do aprendizado com a tradição, da atenção às “formas da tradição” como na *ilustração 1*.

O edifício é construído a partir de uma relação abrangente com a cidade: possui três níveis de entrada —pelo Vale do Anhangabaú (inferior), pela rua Dr. Falcão (intermediário) e pelo Viaduto do Chá (superior); o edifício é implantado no sentido de reforçar a orientação dada pelo novo Viaduto do Chá, e compor, junto com o edifício Alexandre Mackenzie, o “pórtico” entre o núcleo antigo e o recente do centro da cidade de São Paulo. Com extrema discricção, o edifício Matarazzo apresenta para esta cidade uma lição: de que a ordem é um valor universal de nossa cultura, ordem das formas, dos lugares, da arquitetura clássica.

## NOTAS

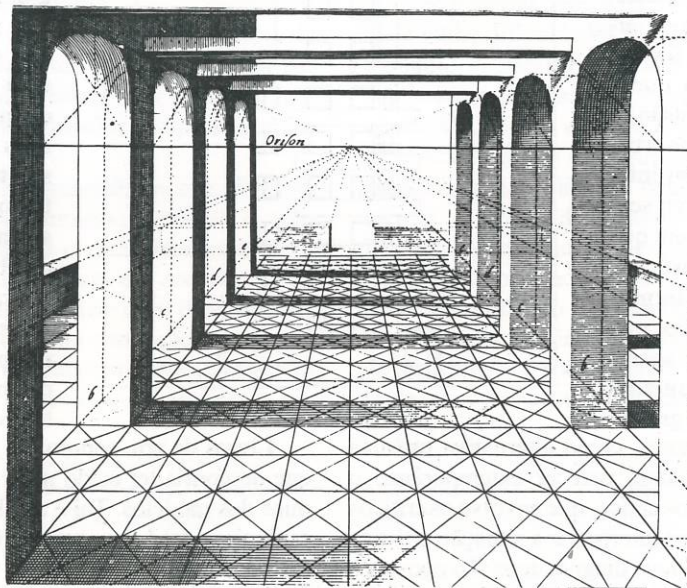
- 1 Marcello Piacentini (1881-1960), romano, iniciou sua carreira no atelier de seu pai, Pio Piacentini, um respeitável arquiteto na sociedade romana, tornando-se precocemente responsável por importantes projetos como o Pavilhão da Itália na Exposição Universal de Bruxelas em 1910. Crítico militante a favor do debate de idéias sobre a arquitetura e a cidade, atuou principalmente no jornal **Popolo Romano**, intensificando esta atividade em sua revista **Architettura e Arti Decorative**, fundada em 1921; não deixou de participar das discussões em outros periódicos que surgiram como **Palladio**, **Dedalo**, etc. Piacentini foi um dos membros que fundaram o primeiro curso de arquitetura regular italiano, a *Scuola Superiore di architettura di Roma*. Obteve várias comissões de obras junto ao governo fascista de Mussolini, sempre responsável por concursos e a atuação profissional dos arquitetos. Polemizou com todas as tendências de arquitetura, e escreveu **Architettura d'Oggi** em 1930, fazendo um balanço crítico da produção européia daquele período. Dirigiu equipes que desenvolveram projetos urbanísticos para Bergamo, Genova, Brescia e Roma com a E.U.R. em 1931, entre outros. Coordenou a equipe que realizou a Cidade Universitária de Roma em 1932, motivo pela qual foi convidado em 1935 pelo governo de Getúlio Vargas para uma visita oficial ao Brasil e elaborar o projeto de uma universidade na capital do país. Mesmo não construindo este projeto, Piacentini manteve vínculos com Brasil através dos encargos dados pela Família Matarazzo, construindo as poucas obras que fez fora da Itália.
- 2 Ver antologia de textos in Luciano Patetta, **L'architettura in Italia 1919-1943 — le polemiche**, Milano, C.L.U.P., 1972, seção "La polemica fra Marcello Piacentini e i razionalisti", p. 275 ss.; para um estudo sobre as polêmicas ver de Mário de Lupano, **Marcello Piacentini**, Bari, Laterza, 1991, cap. III "A confronto con il razionalismo", p. 73 ss.
- 3 Bruno Zevi, **Storia dell'Architettura Moderna**, 6ª ed., Torino, Einaudi, 1978, p. 186-7; Gian Carlo Argan, **L'Arte Moderna 1770-1970**, 14ª ed., Florença, Sansoni, 1986, p. 403-4; Manfredo Tafuri e F. Dal Co, **Architettura Contemporanea**, Milão, Electa, 1988, p. 257-260; Leonardo Benevolo, **Storia dell'Architettura Moderna**, 13ª ed., Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 569-584; C. de Seta, **La Cultura Architettonica in Italia tra le Due Guerre**, Roma-Bari, Laterza, 1972, p. 208-211.
- 4 O primeiro levantamento sistemático, tanto das obras e projetos de arquitetura quanto da bibliografia sobre Piacentini é apresentada no livro mais importante que temos sobre este arquiteto italiano, de Mário Lupano, **Marcello Piacentini**, *op. cit.*, publicado em uma coleção, **Gli Architetti** da Laterza, ao lado de obras sobre August Perret, Hector Guimard, Adolf Loos, entre outros.
- 5 Todos os documentos do escritório de Marcello Piacentini ficaram até 1981 no edifício de seu antigo escritório, no Lungotevere Tor di Nona. Na década de 60, com uma inundação no rio Tevere, a maioria dos desenhos e documentos foram perdidos. Atualmente o Archivio Marcello Piacentini se encontra sob a responsabilidade de Mário Lupano em Florença.
- 6 Luis Carlos Daher, "Sobre o desejo — digo, o desenho — do arquiteto", in revista **Projeto**, nº 99, São Paulo, Projeto Editores Associados, p. 96-7, maio 1987.
- 7 P. Fossati, "Pittura e scultura fra le due guerre", in **Storia dell'Arte Italiana**, 2ª ed., vol. VII, Torino, Einaudi, 1982, p. 178.
- 8 Marcello Piacentini, "Evoluzione architettonica", in revista **Le Arti**, I, Fevereiro/março, 1939, p. 240.
- 9 Nos referimos a de Camillo Sitte **Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen** (*A construção de cidades segundo princípios artísticos*), 1889. Piacentini faz claras referências a Sitte em seu texto "Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina", **Anais da Scuola Superiore di Architettura di Roma**, ano acadêmico 1921-2, Roma, 1923, p. 4.
- 10 Marcello Piacentini, "Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina", *op. cit.*, p. 12.
- 11 "Innamorato com'ero della mia arte, cominciai a devastare la biblioteca di mio Padre; enormi libroni, pesantissimi, cartele di grandi incisioni di architettura antica e nuova: il Létarouilly (le fabbriche di Roma del 400 e 500), il il Canina (l'architettura antica), le copiosissime pubblicazioni francesi sul neoclassicismo e mille altre." Marcello Piacentini in "Confidenze di un architetto", in revista **Scienza e Tecnica**, vol. 7, fev. 1943, f. 2, p. 56, *apud* Mário Lupano, **Marcello Piacentini**, *op. cit.*, p. 2.
- 12 Marcello Piacentini, "Il momento architettonico all'estero", in revista **Architettura e Arti Decorative**, I, maio-junho, fasc. 1, 1921, p. 53.
- 13 Marcello Piacentini, "Come nasce un'opera architettonica", in revista **Palladio**, V, 1941, nº 1, p. 35.
- 14 Idem, *ibidem*, p. 36.
- 15 Idem, *ibidem*, p. 34
- 16 Marcello Piacentini, "Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina", *op. cit.*, p. 8
- 17 "O termo *tipo* não representa tanto a imagem de uma coisa a qual deve-se copiar ou imitar perfeitamente, quanto a idéia de um elemento que deve ser propriamente usado como regra ao modelo. (...) O modelo, de acordo com a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal como é; o *tipo* é, pelo contrário, um objeto segundo o qual cada artista pode conceber obras que não serão similares entre si. Tudo é preciso e definido no modelo; tudo é mais ou menos vago no *tipo*." A. C. Quatremère de Quincy, **Dizionario Storico di Architettura**, Venezia, Marcilio, 1985, p. 274. Sobre a definição de Quatremère de Quincy, assim conclue Argan: "(...) Quatremère de Quincy é explícito: o tipo não é modelo, mas esquema, não é uma forma para imitar com pequenas variações, mas um *grille de travail*, sobre a qual se desenvolve o *iter* (o percurso, o caminho, a maneira) do projeto. O tipo não é idealizado, mas deduzido através de um isolamento de um fator estrutural comum a uma série de fenômenos diferenciados". Do texto "Studi sul neoclassico", in **Da Hogarth a Picasso**, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 168.
- 18 Esta atribuição foi discutida com o prof. Mario Lupano, a partir dos desenhos existentes sobre este projeto, de autoria de Piacentini; ver desenhos e projetos in Mário Lupano, **Marcello Piacentini**, *op. cit.*, il. 134-144.
- 19 Marcello Piacentini, "Lo stile Neo-classico e la sua applicazione in Italia", conferência na **Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura**, 1901, 2ª ed., Roma, Tummanelli, 1938, p. 17.
- 20 Marcello Piacentini, "Come nasce un'opera architettonica", *op. cit.*, p. 35-6.
- 21 Idem, *ibidem*, p. 35.
- 22 Marcello Piacentini, "Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina", *op. cit.*, p. 3.
- 23 Idem *ibidem*, p. 3.
- 24 *Idem, ibidem*, p. 8; destacamos aqui a grande sintonia de Piacentini com Camillo Sitte, onde *edilizia cittadina* é a tradução de *Städtebau*, isto é, a arte de construir na cidade. O emprego do termo italiano não é original por parte de Piacentini, mas o é sua formulação enquanto uma disciplina da arquitetura, e mais do que isto, sua dimensão no equacionamento do projeto; *edilizia cittadina* era o nome da disciplina que Piacentini ministrava na Scuola Normale Superiore di Roma, e que de certo modo concluía a formação dos alunos no último ano do curso; ver "Lezione stenografate di edilizia cittadina", 143 pp., *apud* Mário Lupano, **Marcello Piacentini**, *op. cit.*, nota 11, cap. II, p. 171.
- 25 Marcello Piacentini, "Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina", *op. cit.*, p. 3.
- 26 Marcello Piacentini, "Come nasce un'opera architettonica", *op. cit.*, p. 36.
- 27 Mário Lupano, **Marcello Piacentini**, *op. cit.*, p. 79.
- 28 A obra foi, a princípio, escolhida em um concurso realizado entre diversas construtoras. Aproveitando a estadia de Vittorio Morpurgo no Brasil em 1938 - arquiteto italiano encarregado por Piacentini para acompanhar o desenvolvimento do projeto da Universidade Nacional no Rio de Janeiro — O Conde Matarazzo pediu-lhe para fazer uma "vistoria do Projeto" a ser executado pela Construtora Severo e Villares, descendente do escritório Ramos de Azevedo. Pelo que foi levantado até agora, o projeto original sofreu inúmeras modificações por parte de Morpurgo e Piacentini, conformando-lhe como se encontra hoje. A atribuição à autoria de Piacentini aqui vem pelo fato de seu escritório produzir a partir de um "círculo de arquitetos" orientados para seguir as determinações do *capomastro*. É por esta via que pode-se pensar a atribuição de várias obras, inclusive a reforma da *Villa Matarazzo*, na Avenida Paulista.

# ARQUITETURA MODERNA

Tratado de Arquitetura Moderna e seus fundamentos

Este tratado trata da arquitetura moderna e seus fundamentos, abordando os aspectos teóricos e práticos da disciplina.

do ponto de vista



## DISCIPLINA: ORDEM E OFÍCIO

### IV

## ARQUITETURA PEQUENA

### Quando a Simplicidade e Correção Substitui a Genialidade

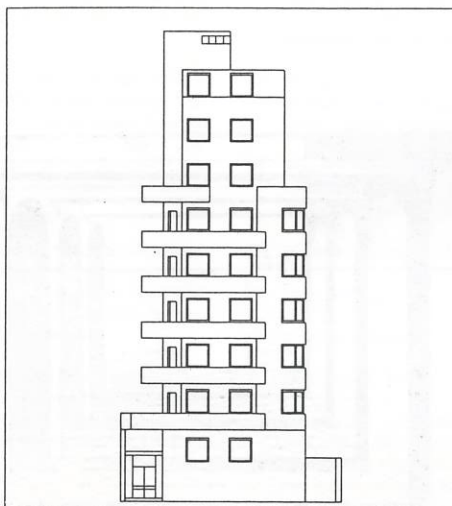
*Após o desencanto da arquitetura das grandes narrativas, dos mitos e da futura ordem foi desencantada uma arquitetura sedutora, narcisista e virtuosa. Do espetáculo das idéias passamos ao espetáculo das aparências.*

Luis Espallargas Gimenez

Por estranho que possa parecer, alguma coisa vai mal com a arquitetura internacional no fim do milênio. No momento em que a construção de museus, a difusão de coleções de arte e de eventos artísticos atendem e atestam um interesse e um consumo massivo sem precedentes e no momento em que a grande arquitetura conquista seu maior destaque cultural em termos de demanda e de divulgação, que pode ser exemplificado pelo aparecimento dos guias de arquitetura das cidades, distribuídos ao grande

público, nas estações de metrô, como alternativa turística cada vez mais atraente, poderá parecer extemporâneo o clima nihilista, ou pelo menos cético, que envolve os críticos e os teóricos empenhados em interpretar a situação artística e cultural contemporâneas. Seus diagnósticos são opostos à previsível euforia profissional do crescente número de arquitetos engajados nos vários programas governamentais de impacto e intervenção urbana dos últimos anos e nas promoções da iniciativa privada que, apesar da mídia eletrônica, ainda reserva à arquitetura um papel auxiliar em seu *marketing*.

A tempo os agentes culturais, por intermédio de seus grupos editoriais, deram-se conta de que a arquitetura está cada vez mais esplêndida e persuasiva, que merece ser tratada com destaque. Como uma profissão erudita e especializada, operada por iniciados que surpreendem sempre com novas cores, texturas, ornamentos, transgressões e composições. Os textos áridos, para não dizer fastidiosos, que relacionavam a arquitetura com o sistema capitalista, com as políticas de gestão urbana, com a eficiência dos transportes de massa, com a luta de classes, com a habitação de interesse social, com a industrialização da construção, com o planejamento e a legislação, com modulações e malhas cartesianas e com discretas encadernações em preto



e branco, dão lugar a publicações que preferem as obras apresentadas com desenhos impecáveis e com uma iconografia tão produzida que dificulta diferenciar os méritos da fotografia dos atributos de seu tema. Livros de imagens com textos que se encarregam da apresentação e exposição do conjunto de obras de um artista ou da arquitetura notável de Barcelona, Viena, Paris, Berlin, etc. O deslocamento nos projetos editoriais é análogo ao deslocamento nos projetos arquitetônicos.

Livros de arte sobre uma grande arquitetura. A mesma que desconfia ter caído na armadilha da moda ou na mesmice dos modelos. Tal é a velocidade de sua obsolescência estilística e tal é o empenho virtuoso sobre suas reiterações. Encadernações de luxo para uma arquitetura que resiste e que afasta o estigma da efemeridade com recursos externos capazes de dissimular provisoriamente sua crise interna e incertezas incontornáveis. Uma arquitetura que não tem outra saída senão a de convocar o que há de sofisticado em tecnologia construtiva e o que há de mais nobre na natureza dos materiais e de mais atual e sofisticado na indústria de componentes e o que há de fabuloso nos tesouros da história para que combinados com a abundância de demandas expressivas e institucionais promovidas pela disponibilidade de vultosos recursos econômicos, possam ser apresentados resultados e atributos arquitetônicos que permitam continuar sonhando com monumentos: com a permanência no tempo e com o reconhecimento coletivo. Tal saída tenta superar a inoperância dos códigos de valor que controlam e julgam as idéias, tratando de substituí-los pela *qualidade* da arquitetura que faz referência ao resultado da obra e à complexidade das operações disciplinares. Suficiente para quem se contenta com aparência e para quem gosta da retórica.

Por mais que desejemos escondê-las, também padecemos de incertezas em nossa arquitetura, mas o que foi descrito para a situação internacional, longe de qualquer arrebate xenófobo, não vale no caso brasileiro. Existe uma distância planetária entre estas crises e entre suas dúvidas. A mais ampla apenas nos alcançaria se a reprodução operativa de seus exemplos se desse com o entendimento das condicionantes e dos aspectos fundamentais dos projetos originais citados. O que não é o caso. Nem mesmo o mecanismo de uma cultura dependente, a reboque dos estímulos externos pode identificar estes problemas, pois os aspectos que fazem falta são sempre urgentes e práticos, o que obviamente nada tem de crítico ou reflexivo. Isto seria pedir demais à cultura e estaríamos diante de uma antinomia. Como uma condição cultural de dependência pode coexistir com qualquer empenho crítico? A dependência, não se dá pelo fatalismo do atraso nem pela internacionalização dos costumes, nem se resolve com fanatismos progressistas ou nacionalistas. A dependência cultural é resultado de uma atitude ou talvez, melhor dizendo, da ausência de uma atitude, que estaria na omissão reflexiva e na cordialidade avessa à crítica. Criticar e refletir são duas condições necessárias para a única ação do homem que o leve a entender sua condição e determinar seu futuro.

Nossas dificuldades são anteriores e ainda básicas. De tanto discutir o que é cultura nacional, vamos acabar desconfiando que não conseguimos estabelecer nexos culturais em nosso país. Uma dificuldade histórica, superada poucas vezes entre nós.

Os opostos que foram o *nacionalismo* e o *desenvolvimentismo*, apesar de suas premissas sectárias e quase religiosas, tiveram como mérito o estabelecimento de de uma discussão que animava a cultura e a arquitetura. Foi quando a arquitetura conseguiu unificar estas duas vertentes nacionais com o prodígio de uma produção simultaneamente moderna e nacional. Foi quando o estado, convencido da utilidade de seus feitos, convocou os arquitetos para desenhar a nova capital.

Brasília é o exemplo máximo da parceria da arquitetura e do estado brasileiro; é onde, como sempre, comparece a "tradição do novo" ou a substituição automática e irresponsável da experiência. Seu contra-senso está naquilo que usualmente é citado como valor e qualidade, está na excepcionalidade e no espetáculo que pretende oferecer. Naquilo que a torna única e que impossibilita qualquer aproveitamento e continuidade enquanto proposta urbana, seja pela redução dos aspectos urbanos, seja pela proteção intrínseca de sua exclusividade. Deposita tamanha fé nos dogmas e *slogans* do movimento moderno que consegue facilmente desprezar a cidade tradicional como espaço privilegiado desde onde propor as cidades modernas, revivendo o mito do novo mundo vai fechar-se em si mesmo como um projeto sem desdobramentos. Mostra como nos é fácil abrir mão do que é conhecido, mostra que aquilo que somos deve ser diferente daquilo que queremos ser. Brasília preenche o desejo de um feito magnífico e emancipador que promove e dignifica nossa arquitetura. É saudada pela comunidade de arquitetos e nivela a idéia e o alcance da profissão deixando para atrás o fato de tratar-se de uma experiência individual. Como resultado desqualifica-se o que é convencional e portador de valor pragmático e despreza-se o pequeno como aquilo que, ao prescindir da genialidade, não tem interesse.

Como aquilo que encontra seu melhor resultado no equilíbrio, na ponderação e no sentido comum.

Isto nos ajudaria a entender a distância entre a cidade desejada pelos arquitetos e a cidade real. Uma cidade onde a média qualitativa de seus espaços e de suas construções, apesar da subjetividade evidente de tal parâmetro, pode ser tida como muito baixa. O fenômeno desta distância é justificado como quem quer isentar-se, pela existência de uma grande quantidade de construção civil que não se constitui como mercado de trabalho dos arquitetos. Este argumento pode explicar a edificação de uma grande parcela da cidade, sua auto-construção e sua construção irregular, mas é insuficiente para dar conta da ínfima porcentagem de construções que são projetadas e acompanhadas pelos arquitetos. Porcentagem ridícula que seria ainda mais desfavorável não fosse o expediente cartorial implícito nos processos municipais de aprovação. Se é verdade que os arquitetos desejam ampliar seus papeis na intervenção da cidade, ampliando um mercado incipiente, talvez fosse melhor procurar as causas a sua volta e refletir sobre seu papel. Longe de imaginar qualquer renúncia que transforme a arquitetura em simples prestação de serviços, postura fatal para uma produção que é, ela mesma, cultura.

Não é casual, nem é matéria de ignorância, que a sociedade tenha dificuldades históricas em entender o papel do arquiteto. A estratégia escolhida para divulgar a imagem do profissional arquiteto foi equivocada ou pelo menos mal conduzida, já que atribuiu à profissão uma relevância demiúrgica digna de desconfiança, algo que nenhuma outra especialidade ou área de conhecimento ousou reivindicar para si. O artista dos grandes feitos, dos espetáculos, de Brasília, é o reservatório de crédito com que se investe numa imagem tão pretenciosa quanto *des-funcional*. Um rol que restringe o próprio mercado de atuação. Vive-se de anúncio, sem a mínima preocupação em construir uma base de credibilidade social para a classe. Defende-se uma fórmula que combina o que há de pior no artista com o que há de pior no técnico.

Mas a condição de semi-deus não é invenção brasileira, é tão antiga quanto a arquitetura. Foi um presuposto subjacente à arquitetura humanista, que delimitou com perfeição o *status* superior de suas tarefas. Tarefas que também contavam com a relação de patronato, donde não havia mercado e muito menos, se pensava na cidade real. Sua vantagem está em ter definido uma arquitetura capaz de construir monumentos durante cinco séculos, ou o suficiente para desocupar-se das coisas pequenas e concentrar-se nas igrejas e nos palácios. Também os colegas estrangeiros relutam em abrir mão desta condição. A grande arquitetura das cidades européias é, apesar das observações feitas, um exemplo do esforço em manter uma superior relevância social, mesmo que o preço seja participar da indústria cultural, a mesma que manipula e divulga para vender discos. Sua vantagem está em que as questões culturais, a tradição, os padrões construtivos e a história fazem da cidade desejada e da cidade real coisas parecidas. Além da grande arquitetura, os temas cotidianos e pequenos são encarados como problemas de arquitetura. Nossa vantagem é que aqui está tudo por fazer e que esta constatação é por si só suficiente para motivar todos aqueles que trabalham com projetos.

Os conjuntos habitacionais promovidos pelo estado são um bom exemplo para comentar as dificuldades com que os



arquitetos brasileiros defrontam-se quando lidam com temas menores, onde a restrição de recursos serve para desculpar os resultados. São programas que contam com profissionais mas que mais parecem feitos à margem da arquitetura, por alguma sorte de preconceito e mesmo, pela falta de agilidade para entender a índole dos temas de intervenção. Se isto for verdade, são então os próprios arquitetos que desenham a desigualdade de suas cidades. E quando afirmam sua frustração e impotência face a projetos que não permitem explorar a rotina consagrada de todas as virtudes de uma grande arquitetura, apenas estão reconhecendo sua incapacidade de operar com uma disciplina em outras dimensões e com outras abordagens. Aditem assim, que não conseguem assumir outro papel como arquitetos.

O problema começa com a formação acadêmica, que também está controlada por aquela idéia de arquitetura desde onde veicular a imagem escolhida do profissional. Uma formação em *atelier* que confia na informalidade da interação em que o *mestre* passa sua experiência ao aprendiz: onde não há lugar para a teoria. Escolas onde os mestres admitiram a impossibilidade de ensinar arquitetura. O que pode ser entendido como a impossibilidade de formar de sistematizar o ensino de um artista.

Mudar a expectativa que os arquitetos tem com relação ao seu trabalho sem com isso estar propondo que se abandone uma grande arquitetura, aquela de *vanguarda* e sem desejar qualquer coisa parecida com uma arquitetura proletária ou popular com estéticas empobrecidas, possibilitaria que os arquitetos explorassem mais campos de atuação com diferente ânimo. Ampliaria as possibilidades de trabalho que existem na *retaguarda* da profissão, lugar onde se encontram quase todas demandas que requerem o controle da forma e do espaço nas cidades e que podem ser resolvidas por intermédio do desenho: lugar do arquiteto. Abandonando uma posição confortável e aprofundando o alcance do projeto, seria possível dar-se conta que existem recursos na arquitetura para responder aos pequenos encargos e que sua adequação lhes atribui valor, desde que a integridade do trabalho fique preservada. Se pudermos imaginar, que com esforço, uma arquitetura consubstanciada a situações desfavoráveis pode superar-se, do que esta arquitetura não seria capaz quando lidasse com projetos de incorporação e quando tivesse que desenhar algum *shopping center*.

A reflexão estabelece valores. É a atitude que atribui importância às coisas através de um compromisso direto entre o sujeito e a ação que este determina sobre o objeto: uma opinião própria e diferente daquela intermediada. Uma atitude que torna mais difícil o esquecimento ou o abandono de suas conquistas ou uma maneira de fortalecer a memória. Assim podemos perceber que o conhecimento de nossa arquitetura passada é condição fundamental para o estabelecimento de nexos culturais. É o ponto de partida de qualquer projeto de arquitetura que tenha presente algum compromisso com a cidade.

Tal conhecimento pode escolher como objeto de análise privilegiado as obras construídas para evitar a desconti-

nuidade entre o texto de arquitetura e o projeto. E, às obras consagradas pelo ideal de arquitetura fixado devem ser acrescentadas outras que a crítica militante julgou pequenas. Obras que, sem cumprir o ideal pré-estabelecido, encerram seriedade e adquirem interesse sem as mistificações e os espetáculos.

Sempre estamos reconhecendo obras de arquitetura na cidade, obras à margem das publicações. Afirmamos que alguns bairros tem uma concentração notável de edifícios qualificados e atribuímos este fenômeno à eloquência dos arquitetos em um determinado período. Reconhecemos então que nosso olhar descobre interesse em outras coisas ou lugares. Indiretamente estamos fazendo uma crítica àquilo que tínhamos como certo, pois é a dúvida que nos dispõem a procurar e que nos permite encontrar outros nexos. Tal instinto pode ser o ponto de partida de uma ação reflexiva que descubra e interprete os aspectos que chamam a atenção e que provavelmente encerram valor.

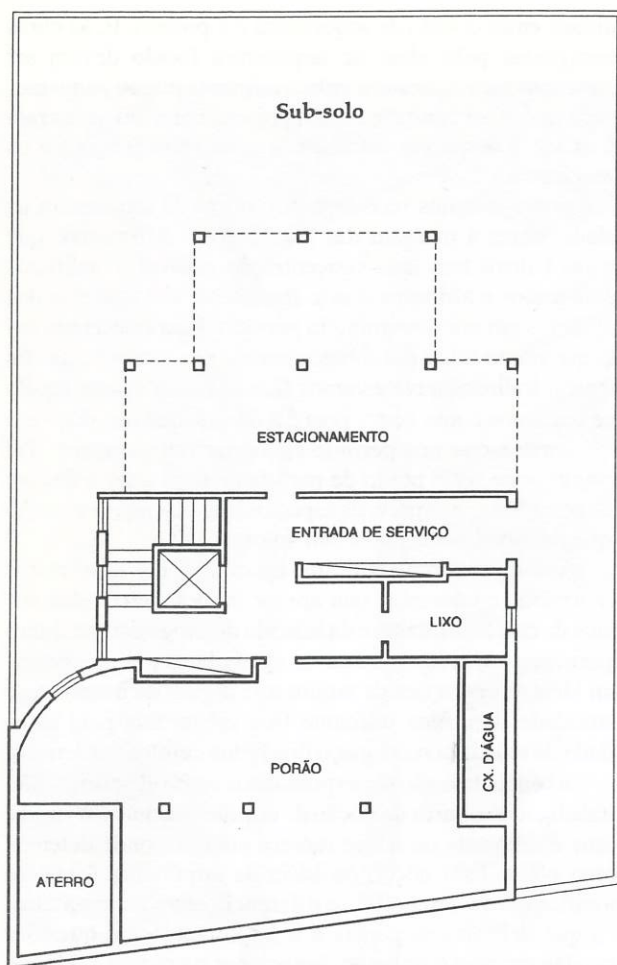
A cidade está repleta destes encontros. De arquiteturas persuasivas e coerentes que apesar de despercebidas aos olhos da crítica militante e da história do progresso, resistem e permanecem como momentos exemplares por que encerram idéias e operações de arquitetura dignas de interesse. A autoridade da crítica militante fica substituída pela autoridade da cidade como espaço dos feitos culturais coletivos.

Tais encontros são tão espontâneos como aleatórios. São estabelecidos a partir da noção de arquitetura que nos sugere o que é relevante ou o que merece atenção, onde detemos nosso olhar. Esta noção ou idéia de arquitetura é que se modifica com o tempo ou se diferencia entre os arquitetos. É a que delimita os papéis e a importância das questões ativas em nosso trabalho. Selecionar na cidade pode garantir de que as modificações e as diferenças da arquitetura tenham um sentido pautado pela experiência coletiva, com a interpretação daquilo que é a interpretação em seu tempo. Pode evitar as desgastantes rupturas e os constantes abandonos que marcam a ausência de objetivos a cumprir e transformações fora de controle.

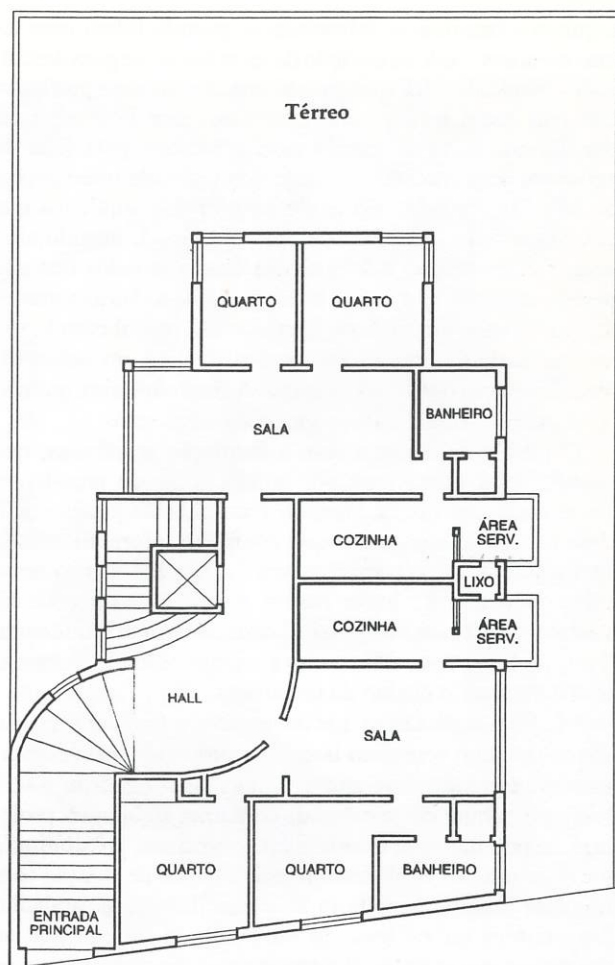
Tudo isto é uma hipótese incipiente que arrisca uma inversão radical das estratégias empregadas por nossa crítica e por nossas instituições para encaminhar os assuntos da arquitetura, sempre subordinados às prioridades corporativas da categoria. Como esta estratégia não deu certo, pois continuamos correndo o risco de extinção, talvez faça sentido inverter a ordem das prioridades, potencializando por intermédio de exigências disciplinares o alcance, os resultados e a credibilidade da projeto como condição básica para o reconhecimento da profissão. Nada contra a política e contra a propaganda, apenas parece que ambas precisam de um objeto e de um programa para tomarem-se necessárias.

### Edifício Maria Tereza

A idéia da cidade como o lugar que concentra as experiências e interpretações arquitetônicas da nossa cultura tem



Edifício Maria Tereza, alameda Barros.  
Projeto e Construção Escritório S. Vitali



que ultrapassar o instante de um olhar interessado e seletivo para deter-se sobre o motivo de atração e identidade, com a análise crítica que deve narrar um sentido convincente para as obras e com a análise teórica que deve entender como os materiais da arquitetura estabelecem raciocínios projetuais coerentes e distinguidos. Tudo isto, se for verdade que uma seleção, desatenta em origem, capta nas coisas valores que procuramos.

Duas obras escolhidas conforme as premissas anteriores são objeto de uma rápida análise, onde se procura demonstrar que quando sobressaem ao olhar, estão ativando um mecanismo espontâneo e insólito de seleção.

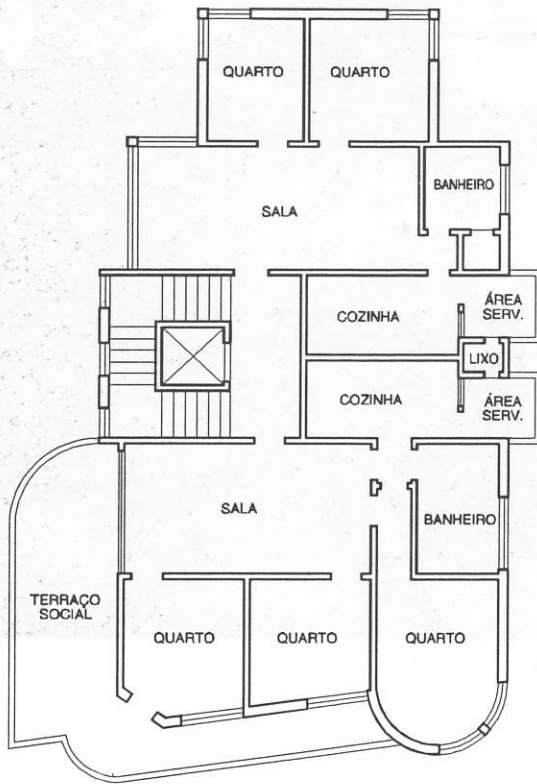
Na primeira obra, trata-se de um pequeno edifício de habitação coletiva na alameda Barros, nº 650, projetado e construído, conforme sua placa de metal, pelo Escritório Técnico S. Vitali. Sua construção terminou, muito provavelmente, em 1941.

O programa econômico dos apartamentos interpreta o tema de uma "unidade mínima de habitação". Para evitar espaços secundários, a sala articula os demais ambientes, todos definidos pela justaposição de retângulos íntegros, alinhados por uma estrutura reticular, homogênea e simétrica em origem.

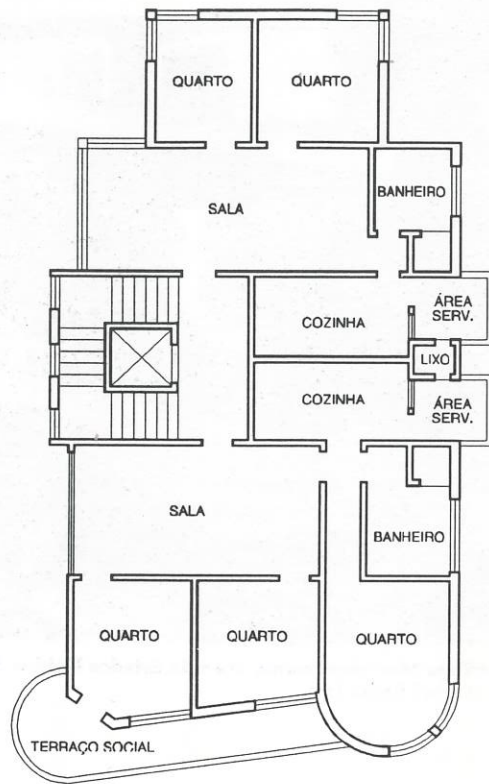
Pela forma de seu terreno, o "tipo" da planta é transversal à rua. Trata-se de um tipo consagrado, com núcleo de circulação vertical e central, que ordena o raciocínio estabelecendo o que seria um forte eixo de simetria para operações clássicas. Neste caso um eixo sem empenho centralizador ou hierárquico. Um eixo especular onde se promove uma ação reflexiva e onde se nega a reprodução do inverso. É espelho de uma situação dual que não se repete como imagem, mas que se especula como variação que não chegue a dissolver a ordem primária do "tipo".

A distinção entre frente e fundos ou entre fachada principal e fachada posterior, relativiza e gradua as decisões da arquitetura sobre seu objeto para estabelecer relações subordinadas à cidade. As regras internas do edifício e de seu "tipo" são necessárias mas não suficientes. As decisões matizam a lógica original e "simétrica" para situações internas idênticas e procuram buscar sentido no reconhecimento dos diferentes "lugares" das mesmas situações. O que é invariante no "tipo" pela topologia do objeto é reconhecido como distinto pela topografia do terreno e o bonito desta contradição é que as soluções encontradas são "reflexivas" no duplo sentido da palavra. Conseguem simultaneamente "refletir", como reciprocidade, a ordem axial do "tipo" que

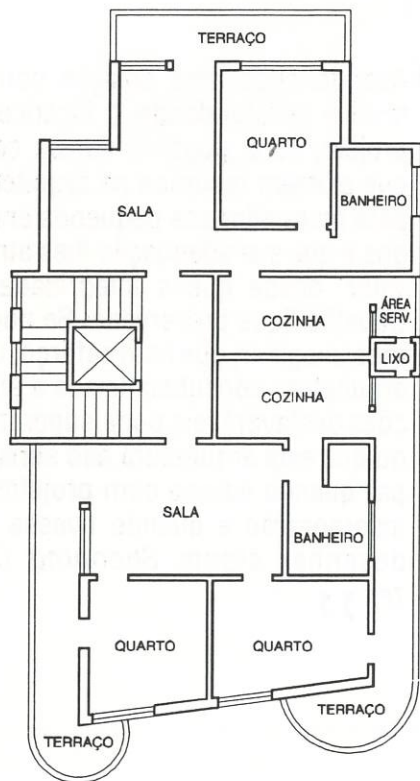
1º Pavimento



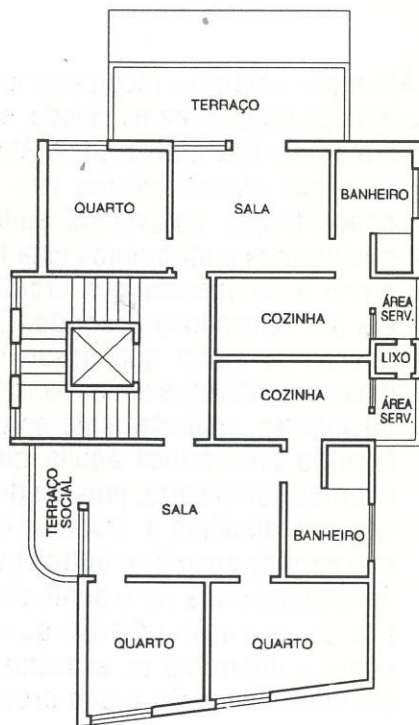
2º, 3º, 4º e 5º Pavimentos

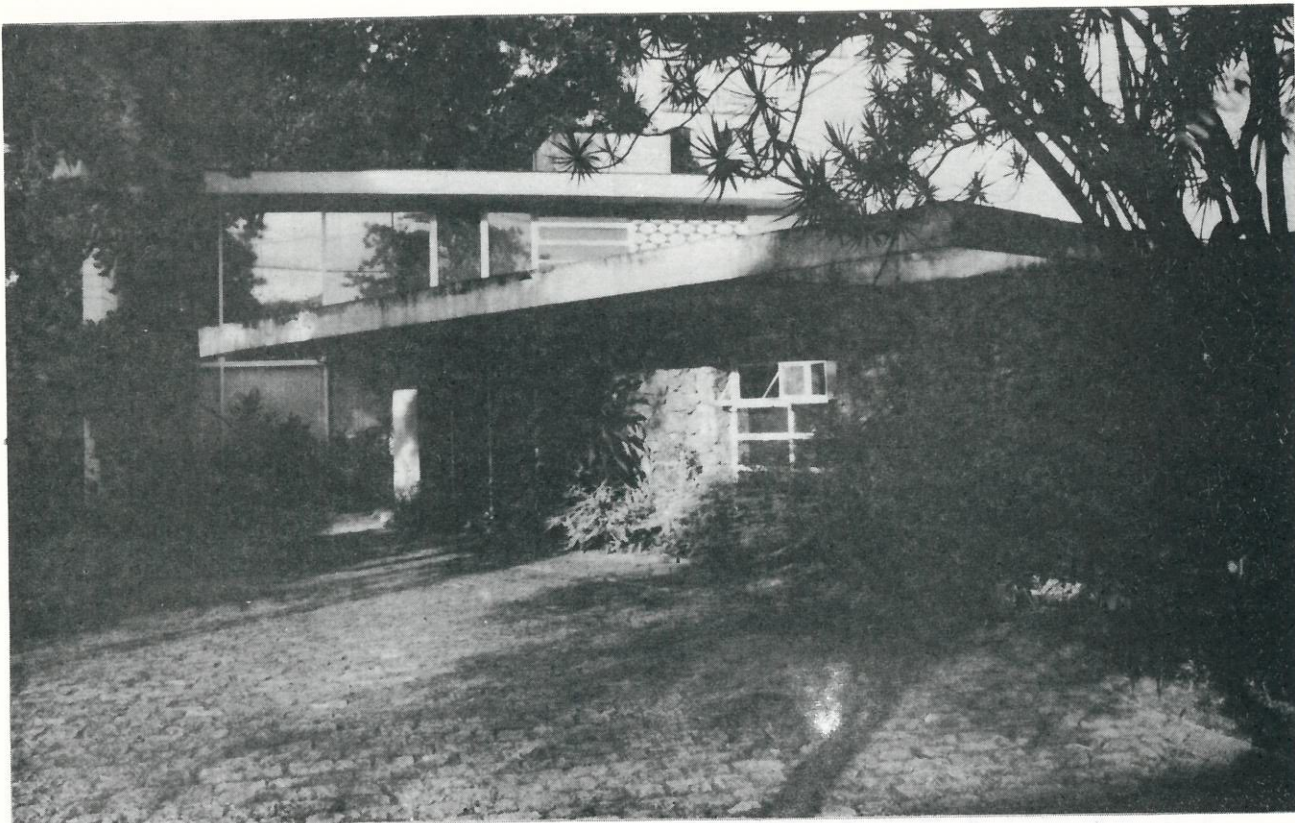


6º Pavimento



7º Pavimento

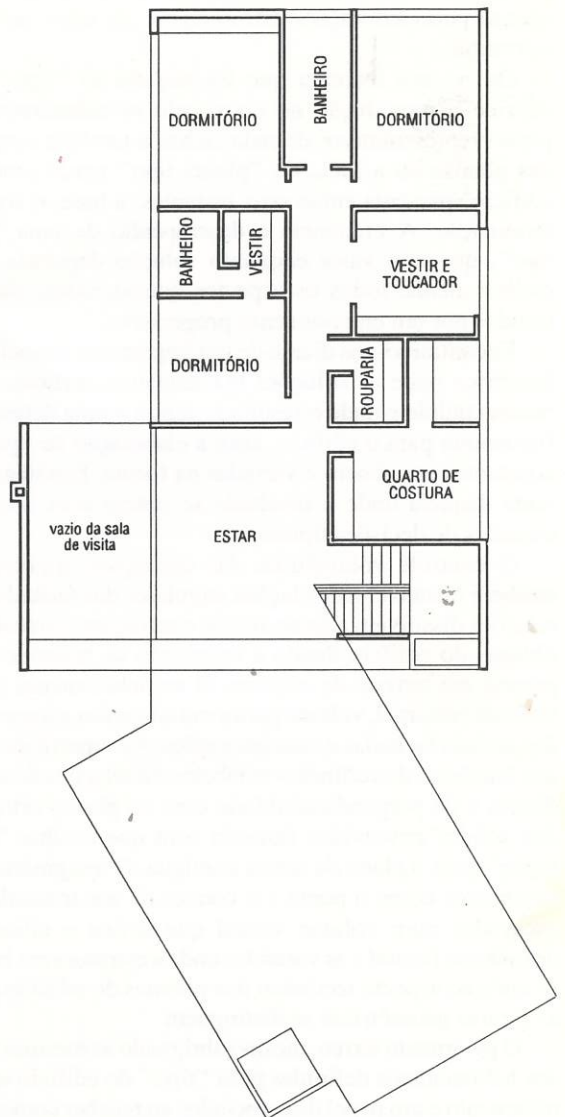
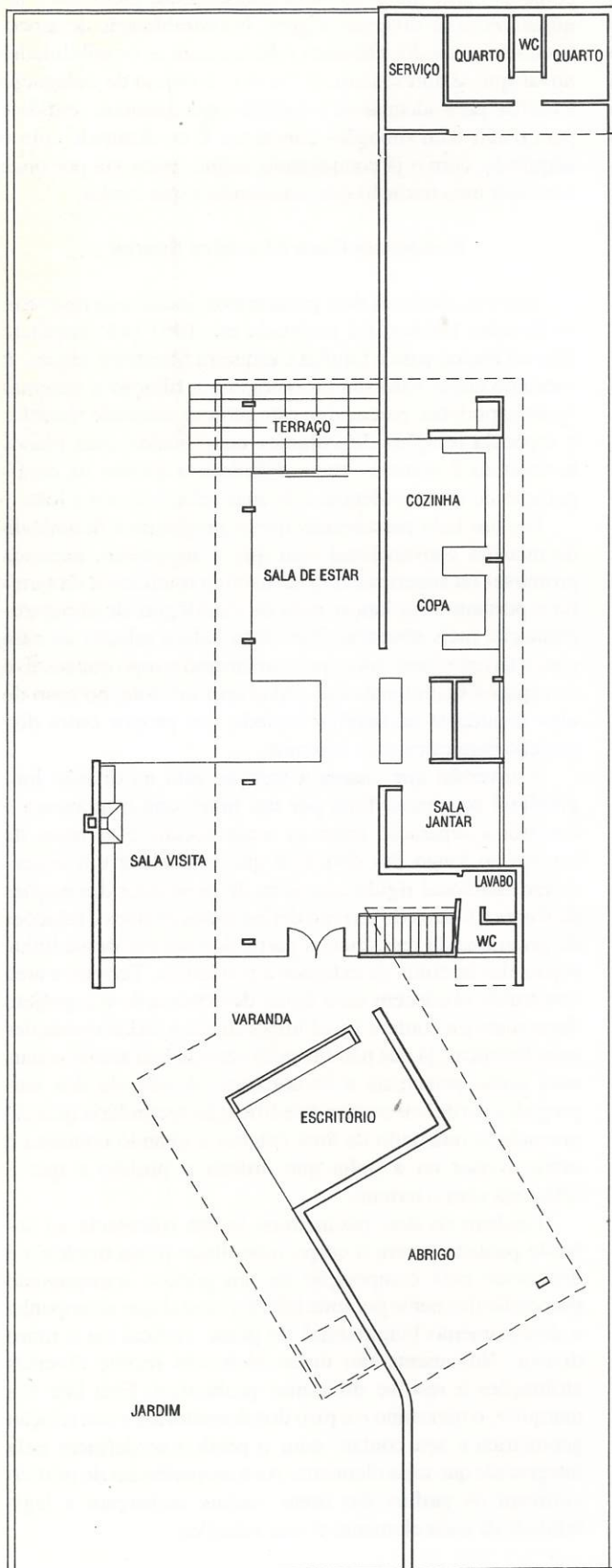




Residência Cora Monteiro Soares, avenida Estados Unidos, São Paulo.  
Arquiteto Miguel Badra Jr.

“Sempre estamos reconhecendo obras de arquitetura na cidade, obras à margem das publicações. Afirmamos que alguns bairros tem uma concentração notável de edifícios qualificados e atribuímos este fenômeno à eloquência dos arquitetos em um determinado período. Reconhecemos então que nosso olhar descobre interesse em outras coisas ou lugares. Indiretamente estamos fazendo uma crítica àquilo que tínhamos como certo, pois é a dúvida que nos dispõem a procurar e que nos permite encontrar outros nexos. Tal instinto pode ser o ponto de partida de uma ação reflexiva que descubra e interprete os aspectos que chamam a atenção e que provavelmente encerram valor.”

“Abandonando uma posição confortável e aprofundando o alcance do projeto, seria possível dar-se conta que existem recursos na arquitetura para responder aos pequenos encargos e que sua adequação lhes atribui valor, desde que a integridade do trabalho fique preservada. Se pudermos imaginar, que com esforço, uma arquitetura consubstanciada a situações desfavoráveis pode superar-se, do que esta arquitetura não seria capaz quando lidasse com projetos de incorporação e quando tivesse que desenhar algum *Shooping Center*.”



**Residência Cora Monteiro Soares, avenida Estados Unidos, São Paulo. Piso Térreo e Superior.**  
**Arquiteto Miguel Badra Jr.**

é espelho e a "reflexão", como análise e investigação dos limites e das possibilidades que se sobrepõem ao primeiro raciocínio estabelecendo assim, dois níveis de decisão.

O eixo de simetria do "tipo" adquire consistência não apenas como área de circulação vertical, ou como área comum de acesso às unidades, mas como a concentração ordenada das "prumadas" de um edifício em altura. Tal eixo ganha sua espessura explicitando tudo que se repete em todas as situações horizontais e separando aquilo que é constante daquilo que pode mudar, que pode ser elaborado a cada nível. Distinguidos os alinhamentos constantes ou suas prumadas, que conformam o prisma principal do edifício, como são num edifício vertical as escadas, os elevadores e os ramais hidráulicos que atendem as áreas molhadas neste setor, todas as demais áreas do edifício são constrangidas apenas pelas limitações estruturais, e no caso, pelo rigor estrutural.

Da mesma maneira que foi negada ao "tipo" planimétrico a reprodução no eixo, pelo reconhecimento dos papéis representativos de cada fachada, também a repetição das plantas ou a idéia de "planta tipo" perde sentido. O edifício apresenta então seus instantes: a base, o corpo e a terminação. A eficiência e desempenho de uma "planta tipo", que tem valor enquanto solução depurada, a que melhor atende todos os aspectos considerados, são substituídos por um entendimento progressivo.

Encontramo-nos diante de um importante raciocínio volumétrico onde as soluções horizontais e verticais são da mesma índole e onde o resultado aspira a uma determinada fisionomia para o edifício, com a elaboração de operações constantes em gênero e variadas na forma. Estratégia diferente daquela onde o resultado se obtém com sucessivas camadas de decisões típicas.

O controle volumétrico das operações arquitetônicas também é notável nas relações angulares das fachadas. Tais relações dissolvem a frontalidade e reforçam a visualização oblíqua do edifício dando a impressão de tratar-se de um projeto em terreno de esquina. O reconhecimento de uma fachada principal, voltada para a rua não reduz a importância das demais fachadas e suas interações. As superfícies curvas dos balcões e dos cilindros estabelecem relações de concordância e de perpendicularidade com os planos ortogonais dos sólidos envolvidos fazendo com que o olhar "escorregue" para o plano da aresta contígua. O imaginário naval comparece como a ponte e o convés de um transatlântico, escavados num volume virtual que define o cilindro do dormitório frontal e as varandas onde a estrutura em balanço se opõe ao aspecto tectônico dos prismas do edifício e onde as figuras geométricas se distinguem

O pavimento térreo, mesmo abrindo as mesmas unidades habitacionais definidas pelo "tipo" do edifício tem um tratamento e um papel diferenciados ao receber como revestimento uma imitação de mármore travertino, em argamassa para relacionar o edifício isolado com a rua. A intenção em criar uma distinção ou uma base de "pedra" solidária com o alinhamento do lote visa recuperar a frontalidade e a linearidade, que relacionem o projeto com a calçada e a cidade e evidencie a crítica ao edifício autônomo e isolado no lote como resposta urbanística que possa superar a imagem da cidade tradicional definida por seu sistema viário. Faz a auto-crítica de suas próprias operações.

As qualidades deste edifício parecem estar na maneira como são articuladas as contradições entre raciocínios arquitetônicos de diversas origens. Na combinação de aspectos tradicionais dos edifícios urbanos com as possibilidades novas que se apresentam. O "novo" é objeto de indagação e crítica, para adequar-se a tradições que mantêm sentido e para reagir com situações concretas. É confrontado com o adquirido, com o já conquistado, como única via por onde construir uma tradição que acrescenta e que evolui.

### Residência Cora Monteiro Soares

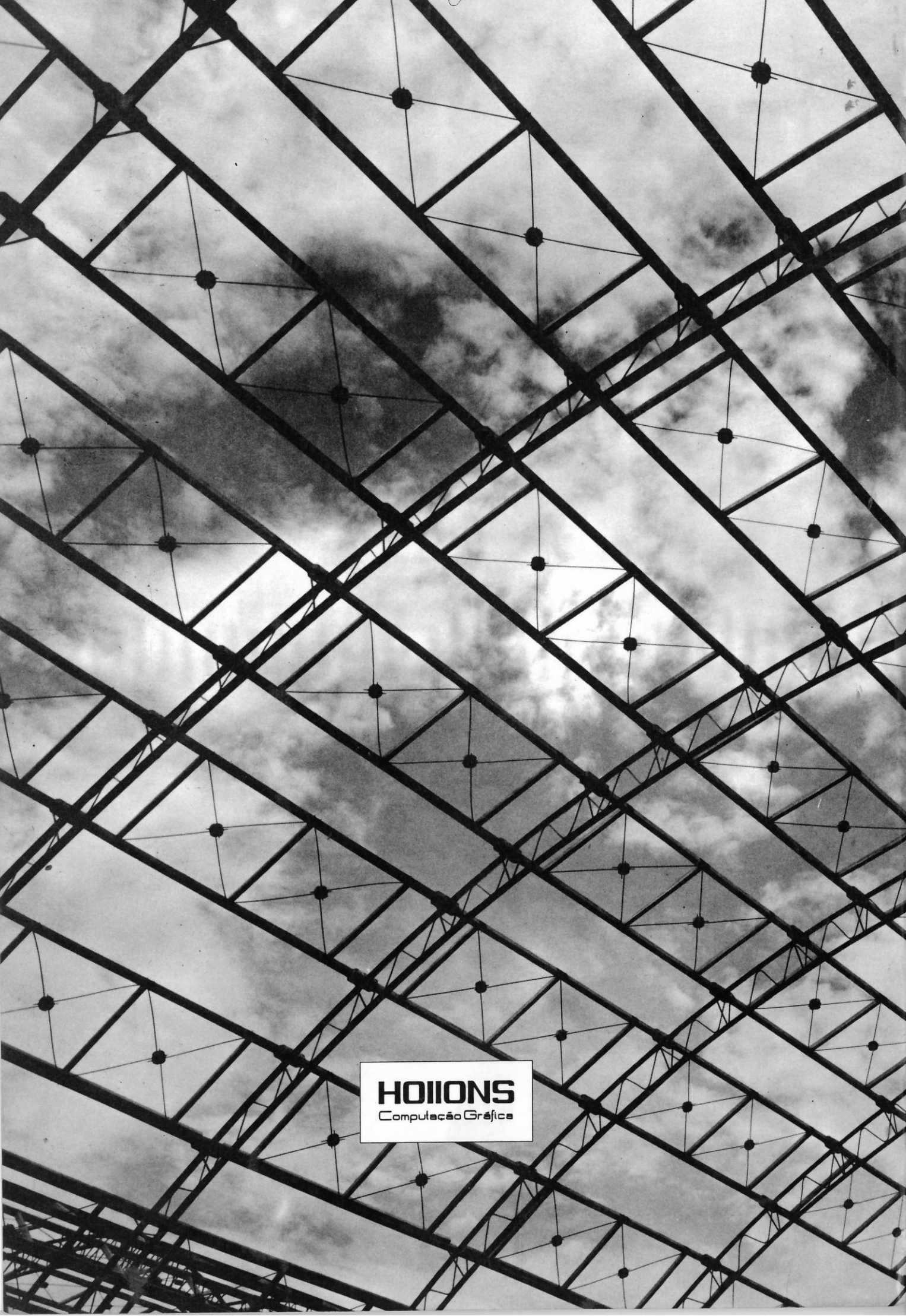
Esta residência de dois pavimentos, localizada na avenida Estados Unidos, foi projetada em 1961 pelo arquiteto Miguel Badra, para a família Cerqueira Monteiro Soares. E tomando como base sua cronologia e a filiação a sistemas formais puristas, parece que este projeto antecede modelos e especula relações de volumes combinados com planos horizontais e verticais como definidores diretos da configuração de uma residência e de suas relações com o lote.

Por um lado percebemos que o programa é desenhado de maneira convencional sem que a arquitetura pretenda promover ou sugerir alterações na vida tradicional da família e portanto sem lançar mão de estratégias de compartimentação mais abstratas. Por outro lado a relação da casa com o terreno é inovadora pois ao mesmo tempo que resolve os espaços tradicionais que envolvem um lote, no caso de uma residência unifamiliar isolada, vai propor outra disposição para estes usos externos.

A inversão que chama a atenção está na divisão longitudinal do terreno feita por um muro que o atravessa e constrói a separação entre as áreas sociais e as áreas de serviço ao longo das divisas e que estabelece um zoneamento funcional rígido que além de prescindir das noções de *frente e fundos* do terreno define todos os usos e relações do programa da residência a partir dos setores dessa linha, sejam eles internos ou externos à residência. Terreno e área construída obedecem uma única determinação e o projeto desta maneira confere igual importância a todas as operações arquitetônicas, já que não faz mais sentido hierarquizar seus usos como principais e secundários. A edícula dos empregados perde seu caráter de edificação secundária quando preenche o retângulo da área externa e quando continua o muro divisor ou a linha que ordena o projeto e que o relaciona com o terreno.

Também os dois pavimentos fazem referência ao sobrado paulista porém o corpo monolítico desta tipologia é dissolvido pela composição de um pórtico transpassado perpendicularmente por uma laje horizontal que acompanha o deslocamento longitudinal do plano vertical ou o muro divisor. Novamente um único elemento recebe diversas atribuições e resolve diferentes problemas. Esta laje é a marquise, o mezanino e o piso dos dormitórios e sua relação geométrica e seu contato com o pórtico se definem pela integridade que cada elemento. As transparências do pórtico unificam os jardins das áreas sociais e reforçam a legibilidade de cada elemento e suas relações.

LUIS ESPALLARGAS GIMENEZ é arquiteto formado pela FAU-USP. Professor do Departamento de Fundamentos Teóricos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCAMP e da disciplina "Projeto Arquitetônico II" no Curso de Arquitetura da UNIP.



**HOLLONS**  
Computação Gráfica