

O LUGAR DA ARQUITETURA DEPOIS DOS MODERNOS

OTÍLIA BEATRIZ FIORI ARANTES

Studio Nobel

FAPESP

edusp

Copyright © 1993 by Otilia Beatriz Fiori Arantes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Arantes, Otilia Beatriz Fiori

O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos / Otilia Beatriz Fiori Arantes. - São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo : Studio Nobel, 1993.

ISBN: 85-314-0175-5

1. Arquitetura 2. Arquitetura - História I. Título.

93-1985

CDD-720

Índices para catálogo sistemático:

1. Arquitetura 720

Direitos reservados à

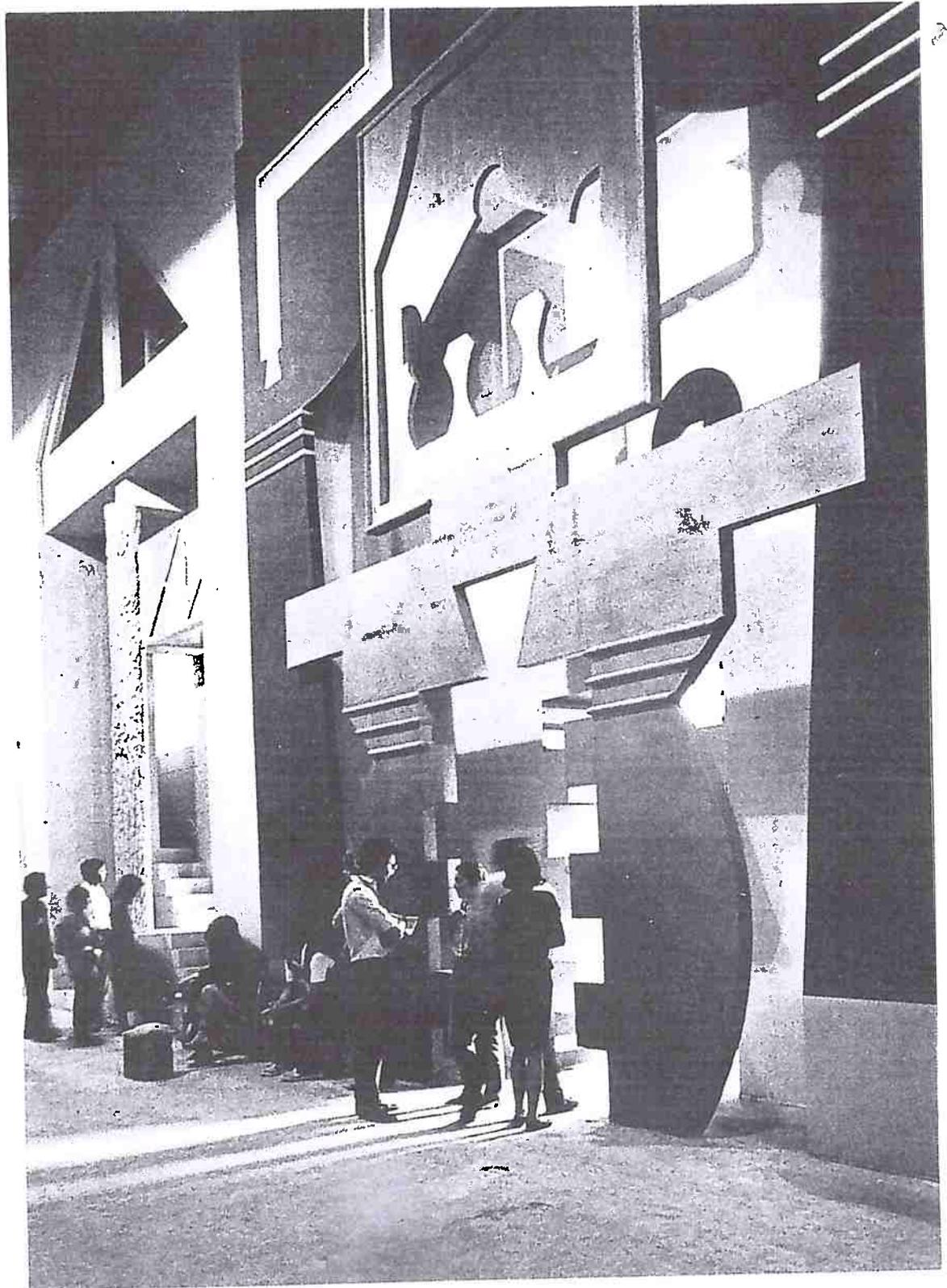
Edusp - Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar - Ed. da Antiga Reitoria - Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo - SP - Brasil Fax (011) 211-6988
Tel. (011) 813-8837 / 818-4156 / 818-4160

Studio Nobel
Alameda Itu, 174 - Sobreloja 1
01421-000 - São Paulo - SP - Brasil
Tel. (011) 285-5986 Fax (011) 287-7501

Printed in Brazil 1993

Foi feito o depósito legal

ARQUITETURA SIMULADA



Robert Stern, fachada na *Strada Novissima*.

De uns tempos para cá a arquitetura se encontra na berlinda. Num certo sentido extravasou o campo estreito dos especialistas, tornando-se mesmo referência obrigatória na interpretação da cultura contemporânea. É verdade que precisou ser admitida à Bienal de Veneza (1980), e nela provocar algum escândalo de público, para encontrar lugar nos suplementos culturais da grande imprensa internacional. No outro extremo, até mesmo a família longínqua dos filósofos, via de regra muito distantes dos impasses específicos de um mundo que em princípio estão encarregados de explicar, passou a dedicar-lhe alguma atenção, a ponto de a decifração do real significado da arquitetura contemporânea figurar no elenco dos temas polêmicos que hoje opõem a nova Teoria Crítica alemã ao Pós-estruturalismo francês.

Acredito não estar exagerando ao observar que muito do Espírito do Tempo (para empregar em sua acepção original uma expressão muito apreciada pelos teóricos do Pós-moderno) se exprime através da linguagem arquitetônica atual. Pois bem, hoje em dia, um dos maiores lugares comuns da crítica da cultura consiste em afirmar que vivemos sob o signo do *olhar*, sob o império da *imagem*, no âmago de uma civilização do *simulacro*, e assim por diante, mais ou menos nos seguintes termos: a favor ou contra, todos procuram demonstrar que a assim

chamada realidade evaporou a golpes de estilização hiper-realista, que numa sociedade do espetáculo (embora nela nada se represente) a cópia é superior ao original, que tal eclipse se deve a uma avalanche de imagens sem referência, que não há portanto informação propriamente dita, sendo a comunicação mera simulação etc. Não direi que não, sobretudo quanto aos efeitos de desaparecimento do mundo que uma tal saturação acarreta. Lembraria apenas – e a ressalva não é somente de ordem terminológica, como a seu tempo se verá – que essa tão celebrada (para bem e para mal) onipresença do simulacro também pode ser uma miragem que, ao consagrar o triunfo da pura visibilidade, na verdade arremata uma escravização do olhar à hiper-realidade imagética de caráter eminentemente *tátil*. E mais, diria que reside precisamente nesta dominância do tátil, na esfera mesma do ótico, a marca registrada da cultura de massa. Logo adiante esclareço a origem e o contexto dessa conceituação que, entre outras coisas, permite reconhecer na arquitetura o arquétipo da arte de massa.

Ora, o conjunto de obras e tendências projetuais de que pretendo falar, não por acaso, é responsável pela credibilidade daqueles convites recorrentes à viagem pela hiper-realidade cotidiana, de uma maneira possivelmente menos avassaladora do que a televisão, o cinema e demais artes do vídeo, porém igualmente enfática. Duplamente responsável, aliás, pois afinal o palco dessa irrealidade experimentada pelos contemporâneos é a própria cidade. É na metrópole moderna que se dá essa disciplina tátil do olhar, é na arquitetura da cidade que se encontra a matriz dessa civilização do simulacro. Não falarei pois de uma arte qualquer, mas de um campo de forças técnicas e artísticas de tal modo dispostas que nele germina o embrião daquele mundo de faz-de-conta no qual se exprime, segundo Jameson, a lógica cultural do capitalismo avançado.

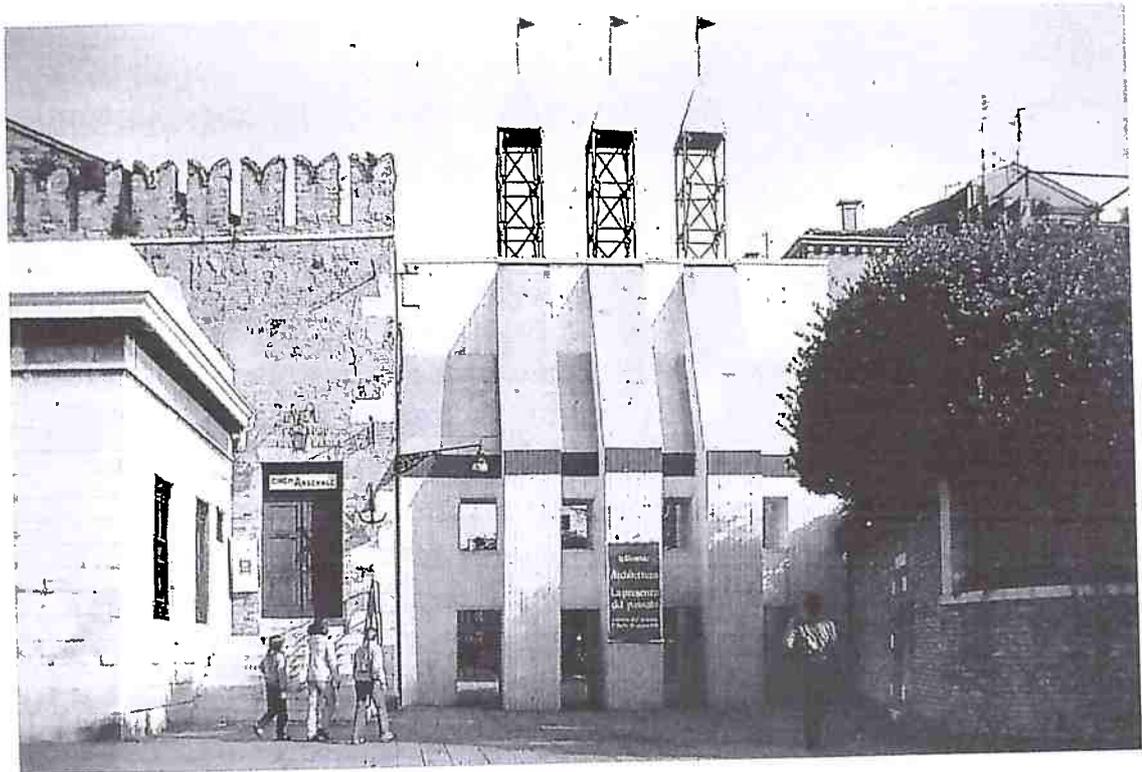
A mais Antiga Arte de Massa

Normalmente ninguém presta atenção na arquitetura de um edifício. Qualquer pessoa reconhece a paisagem próxima em que vive e com a qual se relaciona pela força do hábito; porém o mais próximo se transforma no mais distante tão logo se trate de descrevê-lo com alguma fidelidade. No caso do ambiente urbano das grandes metrópo-

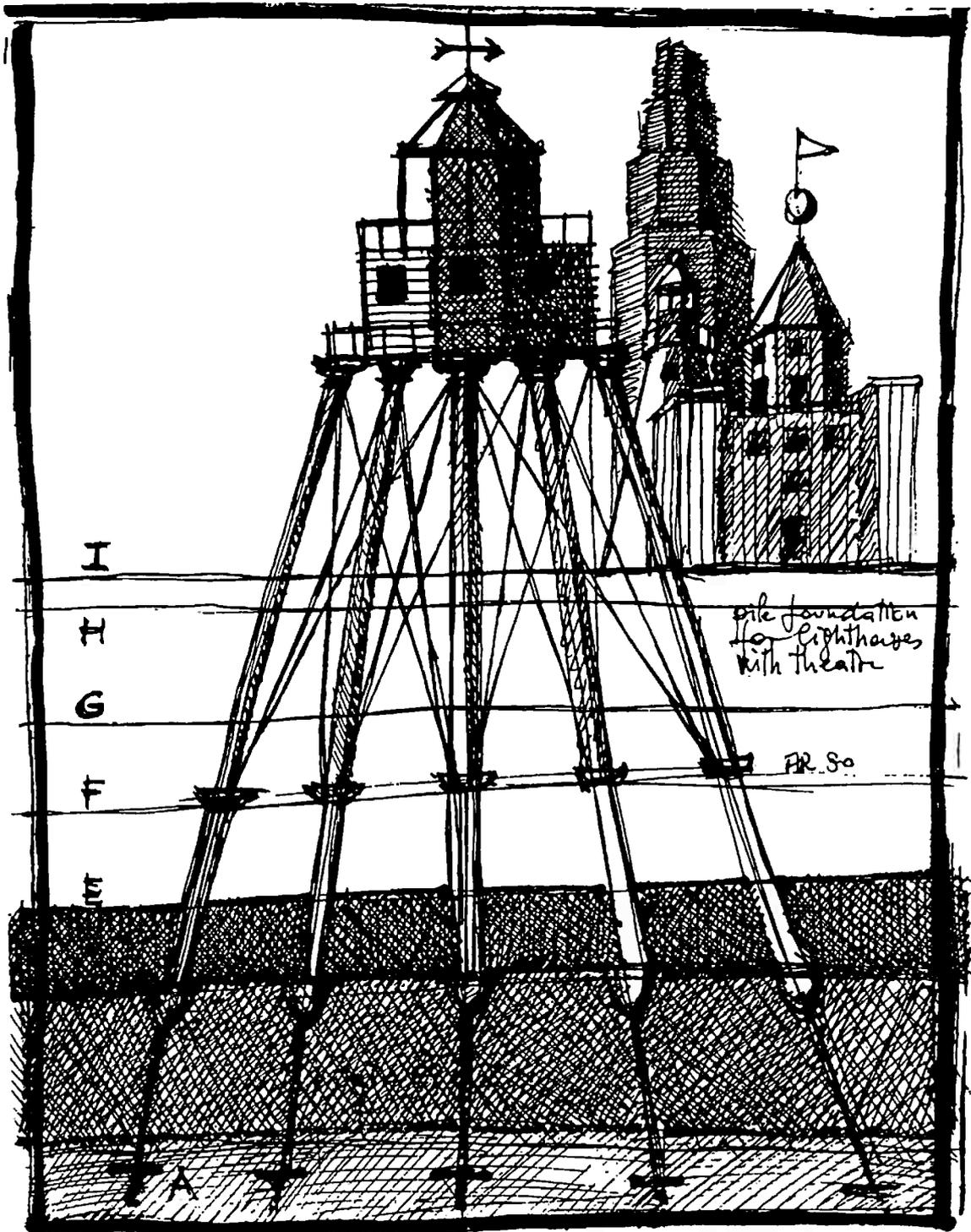
les em que vivemos, a incapacidade de representação clara e distinta assume proporções de regra geral. Creio que Walter Benjamin foi o primeiro a extrair as conseqüências desse fenômeno para a compreensão da arquitetura numa época em que as grandes massas entram em cena para ficar. Quando se quer entender a relação das massas com a obra de arte, não se pode perder de vista a mais antiga e duradoura das artes: esse o ponto de partida de uma breve passagem, raramente lida, do ensaio famoso sobre a “obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. (Que eu saiba, apenas Giangiorgio Pasqualotto, num estudo de 1971, chama a atenção para a importância dela, sobretudo quando se têm em mente as aporias do Movimento Moderno.)

Em última análise, nossa relação desatenta com a arquitetura se prenderia ao fato de que ela sempre foi uma arte de massa, pois, ao contrário da pintura, que não se presta ao confronto imediato com as reações de um grande público (como o demonstrou o dadaísmo), a recepção da arquitetura, como outrora a da poesia épica e hoje a do cinema, se dá coletivamente e na forma da *distração*. Nesse sentido, as leis da percepção de uma arte assim primordial passam a adquirir, em certas circunstâncias, força de norma. Benjamin se explica fazendo algumas distinções, que, embora muito difundidas, preciso retomar. Começa por uma espécie de reabilitação materialista da *diversão* que as massas procuram na obra de arte, aspiração que se costuma desacreditar em nome da *abordagem* circunspecta do *connaisseur*. Este se recolhe diante da obra de arte, a cuja contemplação se *devota* de maneira concentrada, enquanto a massa dispersiva exige da arte a mais intensa *distração*. Para melhor ressaltar esse contraste, Benjamin costuma recorrer a algumas imagens sugestivas do arrebatamento estético contraposto à falta de compostura de um público relaxado. Eis uma das mais eloqüentes: “quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo”.

Se Benjamin recorre ao teatro de Brecht, do qual já era na época um dos principais teóricos, para caracterizar a natureza e os efeitos da *relação distraída* com a obra de arte, é a arquitetura que lhe serve de *módulo privilegiado* por ser a mais antiga dentre as artes que se dão segundo o critério da dispersão, pois a relação com ela teria sido sem-



Aldo Rossi
Pórtico de entrada à I Bienal
de Arquitetura, Veneza, 1980.
À direita:
Desenho com farol e Teatro do Mundo.



I

H

G

F

E

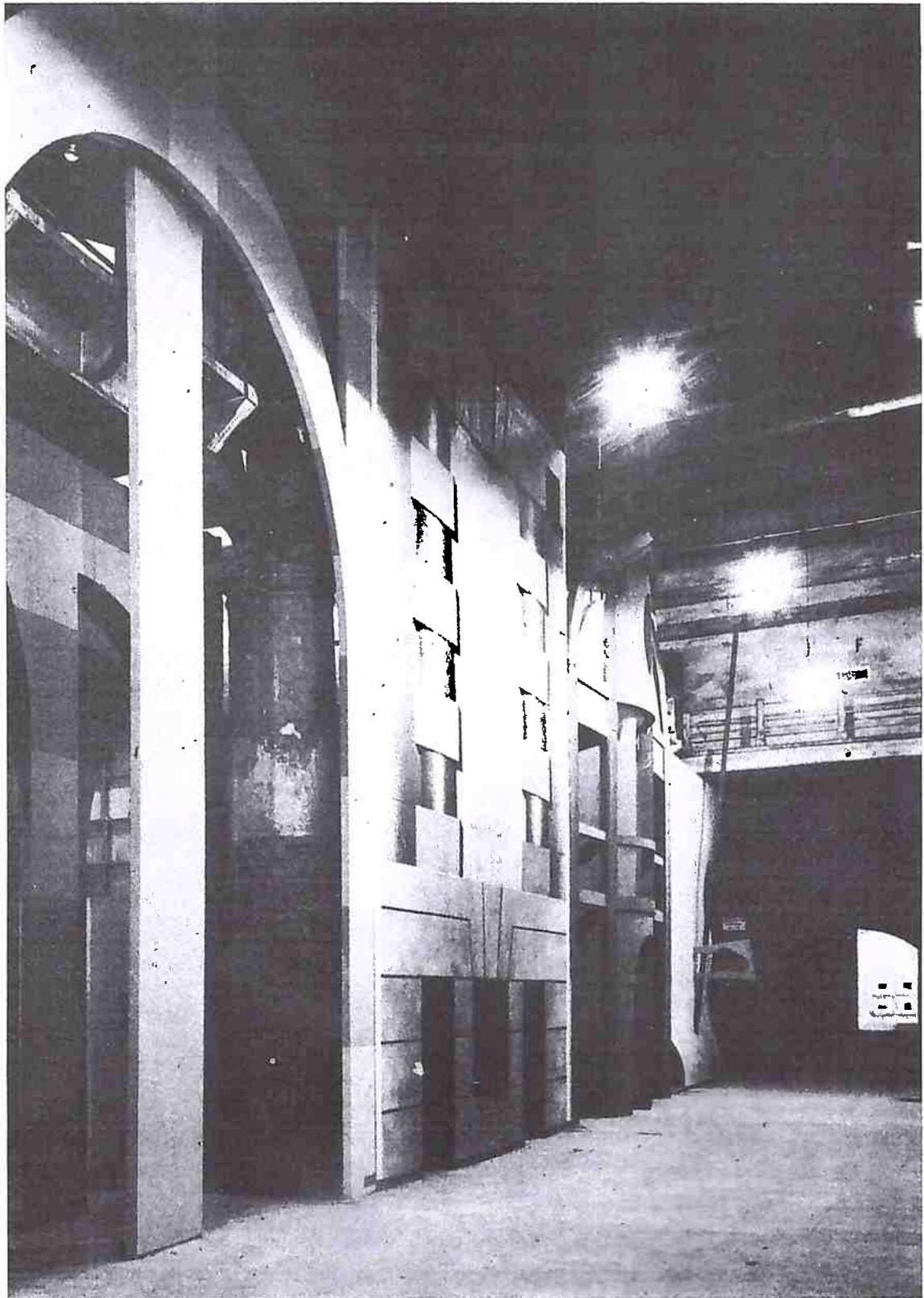
pile foundation
for eighthaves
with theatre

FR. 50

pre e em primeiro lugar utilitária, devido à necessidade básica do homem de abrigar-se, e só secundariamente contemplativa. O nosso contato com a arquitetura teria sido, pois, desde sempre, eminentemente *tátil*, isto é, pragmático, criando hábitos que liberam nossa atenção, mantida sem esforço, basicamente descontínua, superficial e difusa, em oposição ao que seria uma recepção *ótica*, contemplativa, atenta, polarizada – como tradicionalmente era solicitada pelas demais artes e que é cultivada pelos viajantes à cata de emoções estéticas, diante de monumentos arquitetônicos (já fora do circuito que define o uso coletivo do objeto percebido, à margem da vivência quotidiana). Logo, o ótico e o tátil se opõem da mesma maneira que arte aurática e tecnológica, ou obra de arte única e reproduzida tecnicamente.

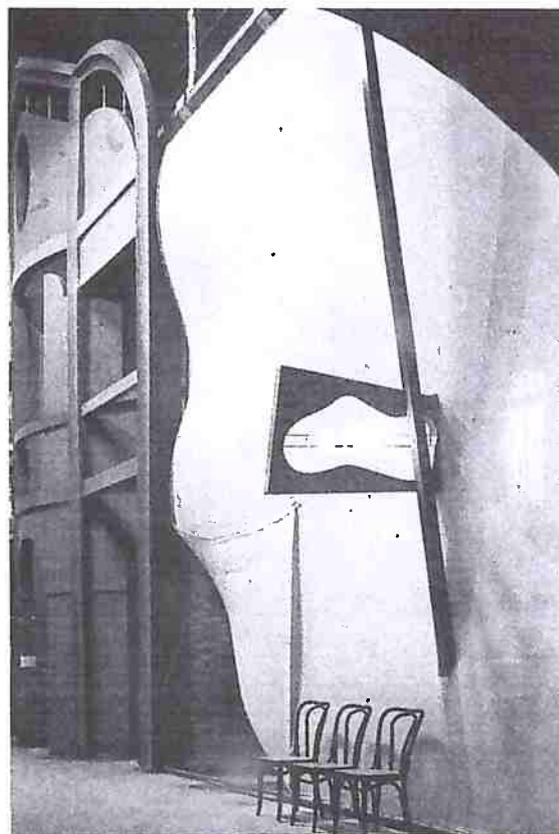
Volto a lembrar e insistir que Benjamin interpretava a relação desatenta com a arquitetura nos termos em que concebia o efeito da desidentificação produzido pelo teatro épico de Brecht – o olhar distanciado de quem julga distraidamente –, fazendo dela o paradigma de toda relação estética na era da reprodutibilidade técnica. Uma analogia que possivelmente estava no ar, tanto assim que Leonardo Benevolo, em sua conhecida *História da Arquitetura Moderna*, recapitula o programa da “arquitetura funcional” recorrendo às diretrizes brechtianas do teatro épico: como este último, a nova arquitetura concerne ao comportamento prático dos homens; dirigindo-se à sua razão, não deseja comunicar-lhes entusiasmo, nem êxtase, mas arrancar decisões, permitindo que o usuário opine como um especialista, visto que as vantagens funcionais podem ser racionalmente demonstradas. Mas a liquidação da distância em que era mantida a obra de arte – a liquidação da “aura” – só viria mesmo a se consumir, de uma maneira radical, com a mais nova das artes, na sala escura do cinema (que ocupa um lugar central no ensaio citado): aquela arte que, mais do que as anteriores, é produzida para ser reproduzida e está portanto mais próxima das massas. Mas, se o cinema era então a forma mais atual e que melhor expressava as tensões da época (quando a dominante tátil passa a prevalecer até no campo ótico), foi contudo a arquitetura a forma originária que minou para sempre aquela dimensão aurática. Assim, a mais antiga das artes e a mais recente e subversiva contribuíram igualmente para o eclipse da aura na arte.

Antes de prosseguir é necessário assinalar que tais distinções datam dos anos 30, quando o cinema era a grande arte nova e a arquite-

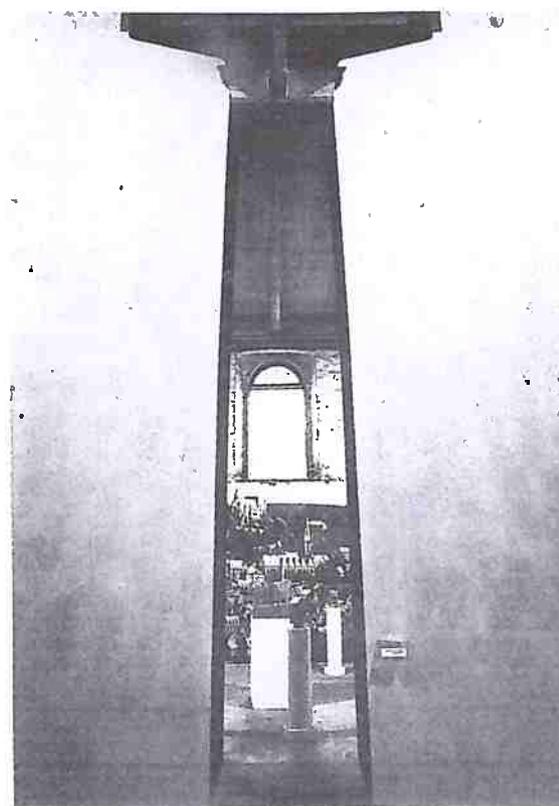


Vista geral da S. N.
(em primeiro plano a fachada de Charles Moore).

Portoghese, Koolhaas e Zinghelis
Fachada na S.N.



Mathias Ungers
Fachada na S.N.



tura do Movimento Moderno, que se iniciara em torno dos anos 20, estava no auge, sem contar que a experiência básica da modernidade tinha como cenário as grandes metrópoles. Nas poucas linhas que escreveu então sobre arquitetura, Benjamin alinha com a tábula rasa do Movimento Moderno. Inclusive adota seu argumento básico sobre uma possível transformação das relações sociais em função de uma reordenação global do espaço. Chega, por exemplo, a esperar que a nova arquitetura do vidro atente contra a propriedade privada – esta é opaca e a transparência antiaurática do primeiro valeria como uma crítica material dos segredos daquela, reunificando interior e exterior, como queriam os arquitetos modernos. A arquitetura, que num certo sentido fora exemplar quanto à forma de percepção tátil, aparecerá portanto como a grande arte sintética de uma sociedade que se constituía como sociedade de massa. De outro lado, se Benjamin não tinha dúvidas quanto ao fato de que a distração é também indício de alienação, própria de um sujeito debilitado e desviado de si mesmo, num processo de massificação que, naquele momento, muito tinha a ver com o nazismo e o fascismo (o alvo principal de Benjamin era o cinema de propaganda dos regimes europeus autoritários, ao qual contrapunha um outro uso do cinema: os filmes de Eisenstein); ao mesmo tempo, ele via delinear-se aí um comportamento à altura da era de reconstrução histórica que se anunciava (toda a esquerda e grande parte da intelectualidade nutria-se, então, dessa expectativa). Na experiência desatenta, Benjamin divisava uma espécie de liberação da percepção para outras tarefas, aparecendo-lhe, portanto, como podendo ser propícia a um uso antiburguês e até revolucionário da arte. Dizia ele, confiante na apreensão tátil da realidade e no efeito positivo dos hábitos por ela gerados: “nenhuma das tarefas que se impõem aos órgãos receptivos do homem quando das grandes reviravoltas da história, é resolvida por via visual, isto é, através da contemplação. Para que isso ocorra, paulatinamente, é preciso recorrer à fruição, ao hábito”.

Passados cinquenta anos, já não se pode mais alimentar tais ilusões quanto aos vínculos que atrelavam as inovações tecnológicas – das quais dependia o futuro da arte – às relações sociais de produção organizadas pelo capitalismo que então já mudava de pele, deixando pelo caminho as promessas de seus tempos heróicos. Todavia, a indefinição da hora, a incerteza quanto à direção em que se resolveriam as ~~ilusões quanto aos vínculos que atrelavam as inovações tecnológicas~~

~~das quais dependia o futuro da arte às relações sociais de produção organizadas pelo capitalismo que então já mudava de pele, deixando pelo caminho as promessas de seus tempos heróicos. Todavia, a indefinição da hora, a incerteza quanto à direção em que se resolveriam as tensões daquele campo de forças, ainda autorizava o livre curso das extrapolações do período anterior (das primeiras vanguardas históricas).~~

É justamente o triunfo dessa *dominância tátil* na cultura da sociedade de consumo atual, uma cultura saturada de imagens e dígitos, que pretendo analisar através da evolução de conjunto da arquitetura mais recente. E se principiei recorrendo às sugestões de Benjamin, também foi para melhor marcar o rumo divergente de tal evolução e o momento em que me afasto dele na avaliação dos resultados da generalização do modelo que acabamos de reconstituir. Não é por acaso que a arquitetura ocupa o primeiro plano nas discussões sobre a pós-modernidade. E também me parece estratégico começar pelo acontecimento público em que, expostas com espalhafato, essas novas tendências projetuais abalaram a indiferença com que habitualmente a arquitetura é acolhida. Refiro-me à dos críticos, pois o grande público parece ter se divertido bastante – o que normalmente ocorre em mostras similares –, como se estivesse num parque de diversões. É possível, porém, que tenha se divertido num sentido bem diferente do imaginado por Benjamin, mais próximo, quem sabe, do espírito denunciado por Adorno em carta a este último acerca da “teoria da distração”, lembrando, como um mau presságio, que o riso dos frequentadores de cinema é tudo menos bom e revolucionário.

Uma Rua-Manifesto

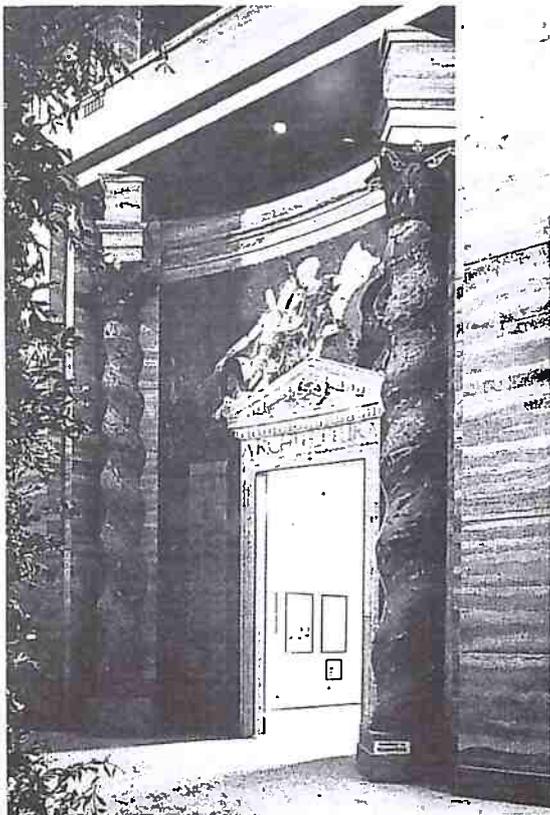
A arquitetura muito especial que finalmente chegou à Bienal de Veneza, em 1980, podia pelo menos alegar em seu favor o pequeno escândalo – como dizíamos, mais de crítica do que de público – que suscitou à sua volta. Afinal fazia tempo que não se reeditava com algum sucesso a atmosfera de provocação que, em princípio, anuncia a presença do NOVO. Aqui começam os mal-entendidos. Em primeiro lugar, o título da mostra ia em sentido exatamente contrário: “Presença do Passado”, numa aparente contestação do espírito que anima tais mostras – **exibir o que há de mais atual. De outro lado, o imperativo**

do novo, tornado tradição, esgotara-se numa cansativa repetição de fórmulas – e isso, na arquitetura, já há mais de trinta anos, mas só agora a grande dissidência extravasava o domínio especializado de uma forma tão pública e provocativa. Reagia-se, num retorno ao passado, esquecido pelos Modernos, para encontrar aí a inspiração de uma rua inteiramente diferente daquilo que se estava habituado a ver – uma *Strada Novissima*, como foi chamada. Choque, sem dúvida, houve, mas a presença do passado exasperava sobretudo os herdeiros do Movimento Moderno. Alguns davam de ombros e cinicamente se divertiam com a falsa alternativa, no fundo, uma “brincadeira”, mas se divertiam também com a indignação dos colegas linha-dura, abalroados pela avalanche de uma “moda passageira” que, no entanto, os assediava de todos os lados, e não era de ontem. Uma “vanguarda retrógrada” – como a chamou um de seus críticos – é algo para desconcertar e custa a ser identificada. Até mesmo um espírito ponderado e arejado, como Vittorio Gregotti, um dos maiores arquitetos contemporâneos e atual diretor de uma revista muito *up-to-date*, a *Casabella*, ficou com um pé atrás desta “enorme feira de vaidades, a reboque das injunções do *marketing* cultural”. Para não falar do destampatório de um heterodoxo, Bruno Zevi: “*facciatisti e facciattosti*”, *boutade* muito grave num país que conheceu de perto os horrores e as cumplicidades indelévels que o fascismo deixou para trás (motivo, aliás, de seu afastamento no pós-guerra do “racionalismo moderno”, em nome de um novo “organicismo”, mas, sem dúvida, ele não podia prever que a crise que surpreendera, ainda em suas origens, acabasse em tal miscelânea: “mistura de simulacros e cópias, tons áulicos e vernaculares, academia e regionalismo”, ora “historicismo passivo”, ora simplesmente “anarcóide”). Sumariamente, essa a visão de uma maneira ou de outra adotada pelos da geração que, mesmo quando não inteiramente sintonizados com o Movimento Moderno, compartilhavam da crença na funcionalidade da arquitetura.

Mas, afinal, do que se tratava? Simplesmente de uma rua inusual (e inutilizável – é verdade): vinte arquitetos de renome alinharam *fachadas* numa rua artificial – a *Strada Novissima* – aberta num dos locais mais tradicionais de Veneza, a Cordoaria quinhentista do Arsenal, mais exatamente, ao longo dos 320 metros da nave central, ladeada por sólidas e volumosas colunas toscanas, nas quais as fachadas se apoiavam, por vezes incorporando algumas para melhor acentuar o insólito do conjunto. O ambiente ajudando, multiplicavam-se as *ci-*



R. Venturi e Rauch, fachada na S.N.,
vista de dentro do *stand* de R. Stern.
Ao fundo: maquete da Residência de Chestnut Hill.



Gordon Smith, fachada na S.N.

abertura na trama terminológica na qual se costuma encerrar a arquitetura de que estou começando a falar: simulacro, pastiche, descontextualização etc. A seu tempo voltaremos a esta encruzilhada conceitual. Tentarei aqui apenas sublinhar algumas singularidades do programa de Rossi, quando mais não seja, para salvaguardar um pouco a distância entre a nomenclatura disponível e a variação da hora arquitetônica do momento, que ninguém sabe dizer muito bem qual é.) Em linhas muito abstratas, seu programa poderia ser assim resumido: o ponto nevrálgico é a construção “analógica” – uma espécie de elaboração de referências locais, aliada a um repertório mínimo de formas-tipo (de faróis, casas de pescadores, tendas de praia, chaminés, cafeteiras etc., a frontões-triângulos, colunas-cilindros ou cones, e assim por diante). Segundo a imaginação do arquiteto, recorrências históricas associadas a reminiscências pessoais e que afloram em suas obras nas mais diversas articulações – algo como um diálogo permanente entre a memória coletiva e a individual, a tipologia atemporal e a morfologia local, as formas puras e as soluções arquitetônicas concretas.

Passando ao outro lado, o visitante deparava com um renque de formas-fachadas, quase sempre fora de contexto e sem nada que lembrasse mesmo de longe um projeto de uma rua verdadeira. Uma arquitetura livre de qualquer convenção – inclusive de fachada – entregava-se a uma festiva autocelebração (esta sim, pós-moderna). Alguns poucos arriscavam apresentar frontispícios residenciais, como Leon Krier, apresentando uma de suas casas-tipo, pré-modernas e artesanais, em versão clássico-vernacular, ou o próprio organizador da mostra, Paolo Portoghesi, embora sua fachada fosse um tanto assemelhada à de um templo, no espírito de autoculto dominante. A índole complacente dessa manifestação era descrita por dois críticos italianos como “um *patchwork* de monumentos à glória de si próprios, de altares-mores e arcos do triunfo à própria poética, de *scherzi* literários ou gráficos, pictóricos ou escultóricos, de auto-ironia e ironia”. Enfim, uma apoteose do narcisismo. Tendo sempre a auto-referência como norma, esses cenários arquitetônicos funcionavam como “boca de cena”, onde os autores vinham expor suas obras. A de Tigerman, por exemplo, consistia num imenso cortinado pintado sobre madeira, enquanto, num segundo plano, levemente recuado, surgia um telão onde se podiam ver colunas em perspectiva, no claro intuito bem elementar de criar um *trompe-l'oeil* de profundidade, o todo culminando

numa porta, encimada por um frontão, pelo qual finalmente se entrava em sua sala de exposição. Gordon Smith ia pelo mesmo caminho, substituindo o cortinado por colunas salomônicas pintadas e, coroando o frontão de uma porta-arco, um afresco de imitação, onde se podia ler em letras bem grandes a palavra talismã ARCHITETTURA. De caso pensado ou não, a idéia de altar era a primeira a se impor, quem sabe sugerida por alguma afinidade com o baldaquim da Catedral de São Pedro. Também é um arco triunfal, apoiado sobre pilares e colunas dóricas romanas, que encontramos na entrada da exposição de Greenberg. O acesso à de Mathias Ungers dava-se através de uma imensa coluna vazada. Mais discreta, por assim dizer, a fachada de Koolhaas e Zinghelis resumia-se a um pano branco com uma das pontas arregaçadas, à maneira de uma tenda, ou de uma entrada de circo (com uma haste à frente que, dado o contexto veneziano, também faz lembrar um mastro com uma vela enfunada – achado bem de acordo com o primarismo triunfante que alimenta o programa de alusões de todo um ramo dessa arquitetura). Um pouco mais adiante, o monumento-mausoléu do Taller Bofill. Se o contraste é flagrante, nem por isso a obra exposta, o Teatro de Abraxas, deixa de ser menos celebrativa, monumental e cenarística. Aliás é esta a principal especialidade do Taller, fazer uma arquitetura de efeito: grandes cenários inspirados na tradição dos palácios franceses, devidamente deformados, ampliando escalas, multiplicando as formas, misturando estilos – como sempre, tudo a serviço da intensificação de uma ilusão, a grandiosidade ao alcance de todos.

Continuando pela *Strada Novissima*, ao lado de Bofill, meios arcos sucedendo-se em diferentes posições anunciam Charles Moore. O visitante europeu pode enfim ter uma idéia da Piazza d'Italia que o celebrou (construída entre 1975 e 1980, em plena New Orleans). Àquela extravagância deve ele a reputação de um dos mais representativos protagonistas da arquitetura pós-moderna. Numa alusão clara à Fontana de Trevi, a Piazza d'Italia não deixava de ser também uma montagem bem-humorada de citações, com um mapa da Itália cercado por muita água e inscrições em latim, ao qual se juntam arcos, colunas, frontões e pérgola em forma de *tempietto*, tudo reunido num cenário que tem menos a ver com um canto da cidade italiana do que com um filme hollywoodiano. Uma Itália *kitsch* filtrada pelo olho americano igualmente estereotipado pelo preconceito europeu: um amálgama colorido de formas arquitetônicas tradicionais, aço e néon, transforma

os monumentos da memória numas tantas figuras de retórica esvaziadas e resfriadas. Caberia aqui a distinção feita por Jameson – um dos teóricos da Pós-modernidade – entre o pastiche, de humor sem graça, *cool*, e a paródia, de intenção contestatória, *hot*, própria às vanguardas. O que se vê aqui, como em quase toda a *Strada*, é não mais do que uma *blank irony*, a irreverência “dadá” esvaziada – no máximo aquilo que Daniel Bell, ao caracterizar o nihilismo dos anos 60, chama de atitude rebelde (inconseqüente como o comportamento da adolescência). Se é verdade que a sociedade de consumo é uma grande usina de processamento de dados, estávamos em casa. Como também não surpreende a irritação do europeu cultivado com essa representação que faz da Itália o turista americano padrão. Embora nem tudo na Bienal de Veneza fosse obra americana, aquela rua aberrante parecia mesmo uma avenida de Las Vegas transportada para dentro de uma das mais tradicionais cidades do mundo.

Do outro lado da rua, o austríaco Hans Hollein, em vez de arcos, brinca com colunas. Uma fachada composta por quatro colunas fictícias, justapostas a duas toscanas, reais, do Arsenal, resumia a história da Arquitetura. A primeira delas era um tronco de árvore, segundo os manuais que adotam as teorias do mimetismo na origem da arte, o modelo original da coluna: este primeiro elemento se repetia na fachada de Purini. Seguia-se uma coluna de mármore, partida como uma ruína embora suspensa. Entre elas, a ainda hoje intrigante coluna dórica, a um só tempo prédio e monumento, projetada por Loos (o primeiro grande teórico da arquitetura antiornamental) para o *Chicago Tribune*. Finalmente uma coluna revestida de vegetação, outra lusão elementar ao retorno ecológico à natureza. Hollein é em geral um dos bons exemplos de uma arquitetura eclética. No geral, como na *Piazza de Moore*, uma montagem irônica (no sentido empregado há pouco, isto é, sem o tom negativo das vanguardas heróicas) de formas do imaginário do homem médio da sociedade de consumo. Um dos exemplos mais conhecidos – sua Agência de Viagens, construída entre 1976 e 1978, em Viena – reúne novamente num cenário de teatro tudo o que a imaginação de um turista aprendiz, pré-moldada pela mais convencional publicidade, consegue antecipar: ruína grega, baldaquim hindu, palmeiras dos mares do sul, revoada de pássaros em liberdade e outros cromos de mesmo quilate – tudo muito asséptico, brilhante, metálico, sobre mármore. Onde esperávamos encontrar o cálido repertório do “convite à viagem” dos nossos avós, exotismo e

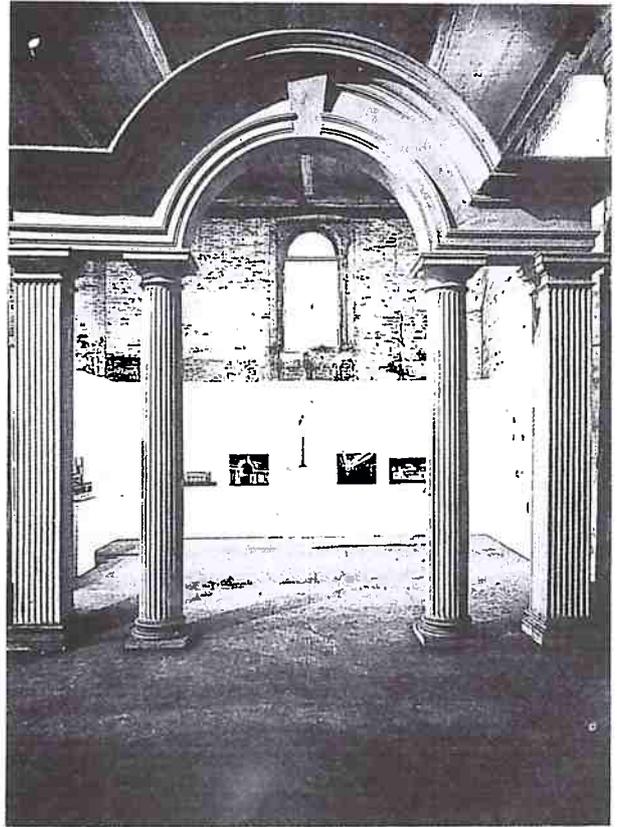
mistério prometidos pelo longínquo e primitivo, deparamos com uma paisagem pasteurizada por uma arquitetura que é tudo menos *naïve*: o antigo e o distante filtrados pelo ultramoderno, super-iluminados por uma abóbada de vidro, privados do mais leve indício que os particularizasse, sem subentendidos ou segredos, num espaço chapado onde tudo deve aparecer – embora nada seja revelado – como itens de um catálogo ilustrado (na feliz expressão de Lyotard ao falar do hiper-realismo). Da Agência de Viagens à Joalheria – outra boutique vienense de Hollein – o raciocínio é linear: a alta burguesia deve consumir jóias, como o turista profissional coleciona imagens. Figuremos então uma enorme rocha – uma pedra preciosa, evidentemente – entreaberta por uma fresta por onde se penetra como numa mina; ou, como sugere Jencks (autor de um breviário famoso da arquitetura pós-moderna), uma fenda de simbolismo sexual diretíssimo, possivelmente na intenção de estimular a libido da clientela – talvez um arranjo a comprovar o teorema de que no mundo da publicidade sexo e mercadoria andam de mãos dadas. Num ou noutro caso a informação é de leitura imediata, como no programa de uma arquitetura “simbólica” formulada por Robert Venturi – outro mestre dessa novíssima arquitetura presente na *Strada*.

A teoria é de Venturi, mas com uma ressalva: não cabe à forma arquitetônica enquanto tal figurar o que quer que seja, mas reservar a algum elemento decorativo a tarefa de informar. O símbolo não é arquitetônico mas gráfico: um letreiro, um luminoso, um objeto exterior indicativo de suas funções ou até mesmo a fachada concebida como um painel, porém claramente distinta do corpo do prédio. Numa palavra, um hangar ou um galpão decorado – na fórmula em que define essa arquitetura simbólica, para a qual encontra apoio nos exemplos do passado, em especial na arquitetura gótica, em oposição à Arquitetura Moderna que pretendia expressar a função através da forma, o interior pelo exterior.

Digamos que as teorias de Venturi estão bem representadas na *Strada Novissima*. (Aliás, ignorando um pouco o fogo de artifício daquela rua, veremos que ela dá bem a medida da nova produção arquitetônica.) Ilustrando suas teorias, um grande letreiro com os nomes de Venturi, Rauch e Scott Brown identifica imediatamente o *stand* dos arquitetos. As letras se distribuem sobre o arco da entrada, num telão onde, para variar, estão representadas formas arquitetônicas clássicas – frontões, colunas etc. – porém simplificadas e distorcidas segundo as

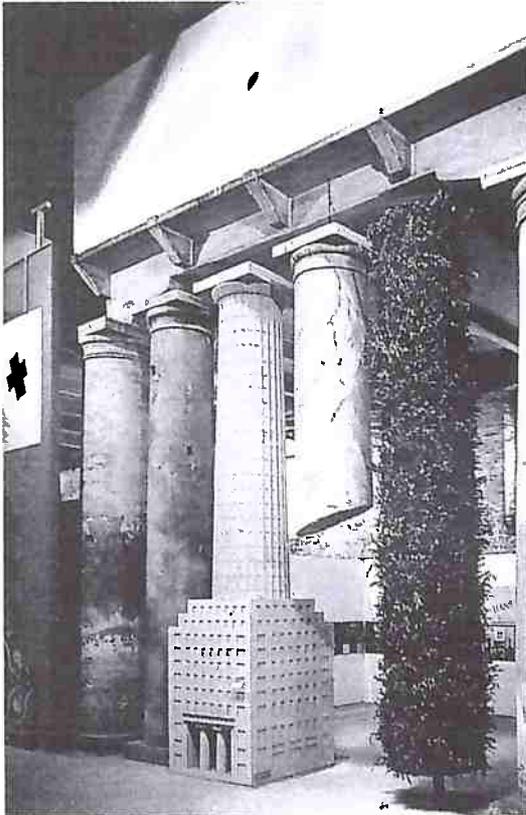
Grinberg, fachada na S.N.

Abaixo:
Ch. Moore, *Piazza d'Italia*
Nova Orleans, 1979.

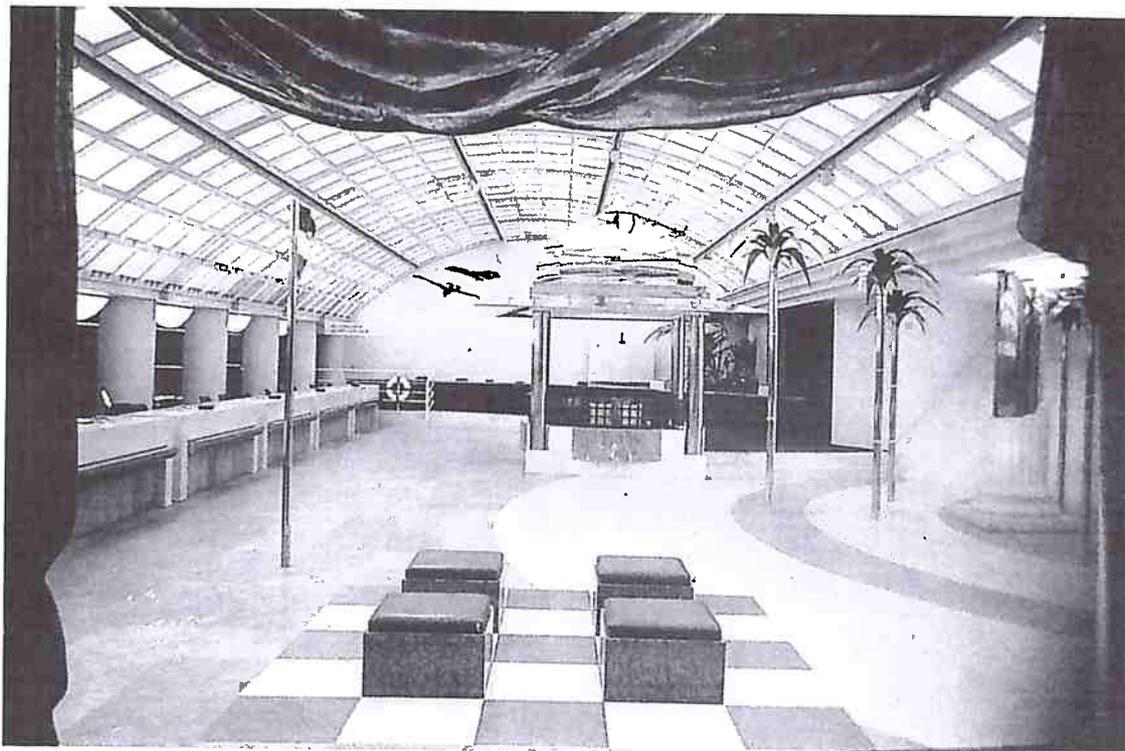




Bofill, *Teatro d'Abraças*, Mame-la-Vallée, 1982.



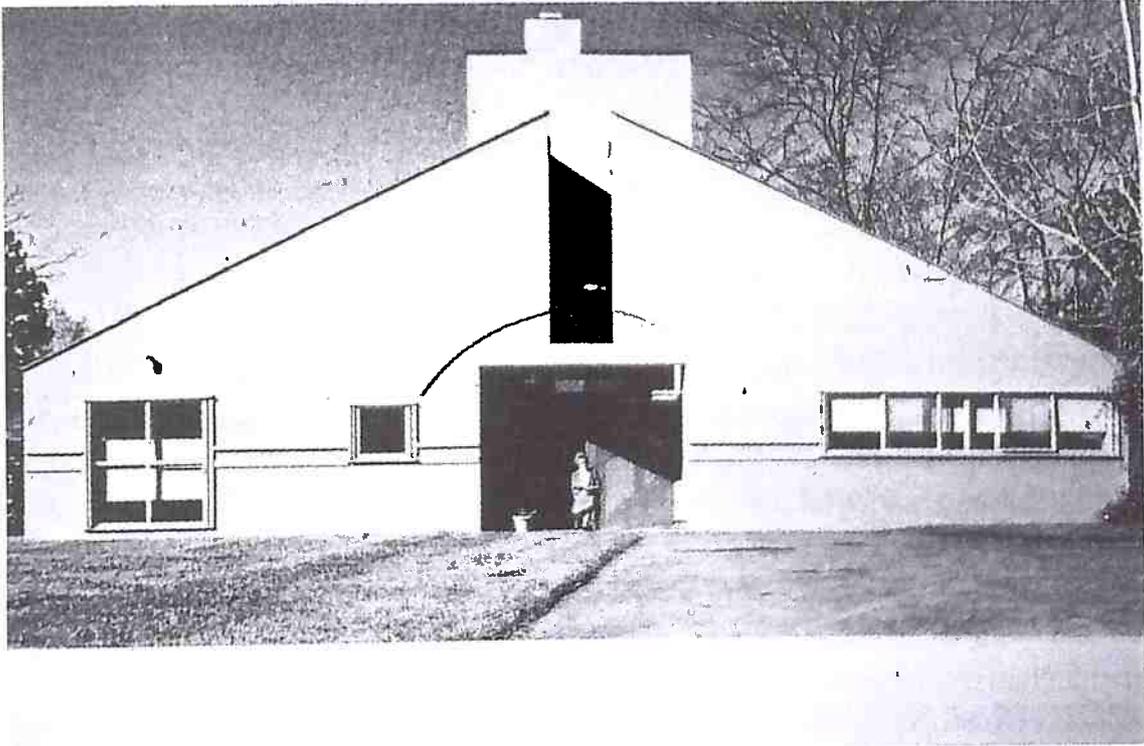
Hans Hollein, fachada na *S.N.*



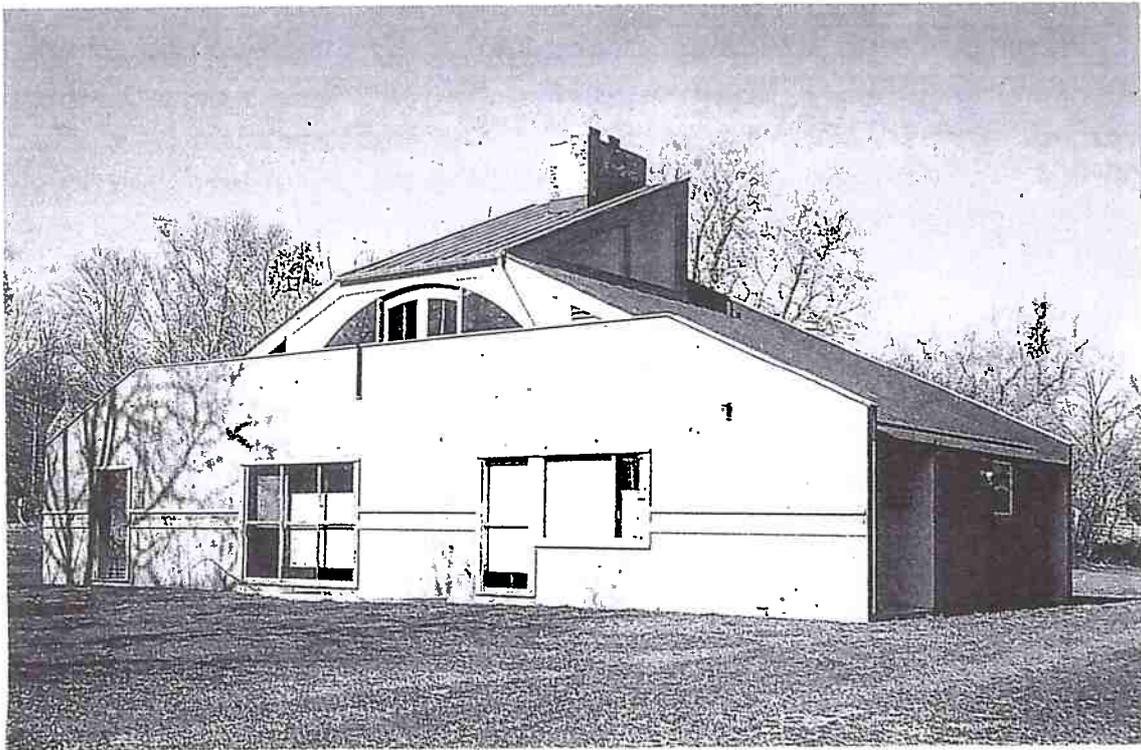
Hans Hollein, agência de viagens, Viena, 1975.



Guild House, Filadélfia, 1963.



Venturi e Rauch, casa de Chestnut Hill, 1962 (fachada principal).



Venturi e Rauch, fachada lateral.

regras do humor *pop* que domina os luminosos de motéis, ou como num desenho de caricatura: colunas rechonchudas e esquemáticas. (Em Oberlin, na ampliação de um museu, inflige o mesmo tratamento a uma coluna jônica.) Logo em frente, Robert Stern faz um jogo semelhante – trata-se de outro dos mais significativos arquitetos americanos *pop* –, ao introduzir o visitante ao seu *stand* através de duas imensas colunas recortadas à maneira de uma “Aro Gibbs” (numa versão também bem-humorada de uma solução arquitetônica recorrente em Palladio).

Voltando à fachada anterior – o passado da arquitetura em chave publicitária – é o exemplo mais chamativo das idéias de Venturi. Como se sabe, a arquitetura que ele tem em mente deveria inspirar-se na paisagem quotidiana dos Estados Unidos, em especial nas ruas de comércio mais sobrecarregadas, ou na famosa Avenida 91 que atravessa Las Vegas. Idéias que lhe valeram a pecha de “populista”, por confundir as formas pseudocomunicativas da sociedade de consumo com as autenticamente populares. Quem percorrer os escritos de Collin Rowe, Frampton, Colquhoun ou Maldonado – para ficar nos mais conhecidos – encontrará a mesma unanimidade. Em particular, Frampton denuncia o culto do *camp*, e Collin Rowe considera que o programa de uma arquitetura “ordinária” seja apenas um alibi para a não-*performance* no ato de construir. *Aprendendo com Las Vegas* propunha uma arquitetura “feia e ordinária” (FO) inspirada no vernacular, em oposição à “heróica e original” (HO) do Movimento Moderno. Numa entrevista concedida a John Cook e Heinrich Klotz, Venturi se defende, precisando que, posta de lado a comparação polêmica, logo se verá que, na verdade, sua arquitetura também é “extraordinária”. No fundo, lembrava, reinterpretando o discurso vernacular e a língua cifrada dos símbolos publicitários, a nova arquitetura retomaria, com algum atraso, procedimentos correntes na melhor literatura erudita. Assim, um reajuste de escala ou de contexto, de elementos convencionais e habituais, pode produzir significados insólitos, pois – como diz no polêmico texto sobre Las Vegas – o familiar um pouco em *off* tem um estranho poder de revelação. Por outro lado, argumenta, se diante do caráter por assim dizer dramático de grande parte da Arquitetura Moderna, a sua aparece apaziguadora e banal (veja-se a Guild House), o inesperado desta intervenção fora de tom, quando tudo à volta é ênfase e titanismo, pode ter até – quem diria – valor de choque. Ao mesmo tempo, no exemplo citado, não faltam as tensões, como no

contraste patente da fachada mais ou menos monumental, destacada na sua diferença por um enorme letreiro sobre o pórtico de entrada, e o restante do prédio, de uma singeleza extrema, expressamente projetado com materiais e soluções arquitetônicas tradicionais. Não haveria melhor exemplo de “galpão decorado”.

A Guild House, contudo, é do início dos anos 60, quando, seguindo de perto as lições de seu mestre Louis Kahn, Venturi parecia estar mais preocupado com uma espécie de serenidade estética na qual envolve suas principais obras do período, de resto estruturalmente complexas, como propõe em seu livro da mesma época – *Complexidade e Contradição* (talvez o primeiro grande libelo contra o Movimento Moderno). Neste livro, Venturi analisa mais de duzentos exemplos extraídos da história da arquitetura, para mostrar o caráter híbrido e por vezes equívoco das grandes obras do passado, ao contrário do programa de clareza e nítida homogeneidade adotado pelos arquitetos modernos, num despojamento que esconde o preconceito, resumido na famosa fórmula de Mies van der Rohe: *Less is more*. Nessa primeira fase, Venturi está atento aos procedimentos, materiais e soluções construtivas da tradição. Como se vê, a redução um tanto unidimensional do contexto ao cenário *pop* dos mídia ainda não se impusera. Constrói então uma série de casas similares, em parte inspiradas nas *shingle houses* e cuja cumplicidade está longe de resultar de um processo de simplificação; no entanto, a unidade e a precisão daquelas casas até hoje surpreendem. Pois é uma delas, a casa de sua mãe, construída em Chestnut Hill, em 1962, que se pode ver ao fundo da enorme fachada autopublicitária da *Strada Novissima* – mais uma vez, a ilustrar suas teorias; aqui, pelo violento contraste proposto: o da cisão entre fachada-símbolo (o telão à frente) e a forma-construção (a maquete em segundo plano).

À primeira vista, tudo nessa casa é da maior compostura. A face pública parece reproduzir um desenho infantil – segundo o próprio Venturi, é uma “imagem quase simbólica” da casa. Acontece que, recuperando a tradição clássica, está calcada na fachada de um pequeno pavilhão de Palladio, ao fundo da Vila Maser, da qual transpõe algumas formas geométricas, mas numa versão que em parte as contradiz – e nisto, seguindo igualmente as sugestões de Palladio – como é o caso do frontão-telhado interrompido, deixando entrever o volume quase desproporcional, não o salvasse o recuo do paralelepípedo da chaminé central. O arco, que em Venturi é tanto uma reminiscência clás-

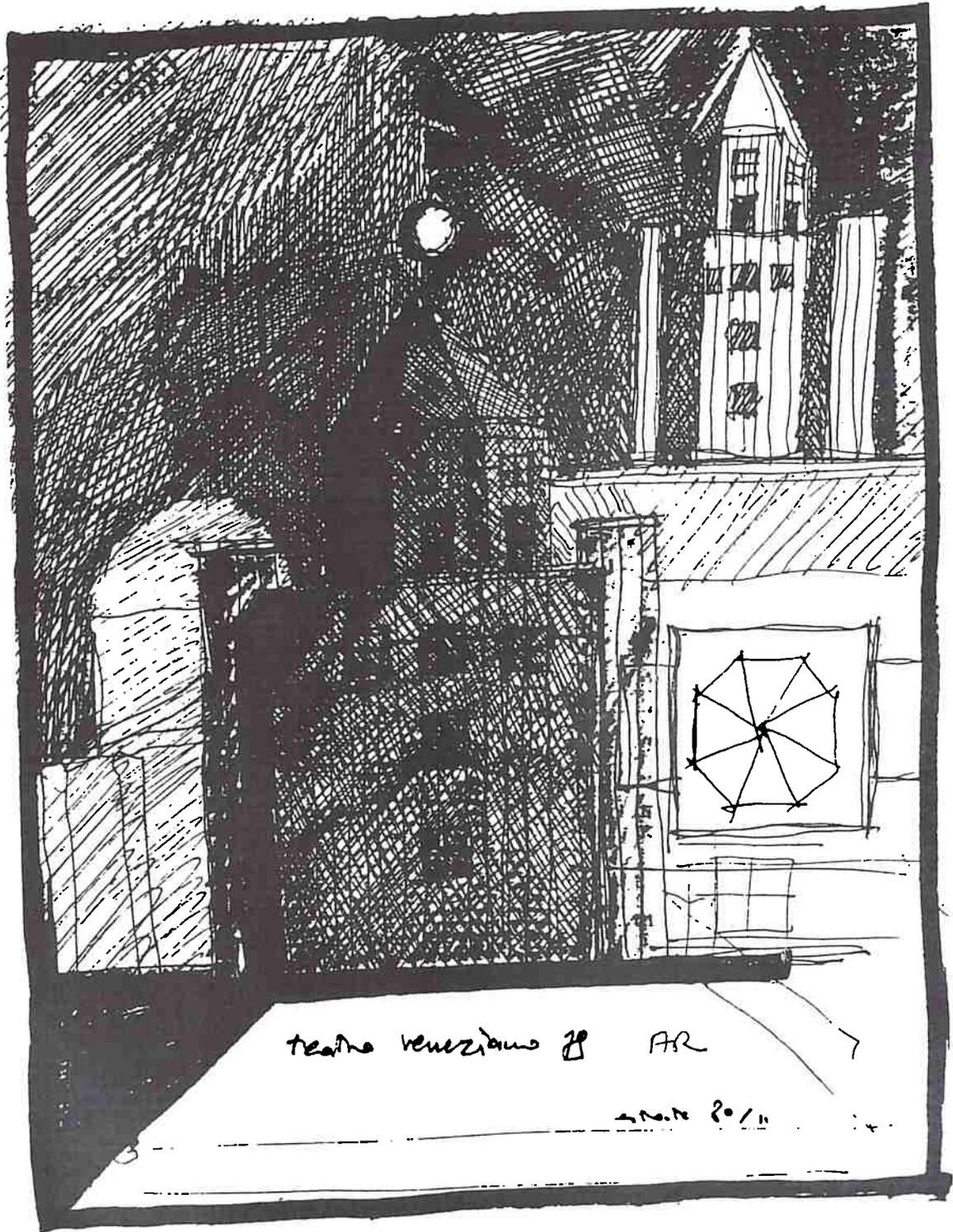
sica quanto uma lembrança local (segundo ele mesmo assinala, um recurso muito usado por Sullivan em alguns de seus prédios da região bancária de Chicago), vê-se reduzido ali à sua função simbólica, apenas desenhado sobre o quadrado que marca a entrada, onde novamente um deslocamento se processa, com vistas a desmentir a harmonia clássica, com a porta colocada à direita e um tanto recuada em relação à fachada, que vai assim se transformando num “signo neutro e liberado” (justifica-se o arquiteto). Se as janelas obedecem em geral à variedade dos espaços internos, as da fachada principal, entretanto, estão subordinadas antes de tudo a um equilíbrio peculiar, pois não é resolvido pela simetria convencional, mas por um balanceamento entre a longa janela horizontal da direita e o peso da janela maior à esquerda, tanto quanto pela equivalência numérica: cinco quadradinhos iguais de cada lado, porém distribuídos de forma desigual. As outras fachadas são mais livres – “complexas e contraditórias” – alternando as diagonais dos telhados, as horizontais dos balcões ou desenhadas nas paredes, os arcos (ora apenas formas, ora janelas), planos e volumes variados, *trompe-l’oeil* em profusão, paredes que se prolongam para além do corpo da casa, e assim por diante. O mesmo se dá internamente, onde linhas, planos e espaços se contrariam e equilibram, multiplicando a diversidade, pelos efeitos de luz e sombra.

Colada às sugestões de Las Vegas, a arquitetura “inclusiva” da década seguinte abandonará em larga medida essa lição de sobriedade inventiva. Há quem diga em sua defesa que o ecumenismo desse gesto abrangente não é puro *revival*, é antes uma releitura por assim dizer ao quadrado do passado – não da sua versão erudita original, mas da tradução *kitsch* (veja-se o Hotel de Venturi para Atlanta) que a sociedade de consumo (mais uma vez) foi sobrepondo àquela camada primitiva. Seja como for, não há arquitetura mais *up-to-date* do que essa outra de Venturi, embora pague por isso o preço elevado de toda integração: o desinteresse crescente.

Se o primeiro Venturi ainda faz pensar, os desmandos do último (ou do segundo – talvez ele já esteja numa outra fase, quem sabe, de síntese) pedem um contraponto que apenas posso evocar na forma de algumas idéias programáticas muito genéricas, concretizadas num último exemplo, colhido na mesma mostra polêmica, cujo percurso encerro aqui, embora não tenhamos nos detido diante de todas as fachadas. Trata-se de uma arquitetura onde a *significação* não foi abando-

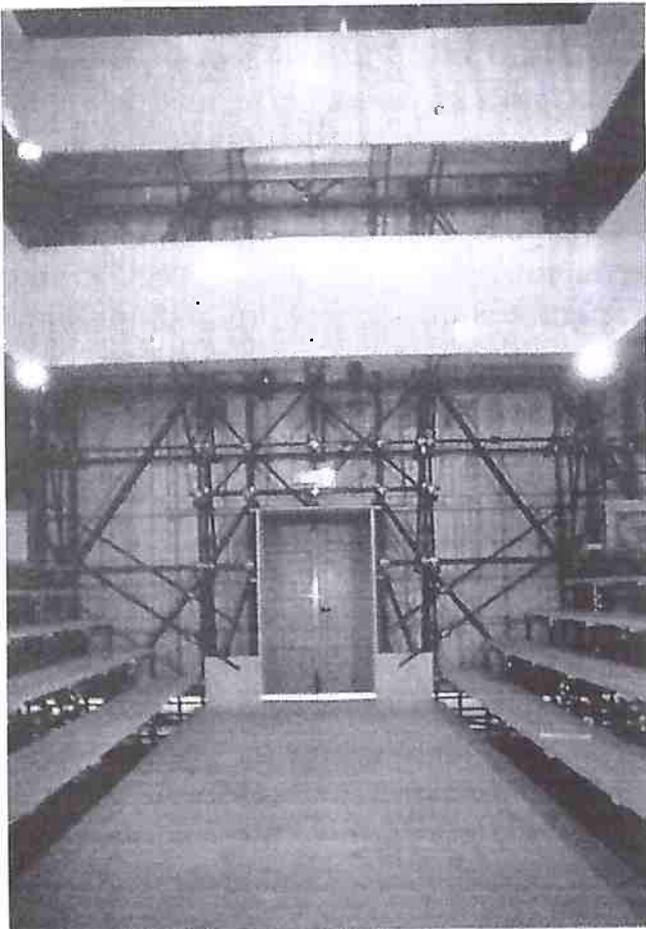
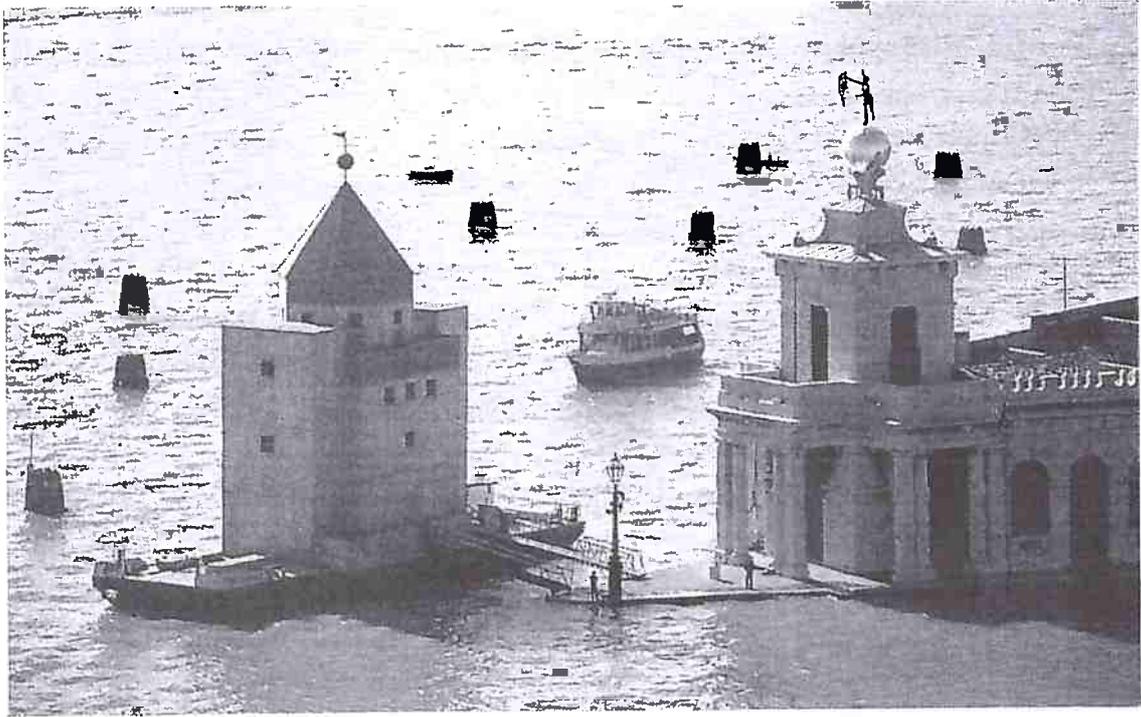
nada, como parece ter sido o caso dos pós-modernos expostos. Sirva então de primeiro exemplo desse renascimento, depois da exaustão do Movimento Moderno, uma obra do arquiteto pelo qual começamos nosso percurso, o Teatro do Mundo de Aldo Rossi.

Apoiando-se numa velha tradição veneziana, documentada na iconografia dos séculos XVI e XVII, a de um teatro sobre barco, chamado Teatro do Mundo, Rossi por assim dizer renova esse circuito, a partir de uma dupla meditação sobre o teatro e o seu mundo, Veneza, sua arquitetura e suas festas. Nas representações da época, barco e palco flutuavam a descoberto, formando uma única e insólita entidade anfíbia. Rossi começou fechando o espaço, como no teatro moderno, mas reatando ao mesmo tempo com a mais antiga forma teatral, concebeu-o como um anfiteatro grego, ou melhor, como uma arena circundada por arquibancadas. Como de outro lado tratava-se de uma encomenda para o Carnaval de Veneza (1979) – uma festa que até hoje, mesmo degradada pela indústria turística, ainda fala à imaginação e à memória dos habitantes do lugar –, o arquiteto deu-lhe feição de carro alegórico, e como tal dotado de mobilidade, além de estruturas metálicas desmontáveis e paredes de tábua, como a armação dos palanques. Uma arquitetura simples que no entanto tem tudo a ver com a complexidade veneziana – penso sobretudo na arquitetura renascentista de Palladio. Com sua planta em forma de cruz, encimada por uma cúpula octogonal, esse Teatrinho, ancorado ao lado da antiga Alfândega, como já foi lembrado no início do nosso itinerário, rima com a igreja de San Giorgio ao fundo, ao mesmo tempo que reproduz parcialmente as formas e planos do prédio aduaneiro em estilo barroco, que, situado na entrada de Veneza, se não tem a função, aos poucos foi assumindo a fisionomia familiar de um farol. Mas a conversa com a cidade não fica por aí, pequenas aberturas no corpo do edifício permitem ao espectador ver simultaneamente o que se passa em cena e o espetáculo que é a própria Veneza. A cidade pode ainda ser vista – e ver, em Veneza, é o mais enfático e abrangente dos verbos – do alto de um balcão que faz do Teatro do Mundo mais uma das tantas torres e mirantes que oferecem aos visitantes incontáveis vistas aéreas dessa cidade que hoje em dia ninguém mais se atreve a descrever, tal o entulho literário que a recobre. Uma coisa porém é certa, Veneza é sobretudo essa solicitação permanente – para bem e para mal – de um olhar externo. É um pouco essa exterioridade da imagem em exposição que lhe confere uma inegável – e por vezes desagradável – di-



teatro veneziano 89 AR

1900 20/11



Aldo Rossi, *Teatro do Mundo*
À esquerda: desenho de 1980.
Acima: Veneza 1979-1980
(ao lado da antiga Alfândega).
Ao lado: interior.

menção cenarística, que aliás, como vimos, os organizadores da mostra souberam explorar muito bem, convergência que não deve ter contribuído pouco para o mal-estar dos críticos venezianos. O Teatro do Mundo é assim uma figuração sintética de Veneza: encarna-lhe os valores – ou supostamente tais pela força da tradição –, reduplica-lhe a teatralidade, ao mesmo tempo em que plasma um lugar de práticas artísticas e coletivas. E também é uma grande recapitulação do repertório arquitetônico de Rossi que encontramos nesse casamento feliz do imaginário individual com o coletivo, posto em cena pelo Teatro do Mundo.

Ainda duas palavras. Aldo Rossi encara o projeto arquitetônico, e cada um deles em particular, como um “fato urbano” e, como tal, diretamente vinculado ao seu “lugar” de inserção, não apenas do ponto de vista físico ou topográfico, a sua ambiência imediata, mas um gesto referido a um espaço constituído por “elementos primários” – os monumentos, que de um certo modo encarnam aquilo que Chabot chamou a “alma da cidade” –, fatores da memória coletiva que configuram a imagem da cidade de que partirá o arquiteto. Por assim dizer são nós ou feixes de significação em torno dos quais vai se cristalizando a estrutura da cidade e que, em última instância, condicionam todas as construções que nela se “situam”. Com esse dispositivo em mente, Rossi esboça uma hipótese de cidade “análoga” (já referida aqui): composição centrada em alguns fatos fundamentais da cidade, em torno dos quais se constituem outros tantos fatos urbanos, como no quadro de um sistema analógico. Para se fazer entender melhor, Rossi costuma evocar uma tela de Canaletto que se encontra no Museu de Parma. Nela estão representados apenas alguns lugares de Veneza, reagrupados muito mais próximos uns dos outros que na sua localização de origem, de modo a produzir uma figuração alterada da paisagem original da cidade, na verdade oferecendo-nos uma Veneza *análoga*, resumida por alguns monumentos mais significativos do ponto de vista da história da cidade e de sua arquitetura, justamente os palladianos. Reconhecemos de imediato a “alma” de Veneza, apresentada, embora, como um lugar de puros valores arquitetônicos. “Surge daí (conclui Rossi) a hipótese de uma teoria do planejamento arquitetônico em que os elementos estão prefixados, definidos formalmente, mas cujo significado que se desprende ao término da operação, é o sentido autêntico, imprevisto, original, da investigação. Isto é o projeto.”

Resultado de uma investigação concebida nesses termos, o Teatro do Mundo a um só tempo revela e acrescenta significações a Veneza. Vinculando-se à arquitetura de Veneza na mesma medida em que prolonga a história de certas práticas artísticas e sociais da cidade, é obra de invenção, sobretudo quando reinterpreta de modo original e atual os dados pacientemente recolhidos da memória.

Se, por vezes, o repertório um tanto restrito e recorrente de Aldo Rossi valeu-lhe muitas críticas, ou reproduz, em parte, embora num registro formal diverso, o que ocorreu com a Arquitetura Moderna ao consagrar certas formas geométricas simples, neste caso preciso, do Teatro do Mundo, redundou num dos exemplos mais felizes de uma arquitetura *situada*, ou daquilo que chamarei ao fim – a título de alternativa à arquitetura simulada – *contextualismo crítico*.

Arquitetura Obscena

Chegados a este ponto, talvez se faça necessária uma precisão terminológica. Ao ressaltar a teatralidade ostensiva dessa arquitetura cenarística, procurei sempre evocar a sensação de irrealidade produzida por tal cenografia. Isto é, se a ilusão naturalista é inerente à própria disposição em “cena italiana”, mimetizada por aquela sucessão de fachadas sem corpo, ocorre que rigorosamente não se passa nada nessa rua corredor, nada está sendo encenado em semelhante teatro – ou, melhor, dá-se em espetáculo uma espécie de saturação do repertório arquitetônico. Recorro portanto a um trocadilho de Baudrillard que me convém para assinalar uma tal variação de perspectiva.

Num artigo intitulado “O Êxtase da Comunicação”, o próprio Baudrillard se encarrega de inventariar o que o separa atualmente dos esquemas consagrados em suas obras anteriores, quer dizer: a Era do Simulacro, do antigo *Sistema dos Objetos* ainda sobrecarregados de sentido, atravessados pelas mais diversas pulsões fetichistas, consumidos como sonho de poder e diferenciação social. Hoje encontra-se desativado esse palco obsoleto em que o sujeito, mesmo alienado, mutilado, punha em cena o claro-oscuro de seu drama – uma espécie de corpo-a-corpo em que os objetos lhe devolviam a própria imagem desfigurada pelas mais variadas fantasias de posse. O automóvel, por exemplo (endeusado pelos futuristas nos tempos heróicos da poética da máquina), já não é mais esse “santuário psicológico”: ao invés de

Arquitetura Simulada

um projétil pilotado por um demiurgo embriagado por velocidade, propriedade e poder, tem-se uma cápsula sobre rodas dirigida por um computador, enquanto a paisagem à volta vai se sucedendo como as imagens no vídeo de uma televisão. Voltando à metáfora teatral, Baudrillard anuncia o fim da idade do espetáculo: este não subsiste sem a separação entre o segredo da intimidade doméstica e o espaço público do consumo significativo; ou melhor, enquanto sobrevive tal distância, que é a da alienação, há o espetáculo – alguma ação em cena. Não é mais o caso, como o demonstra o universo devassado pelo “efeito televisão”. À luz inexorável, irradiante da pequena tela – que passa por informação – nada de obscuro ou reprimido permanece sobre a vasta cena doméstica do mundo, que por seu turno desaparece por excesso de iluminação. Não há mais espetáculo, não mais cena – e, portanto, promessa de significação –, quando tudo se torna absolutamente próximo, como no *close* glacial de um filme pornô. Essa tal promiscuidade com as coisas não é nem mais do domínio do olhar. Voltando a Walter Benjamin, seria o caso de acrescentar que a chave da promiscuidade assim entendida é *tátil*. Vemos agora no que se converteu, para pior, a confiança depositada por ele na predominância do tátil na cultura moderna. A “tatilidade” beira aqui a cegueira: incapacidade total para qualquer forma de distanciamento, completa imersão no objeto e anulação de qualquer diferença do sujeito. No limite, diz Baudrillard, é aquilo que não pode ser visto, porque “está votado nu, sem segredo, à devoração imediata”. Hipervisão de uma hiper-realidade. Nisto consistiria o *obsceno* – obliteração da cena. Daí o trocadilho que me interessava: uma paisagem (antes de tudo metropolitana) obscena (ob-cena). Portanto, uma obscenidade que não tem mais nada a ver com o jogo de esconde-esconde da libido e do recalque, mas que exprime justamente o contrário: a extroversão do consumo explícito, da exposição plena, que cega, ao invés de seduzir. A obscenidade é o reino chapado da superfície.

De minha parte, estou procurando mostrar em que sentido a arquitetura é igualmente protagonista e sintoma desse processo, e não só nos termos em que o analisa um dos seus teóricos mais em vista. Como já disse, numa medida bem mais modesta, quando comparada à “espetacularidade” do “efeito televisão” da mídia, mas possivelmente mais profunda, e por isso mesmo despercebida, quando entrevista do ângulo da constituição de base do cenário metropolitano – lugar por excelência da atenção flutuante, como a do telespectador, diante de

cujo olhar indiferente desfilam desencarnadas, porém resplandecentes, as coisas mesmas, o mais terrível anulado pela justaposição do anódino. E, quando as coisas estão presentes em pessoa, não há mais aparência. A *Strada Novissima*, com suas fachadas sem profundidade, sem qualquer ponto de fuga que permitisse à imaginação alçar vôo em direção de uma realidade outra, de um lado assinalava, ao banir a ilusão da quarta parede, a abolição da Aparência (de uma significação em cena) – o preço histórico pago pela eliminação técnica da distância estética; de outro, a existência de um paradoxo: pretender, apesar de tudo, contra a forma monovalente dos modernos, uma legibilidade imediata, uma carga semântica altamente diferenciada, como se estivesse a reinstaurar a significação. No entanto, não passava de muita retórica sem nada a dizer, a alteridade tinha sido anulada pela cisão definitiva entre forma e função aí consumada. Apesar de sua índole ascética e lacônica, a Arquitetura Moderna sempre pretendeu dizer alguma coisa, enunciar um sentido (não importa se riscado do mapa do mundo); agora, contudo, fica suspensa no ar a pretensão – sem dúvida equivocada – de voltar a narrar, como as grandes arquiteturas simbólicas das sociedades pré-modernas. Embora a quimera salte aos olhos quando se trata de reativar o passado (em geral, envolto num halo fictício de magia), a arquitetura também arriscou esse passo em falso (uma variante do raciocínio pós-moderno). Aliás um tropeço que só uma arte de massa poderia dar. Quando Jencks fixa a data da morte do Movimento Moderno em 15 de julho de 1972 – dia em que foi dinamitado o conjunto de Pruitt-Igoe, projetado por Yamasaki na década de 50, segundo os “ideais mais progressistas dos CIAM” – a certidão caricata de sua tirada tem o mérito de chamar a atenção (sem querer) para o drama presente naquela implosão real – a “implosão de sentido” (outra expressão forjada por Baudrillard) dessa arquitetura.

A imagem obscena é, por assim dizer, o estágio final da formamercadória. É, ao menos, o que pretende Baudrillard, reclamando o patrocínio de Marx e recorrendo à transformação do valor de uso em valor de troca, para localizar a origem da realidade obscena. Não há dúvida, contudo, que fetichismo e obscenidade, pelo menos no início, não podem andar juntos; para tanto, é preciso esperar pela consolidação terminal do capitalismo avançado, onde triunfa a forma-publicidade. Nesse espaço unidimensional, os objetos comunicam sempre a mesma coisa – o seu valor de troca, que no limite não existe mais. Esse

o “êxtase da comunicação” – a transparência e a obscenidade do universo saturado pela hiper-informação. De outro lado, Baudrillard (como de resto todo o pós-estruturalismo francês) também recorre muito livremente à psicanálise para o seu diagnóstico da patologia contemporânea: o sujeito moderno era um híbrido de histeria e paranóia, ora encenando seu drama interior, ora o projetando numa ordenação delirante do mundo, enquanto a obscenidade do novo estado de coisas se exprime na esquizofrenia branca de um indivíduo que não oferece mais nenhum obstáculo à transparência de um mundo que o atravessa – uma espécie de leveza minimalista, de grau zero da alienação. Jameson também fala de esquizofrenia a propósito da cultura pós-moderna, para acentuar a irrealidade que ela produz (bem diversa daquela irrealização do mundo criticada por Lukács nos expressionistas, e por Sartre nos surrealistas). Neste sentido muito especial, a arquitetura simulada que estamos passando em revista, além de obscena, seria esquizóide. É também do ponto de vista desse novo sentimento do mundo desmaterializado que a queremos abordar.

Uma *imagem* que apagou a sua relação com o outro é, nesta exata medida, hiper-real: por assim dizer mais visível que o próprio visível – e quem o diz é ainda Baudrillard, acrescentando que a hiper-realidade dela é a da *simulação*. Embora todo esse processo se prenda ao aparato tecnológico dos mídias, a experiência dessa alucinação, que é a substituição das coisas por imagens, se dá a todo momento; por exemplo, na presença de um simples manequim hiper-realista – quem não sentiu, diante desses simulacros de poliéster, pergunta Jameson, a realidade do mundo à volta oscilar por um breve instante de dúvida e hesitação? A figura hiper-realista é imagem ao quadrado, daí o halo de irrealidade que instaura à sua volta; o simulacro ao mesmo tempo simula e anula a sua referência, pois é uma espécie de cópia idêntica de um original inexistente. Mas a intensificação desse efeito deriva da reprodução técnica indefinida da cópia, cujo original se perdeu sem deixar rastro. Esse o segredo da imagem publicitária.

Pois bem, boa parte da arquitetura que vimos até agora, também saturada de pastiches, faz reclame de si mesma: nela se espelha a contaminação recíproca da imagem da cidade e o achatamento radioso da imagem publicitária (não é por acaso que boa parte da iconografia hiper-realista provenha da fotografia de ambientes urbanos devidamente embalados para o olhar esquizóide). Noutros termos: *a arquitetura é igualmente fonte primária da experiência do simulacro* (por certo não com a

mesma eficácia com que uma garrafa de Coca-Cola tenta nos convencer de que ela é *the real thing*). Concretamente: o exemplo do automóvel em movimento por cujas janelas desfila a paisagem como numa tela de vídeo, em que o modelo da experiência alucinatoria é a produção industrial do simulacro, também pode ser lido levando-se em conta o caráter determinante do que se vê pela janela do carro. “Se você vai a Times Square, em Manhattan, ou viaja por quase qualquer uma das rodovias americanas”, afirma o crítico Peter Fuller (citado por Christopher Lasch), “você se depara com um fluxo de imagens que parecem mais reais do que a própria realidade. Você tem a impressão de um mundo físico em que as coisas foram desmaterializadas ou reduzidas a superfícies”. Tal sensação (privilegiada por Venturi enquanto fonte de uma arquitetura adequada aos nossos dias) não se deve exclusivamente à inflação *pop* da publicidade. Como o próprio Fuller sublinha, é a vida na metrópole de hoje que nos arrasta para um mundo de superfícies – ou, como diriam os teóricos franceses, é na cidade que fazemos experiência do mundo como obscenidade. Assim, continua o mesmo crítico, o império da “planura” na pseudofiguração hiper-realista, ou na arte minimalista (e é desta última que ele está falando) é parte de uma experiência urbana mais larga em que predomina uma espécie de onipresença do superficial (cuja matriz, por certo, é a cidade americana). Ora, estou procurando mostrar de que forma e em que condições a arquitetura contemporânea vem evoluindo como um dos enquadramentos básicos dessa experiência.

Uma Falsa Superação do Movimento Moderno

Não há dúvida de que a fisionomia que assume esta arquitetura – sejam as obras consideradas até agora ou as tendências projetuais de que falarei mais adiante – é bem diversa daquela de há trinta ou quarenta anos, mas nem por isso é um acidente na história recente da arquitetura, nem mesmo uma simples extravagância, se pensarmos naqueles projetos em que a provocação supera o propósito construtivo. Aliás, o tom contestatório não é dominante, nem tão radical assim, como muitos pretendem. Tomar o popular como referência, ou a feição mais banal da sociedade de consumo, são iniciativas que têm o seu preço, como uma maior integração na ordem capitalista: e não é fácil precisar onde termina a ruptura (via de regra espalhafatosa)

com o passado e principia a mera atualização. Para bem ou para mal, a arquitetura obscena se encontra como um peixe dentro d'água em pleno centro nevrálgico do atual estado de coisas. Mas, se ela evolui aí com tanta desenvoltura, isto não significa que não tenha antepassados.

Não há como negar um certo formalismo, exasperado mesmo em alguns casos, das novas tendências arquitetônicas. De fato, o caráter fragmentário, aleatório e seguidamente passadista delas, embora extremado, é uma consequência natural do esvaziamento progressivo do Estilo Internacional, que ia perdendo qualquer sentido à medida que passava da prancheta para o campo de forças de uma sociedade superlativamente enquadrada pelo capitalismo, desfazendo assim antigas ambições de ordenação abstrata da cidade. Por outro lado, também é fato que a tentação formalista sempre acompanhou o Movimento Moderno. Os historiadores ou os próprios pioneiros tentam desculpá-la, ora alegando um equívoco – a Arquitetura Moderna não é um estilo a mais –, ora a necessidade de o projeto comentar-se a si mesmo para efeito de demonstração didática etc. Não é bem assim. Confiemos na clarividência de um Mies van der Rohe, sem acompanhá-lo na capitulação. A certa altura de seu estudo sobre as relações entre Arte de Vanguarda e Tecnologia, G. Pasqualotto, referindo-se à arquitetura de vidro de Mies, afirma que a opção deste pelo silêncio representa a aceitação da integração como destino. O que é verdade, mas não toda. Ao abandonar de vez a crença em qualquer possibilidade objetiva de intervenção, Mies van der Rohe simplesmente tira uma conclusão própria do desfecho de um processo que teimava em não cumprir suas promessas – algo como uma *dialética da racionalidade arquitetônica*. Em poucas palavras: os planos de redenção social através da ordenação do espaço habitado (casa/cidade), que desde sua origem a Arquitetura Moderna acalentava como a antevisão de uma nova era, resultariam finalmente no seu exato contrário e, mais particularmente, no formalismo integral das soluções padronizadas pela produção industrial. O formalismo não é portanto uma aberração passageira ou mesmo um desvio constitutivo (porém um desvio), pois nele aflora uma marca de nascença, um vício de origem, que alcançou a maturidade (por isso discordo dos que tentam salvar o discurso original contra a história subsequente, em nome de um “projeto inconcluso” da Modernidade).

Não seria, portanto, a arquitetura dita pós-moderna, em seu formalismo extremado, o prolongamento natural daquele desdobra-

mento antitético? Apesar das especificidades, rompeu-se de fato com o projeto moderno, ou simplesmente abandonou-se o seu discurso: a ideologia da síntese e da funcionalidade, em nome da verdade escondida (a rigor, realizando-a cabalmente ao negá-la)? Visto de perto, o programa “pós-funcionalista” exposto por Eisenman há dez anos (num editorial de *Oppositions*), na verdade apenas aprofunda o silêncio em que se fecharam os mestres modernos, tornando ainda mais explícita a ausência de sentido que aos poucos foi tomando conta da modernidade arquitetônica enquanto tal. Porém, se a arquitetura simulada não é uma alternativa radical, mas um capítulo conclusivo da Arquitetura Moderna, tem o mérito de pôr por terra cinquenta anos de ilusões quanto à ordem que esta tanto encareceu diante da patologia da metrópole contemporânea: uma Utopia, sem dúvida, mas que tanto mais se transformava em seu contrário, quanto mais procurava se realizar, embora parcialmente, através do traçado regulador, da unidade no detalhe, do tipo, da organização das funções etc., na cidade.

Inútil lembrar que uma condenação global do Movimento Moderno faz tão pouco sentido quanto a sua apologia rotineira. O meu interesse está em entender o que ocorreu e o que faz com que a arquitetura assuma sem maior violência todas as características de uma arte de massa, ao completar o ciclo de sua evolução moderna. O que me obriga a algumas digressões mais, antes de voltar à civilização do simulacro, com o intuito de tornar mais verossímil a “tese” acima acerca da gravitação de conjunto de “modernos” e “pós-modernos”.

Reforma e Utopia

“Arquitetura ou Revolução. Podemos evitar a revolução.” Esta proclamação famosa de Le Corbusier dá bem a medida do caráter, diria eu, antitético do programa arquitetônico anunciado no início da década de 20. Por um lado, um projeto reformista propriamente dito: antes que seja tarde, prevenir a Revolução – que desde 1917 não era mais uma palavra qualquer – antepondo-lhe uma reforma da sociedade que a desarmasse por completo. A Arquitetura Nova que há dois anos vinha propondo nas páginas do *Esprit Nouveau* apresentava-se então como um esforço decisivo no sentido de sanar os “sintomas alarmantes” de insatisfação que o capitalismo desorganizado de en-

tre-guerras vinha multiplicando. Uma alternativa, portanto, à revolução e não à sociedade convulsionada que emergira de uma guerra imperialista. Por essa via, contudo, reformulava-se a sociedade muito mais num plano formal do que intrínseco. Assim, aderindo ao plano Dawes de reconstrução da Alemanha e produzindo para as grandes empresas do país, chegando mesmo a transferir-se para Dessau devido à proximidade de um importante complexo industrial, a Bauhaus também corria pelo mesmo trilho. Inútil lembrar que não se apoiava em qualquer forma de poder constituído e a qualquer preço – não por acaso os nazistas fecharam a Bauhaus. É bem verdade que na Itália muitos arquitetos modernos se deixaram cooptar (não se há de esquecer que o país se modernizava, só que pela via conservadora), chegando a propor um programa de arquitetura moderna para o Estado fascista (sem muito êxito, aliás, visto que os grandes arquitetos oficiais eram antimodernistas). Numa palavra, os arquitetos modernos, como uma grande parte da inteligência de esquerda, apostavam na evolução positiva do capitalismo europeu, num momento em que a catástrofe estava batendo à porta. Assim nasceu a *Carta de Atenas*, o mais famoso manifesto do Movimento Moderno. No mesmo ano em que os nazistas tomavam o poder na Alemanha, arquitetos do mundo inteiro se reuniam num cruzeiro no Mediterrâneo para estabelecer em linhas gerais os princípios que deveriam nortear uma cidade moderna. Redigida por Le Corbusier, a carta, publicada somente dez anos depois, em plena guerra, registrava um desencontro patético: o fim de linha da barbárie nazista começava afinal a revelar a verdadeira face da ordem capitalista, enquanto isso, a arquitetura pretendia reconduzir o capitalismo para o bom caminho, através de uma reordenação que o traçado regulador da cidade deveria tornar visível. A abstração de tal programa era, entre outras coisas, indício do alheamento (considerando que a maior parte dos arquitetos modernos era, sem dúvida, bem intencionada) de intelectuais confinados. De outro lado, esse irrealismo traz à tona a outra dimensão da nova arquitetura: um certo radicalismo que, se não contraria inteiramente suas intenções reformistas, empreta-lhes uma maior abrangência. É que o Movimento Moderno também é filho da Utopia – se bem que de uma utopia da civilização maquinista, atrelada a todas as aporias do progresso técnico.

É preciso lembrar que essa radicalidade era a de todas as vanguardas históricas. Como estas, a arquitetura acreditava pressagiar dias melhores para a humanidade, e isso com tanto mais razão quanto

ela podia intervir diretamente sobre as condições materiais de vida do homem moderno – isto é, podia, em princípio, alterar radicalmente a fisionomia da cidade. A utopia resumia-se à convicção de que era possível, e desejável, resolver os antagonismos da grande metrópole através da reordenação do espaço habitado, uma intervenção em profundidade que se refletiria na organização social. Para tanto, o novo método projetual deveria ser regido pelos seguintes preceitos: objetividade, racionalidade, funcionalidade e internacionalidade – resumidos na fórmula-programa “arquitetura funcional”. Esse ímpeto vanguardista do Movimento Moderno ressalta ainda mais a sua inviabilidade histórica, evidente na implicação recíproca e contraditória de Reforma e Utopia. Pois a Utopia de uma racionalização em que a forma deveria seguir a função se realizaria na organização da cidade: justamente no âmbito em que se verifica a integração capitalista da sociedade. Daí a reforma modernizante, caucionada pelo espírito de utopia.

Voltando à *Carta de Atenas*: seus princípios básicos para uma “cidade funcional” levavam em conta quatro funções básicas do homem: morar, trabalhar, recrear-se e locomover-se. Hoje salta aos olhos a enormidade do programa, a abstração que o comprometia pela raiz. Uma *ordem* construída idealmente, nivelando diferenças e condições históricas das mais variadas, subordinada ao princípio do modelo único e com validade internacional (independente do fuso histórico ou geográfico do planeta), forçosamente substituía o homem concreto e as relações reais na sociedade por uma organização espacial maximamente eficiente do ponto de vista do sistema econômico geral. Ou seja, a funcionalidade arquitetônica que se tinha em vista dava forma ao mesmo processo de abstração que se realizava através das relações sociais de produção no sistema capitalista. O mecanismo totalizador encarnado pela cidade era o palco dessa abstração. Em sua primeira declaração de princípios (1928), os CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (que estão na origem da *Carta de Atenas*, visto que ela resultou do IV Encontro, realizado em 1933) – referem explicitamente o “vínculo da arquitetura e do sistema econômico geral”; trocando em miúdos a Utopia técnica do Trabalho, estabelecem como norma a “eficiência técnica”, isto é, a “racionalização e standardização”; além do mais seria exigido do consumidor (*sic*) uma revisão de suas demandas, tendo em vista o ajustamento às novas condições econômicas.

Torno a repetir que uma condenação global da modernidade arquitetônica não faz sentido, como também não, buscar ingenuamente circunstâncias atenuantes (ideais traídos, degradação ideológica, recuperação pelo “sistema”, erro categorial quanto à idéia de “função” etc.). Ao contrário, o que importa é discernir, na evolução de conjunto da arquitetura moderna, os elementos de um processo que acabou por ultrapassá-lo – de um sistema de ilusões e compromissos, que são a marca de nascença da ideologia. Alinhei brevemente alguns deles. Lembro que os teóricos da Escola de Veneza (Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, Massimo Cacciari) vêm analisando exaustivamente o colapso da ideologia arquitetônica do plano, da qual o Movimento Moderno é a expressão triunfal – crise patente desde o último pós-guerra. Quando observam que a arquitetura-plano tornou-se programação e reorganização da produção edilícia da cidade como organismo produtivo integrado, tomam o cuidado de acrescentar que a Arquitetura Moderna já surgira com tais características. “A arquitetura, ligada literalmente à realidade produtiva”, conclui Tafuri, “não só é a primeira a aceitar com rigorosa lucidez as conseqüências de sua já realizada mercantilização: partindo dos seus próprios problemas específicos, a arquitetura moderna em seu conjunto está em condições de elaborar, já antes que os mecanismos e as teorias da economia política facilitem os instrumentos de atuação, um clima ideológico que integra eficazmente o *design* a todos os níveis de intervenção, em um projeto objetivamente destinado a reorganizar a produção, a distribuição e o consumo do capital, na cidade do capital.”

Uma Arquitetura para Situações de Choque

A curva cumprida pelo Movimento Moderno obriga-nos a uma revisão do arquétipo arquitetônico de recepção coletiva do qual partimos, seguindo as sugestões de Benjamin, embora já então anunciando essa reversão de ponto de vista. O que de fato acabou ocorrendo com a arquitetura foi uma adaptação conseqüente da relação distraída-tátil, que desde sempre comandou o comportamento do usuário, ao seu programa de funcionalidade racional, onde convergem integração e planificação global. Essa reformulação positiva da relação desatenta carrega, contudo, desde o seu nascedouro, o rumo oposto: ao invés de liberar a atenção e o intelecto para o campo da iniciativa

política emancipatória, ela disciplina, formando hábitos ajustados a uma outra política – expressa pelo lema de Le Corbusier “arquitetura ou revolução”.

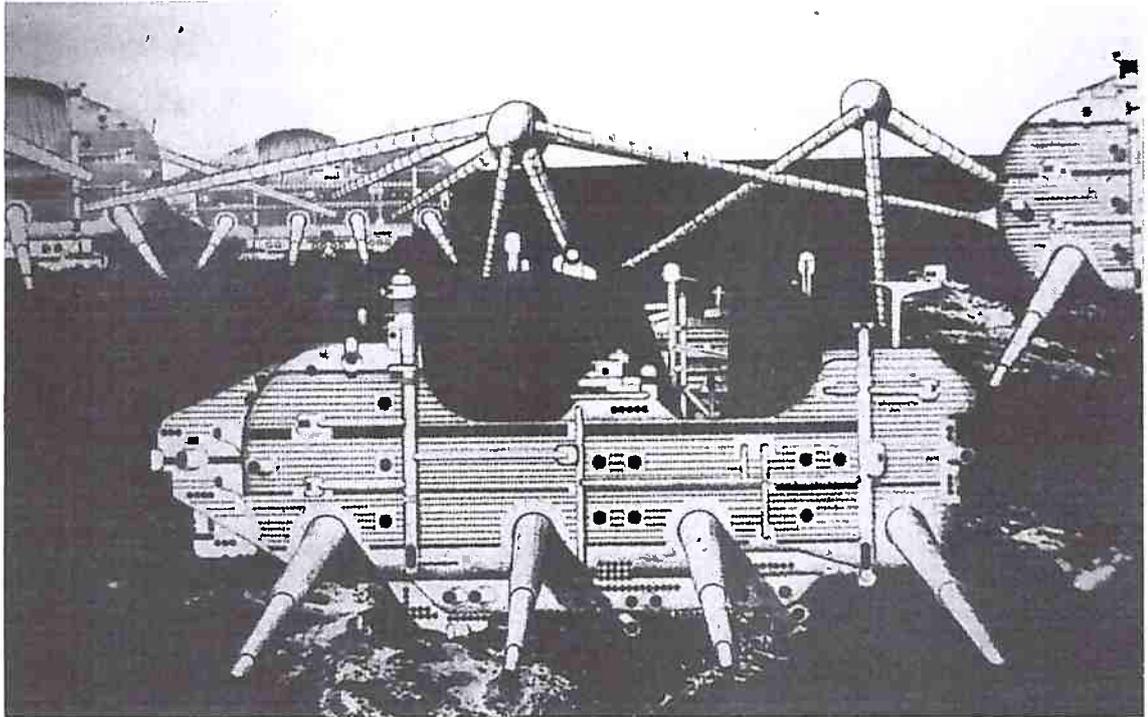
Mas isso não é tudo, quando está em causa o vínculo material do programa conciliador do Movimento Moderno com a relação distraída que a massa mantém com a arquitetura. Reativando algumas análises da sociologia alemã sobre o comportamento psicossocial do homem moderno nas grandes metrópoles (em especial Simmel) à luz das experiências estéticas de vanguarda, sempre ligadas ao ambiente urbano, Walter Benjamin elaborou um quadro conceitual no interior do qual a ambivalência do projeto moderno é pensado do ponto de vista da experiência do choque. Esta leva Benjamin a estudar mais de perto o outro lado da questão: o plano inclinado da modernidade, a degradação da “experiência” em “vivência”, ou seja, a transformação do choque em hábito – em choque-vivência repetitivo. A consciência alerta filtraria os choques diários da vida moderna, resultantes da diversidade, da agitação, da rapidez, da multidão que se acotovela, expulsando-os da memória e impedindo, assim, que se sedimentem em experiências coletivas como nas sociedades pré-capitalistas. Do mesmo modo que a reprodutibilidade técnica da obra de arte provoca a dissolução da aura, a repetição do choque-vivência vai disciplinando o aparelho perceptivo do habitante da grande cidade. A atrofia moderna da experiência é o avesso de uma crescente organização de estímulos ou neutralização de situações ameaçadoras e traumáticas. Intercambiando constantemente positivo e negativo, Benjamin afirma que a necessidade de se expor a efeitos de choque constitui finalmente uma adaptação do homem moderno aos perigos que o ameaçam. Uma adaptação racional, podemos acrescentar, pela qual, do choque ao hábito que o enquadra e normaliza, está definido o caminho percorrido pela razão técnica moderna – funcional e pragmática –, votada inteiramente à autopreservação. Sem tirar nem pôr, não é outro o itinerário da racionalização arquitetônica. A arquitetura moderna integra essa estratégia global de neutralização do choque pelo hábito. No princípio, sem dúvida, estava a recepção coletiva comandada pela apreensão tátil utilitária; mas ao longo do trajeto não houve liberação de outras faculdades para novas tarefas, porém inibição e domesticação. A vivência na metrópole foi obrigando a arquitetura moderna a um esforço continuado de instrumentalização produtiva do choque pela organização funcional da cidade e a abrangência do plano – do talher à cidade, como dizia Le Corbusier.

Era tão aguçada a consciência que tinha Benjamin do que nos reservava o empobrecimento moderno da experiência, que a certa altura chega a antecipar a indiferença sem perspectiva da cultura do simulacro (da arquitetura do vidro aos filmes de Mickey Mouse): “uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio [...], na qual um automóvel não pesa mais do que um chapéu de palha, e uma fruta de árvore se arredonda como a gôndola de um balão”. Mas não era para lamentar o impulso dado pela nova arquitetura àquele encurtamento da experiência: uma arquitetura sem “aura”, do vidro e do aço, anulando os espaços interiores e arrastando o indivíduo para a extroversão e massificação, cumpria o programa brechtiano de “apagar os rastros”. Conseqüentemente, ele esperava que os habitantes dessa cidade de aço e vidro, em que não há mais diferença entre interior e exterior, desejosos de subtrair-se a toda experiência, viessem “a ostentar tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente pode resultar disso”. Nesse contexto adverso, contudo, ele não pode deixar de ressaltar a outra face da extinção da “aura”: o choque, ao impedir o olho de se fixar numa imagem (como nas seqüências cinematográficas), como que consagra uma espécie de campo visual coercitivo de predominância absoluta do tátil. Essa é a pista por onde correrá a imagem arquitetônica à medida que a diversidade e a agitação da metrópole – como numa linha de montagem – for cedendo o passo ao elementarismo e à ordem do plano.

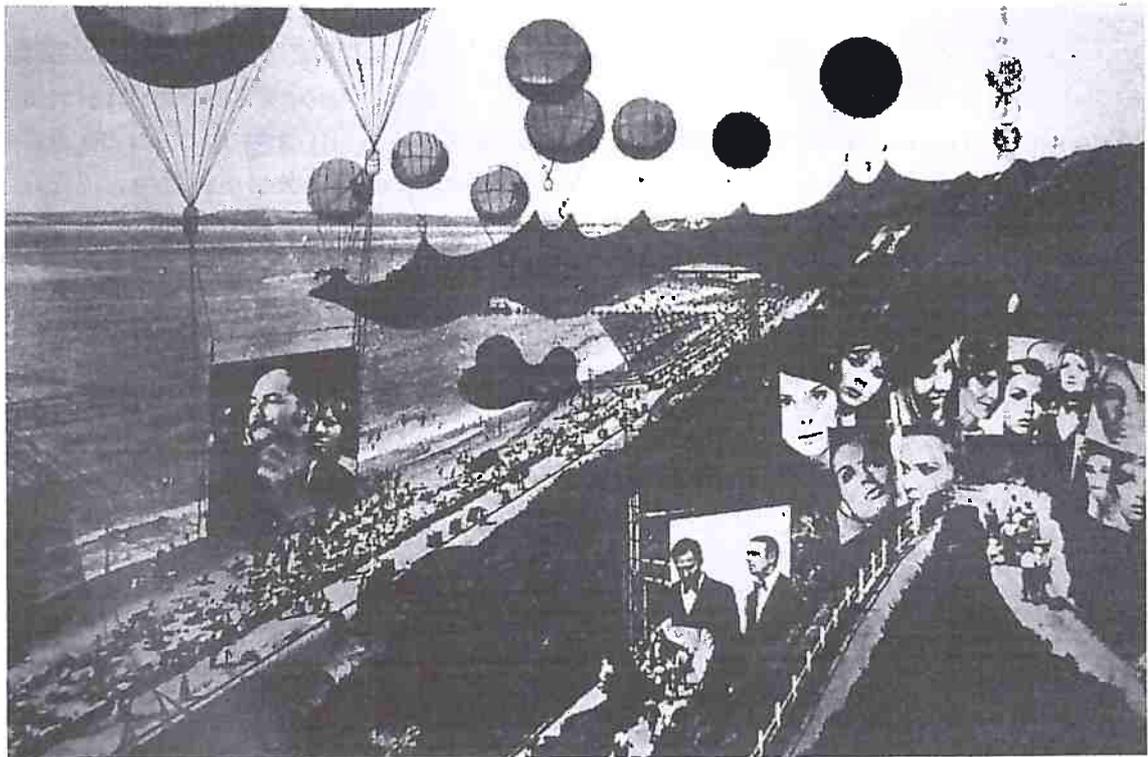
Se de um lado as formas simples ou as formas-tipo permitem, pela sua reprodutibilidade técnica, a recepção distraída que deparamos na origem do fato arquitetônico, de outro, como mostra Pasqualotto, alcançamos um tal ponto de inflexão que tais formas elementares, graças ao tipo de reprodução que consentem, tornaram-se objeto de consumo massificado. É esta lógica que governa o elementarismo programático das formas simples, do produto em série, estandardizado, das fachadas homogêneas, das aberturas padronizadas, dos módulos, da moradia mínima, dos modelos, tipos e invariantes, que se harmonizam no novo panorama urbano. Obedecendo aos princípios de montagem, estas células que se ordenam num todo urbano vão se ajustando segundo leis e ritmos da lógica do consumo de massa. Não surpreende então que, ao término desse processo, as imagens arquitetônicas funcionem como imagens publicitárias.

Voltemos à década emblemática dos 60. Se fôssemos procurar no âmbito da arquitetura a expressão máxima desse universo móvel, simulado, múltiplo, sem identidade – alguns dos traços marcantes da cultura do simulacro –, nós a encontraríamos no *Archigram*. Tratava-se de um grupo de jovens ingleses que se reuniram sob esse nome programático – *Architecture + Telegram* (ou *Aerogram*). O princípio básico que norteava a atividade do grupo – como sempre algo um tanto fluido como em todos os manifestos – era o da “metamorfose”, ou, ainda, da “instantaneidade”. Uma orientação projetual muito mais imaginada do que praticada, mas que não deixou (talvez por isso mesmo) de estimular muitos arquitetos que viam na arquitetura *high tech* a solução para os novos tempos. O trabalho do *Archigram* era basicamente gráfico e, no limite, antiarquitetônico. Não se cogitava de sua viabilidade prática (embora, em geral, tecnicamente o fosse). Em muitos casos o espaço construído era substituído por projeções, ou por raios. Passava-se do *hardware* para o *soft*: no lugar de paredes, hologramas; em vez de casa, carro ou apenas uma cápsula, finalmente um terminal de computação. Formuladas estas propostas extremas, o grupo se desfez. Procurando antever e moldar o ambiente futuro, elas não só antecipavam como suplantavam qualquer outra experiência arquitetônica atual no propósito de dar forma a esse *brave new world* de simulacros, pois chegaram enfim à virtualidade total do objeto arquitetônico, ultrapassado por um circuito imagético de metamorfose contínua, sem consistência nem estabilidade.

Alguns exemplos, combinando hipertecnologia e nomadismo – tão ao gosto dos anos 60 –, desse antiurbanismo hiper-urbano. Em 1964, Peter Cook propõe a *Plug-in-City*, uma composição de estruturas metálicas fixas, destinadas aos serviços, e estruturas móveis, cápsulas etc., conectáveis, dentro do espírito da arquitetura megaestrutural, figurado pela supermáquina, que despontara no panorama internacional fazia uns dez anos e acabou sendo a tônica da grande exposição de Montreal em 1967. A esses grandes dispositivos em voga, os jovens arquitetos ingleses acrescentaram elementos móveis, intercambiáveis – verdade que igualmente presentes noutros projetos, como os de Yona Friedmann e Frei Otto. Mais radical, entretanto, foi a proposta de uma *Walking-City*, uma interpretação literal da “máquina de morar” de Le Corbusier, apresentada por Ron Herron:



Ron Herron (*Archigram*), projeto para uma *Walking City*, 1964.



Peter Cook (*Archigram*), projeto para uma *Instant City*, 1969.

imensas cápsulas móveis, entre a nave espacial e a aranha gigantesca. Os projetos do grupo multiplicavam as casas em forma de *traillers* ou cápsulas. A *Drive-in-House* constava de uma cápsula-carro envolta por telões móveis que também serviam para isolá-la ou pô-la em contato com o exterior. As cidades deveriam ser instantâneas: por exemplo, transportáveis num *hovercraft* apropriado, na forma de uma torre em feitio de guarda-chuva que se abriria numa cobertura transparente e hastes sustentando cápsulas-habitação (*Blow-out-Village*); ou ainda, por um sistema de balões (*Instant-City*). Havia ainda o *Cushicle*, cápsula autotransportável, quase um carro. Estruturas móveis e imagens projetadas: o *hard* e o *soft* vão se combinando até culminar no “auto-ambiente” hologramático, permitindo ao indivíduo, elevado à condição extrovertida e passiva de manipulador de botões, ser transportado segundo lhe fale o capricho, para a África ou Hollywood. Mais uma vez: incorporando e estilizando recursos e expedientes da mídia, a arquitetura decididamente principiava, quase ao pé da letra, a desmaterializar-se.

Onde situar essas montagens demonstrativas em que o domínio da ficção se encontra com o da realidade – “essa simulação universal que é para nós o mundo dito *real*”? Utilizando as distinções feitas por Baudrillard: o *trompe-l'oeil* ainda é da ordem do alusivo, e a *science-fiction* abre-se para o imaginário, para um mundo de projeções alimentadas pela multiplicação ilimitada das possibilidades entreabertas pela ciência. Já a terceira modalidade, a do simulacro – dominante nos dias de hoje –, como se recordou, abole a ficção e transforma o real numa utopia, a da simulação sem transcendência. Entre o que ele chama de “operático”, o reino da maquinaria teatral e fantástica; o “operatório”, que envolve a reiteração projetiva e produtiva de energia; e o “operacional”, abarcando a tecnologia informatizada e as regiões conexas do aleatório e do flutuante – estratos da cultura, que Baudrillard pretende sucessivos e excludentes – é difícil precisar o que é domínio projetivo e o que é pura simulação, o que é fantasia e o que é hiper-realidade. Assim, boa parte da arquitetura da *Strada Novissima* é ainda, apesar de tudo, “operática”, enquanto as fantasias do *Archigram* seriam “operatórias”, e “operacionais”, quem sabe, sua última fase, uma certa arquitetura *high tech*, e possivelmente o Beaubourg, do qual falarei a seguir. Seja como for, esse amálgama, difícil de classificar, entre projeto propriamente dito, utopia e ficção, superlativamente ilustrado pela arquitetura *Archigram*, não deixa de representar uma brecha, mesmo

virtual, nesse mundo do qual a dimensão significativa da alteridade foi banida; numa palavra, não está escrito que estamos fatalmente condenados a este único lado do espelho. Voltarei ao assunto.

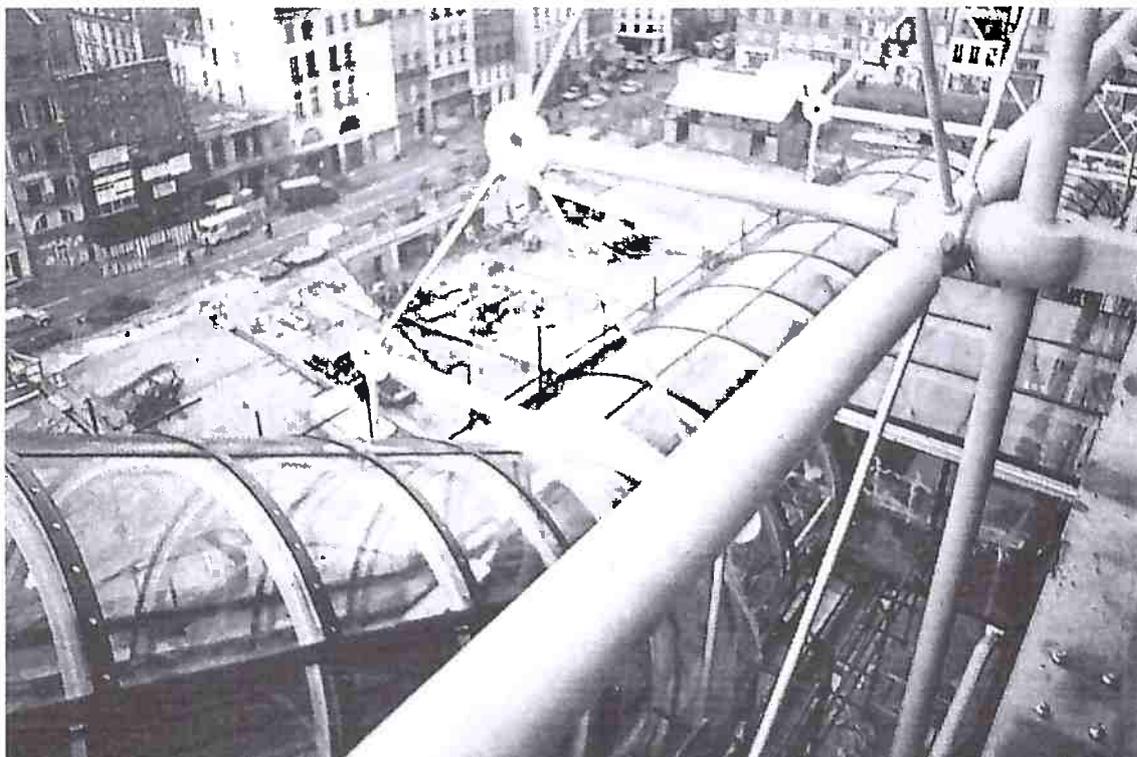
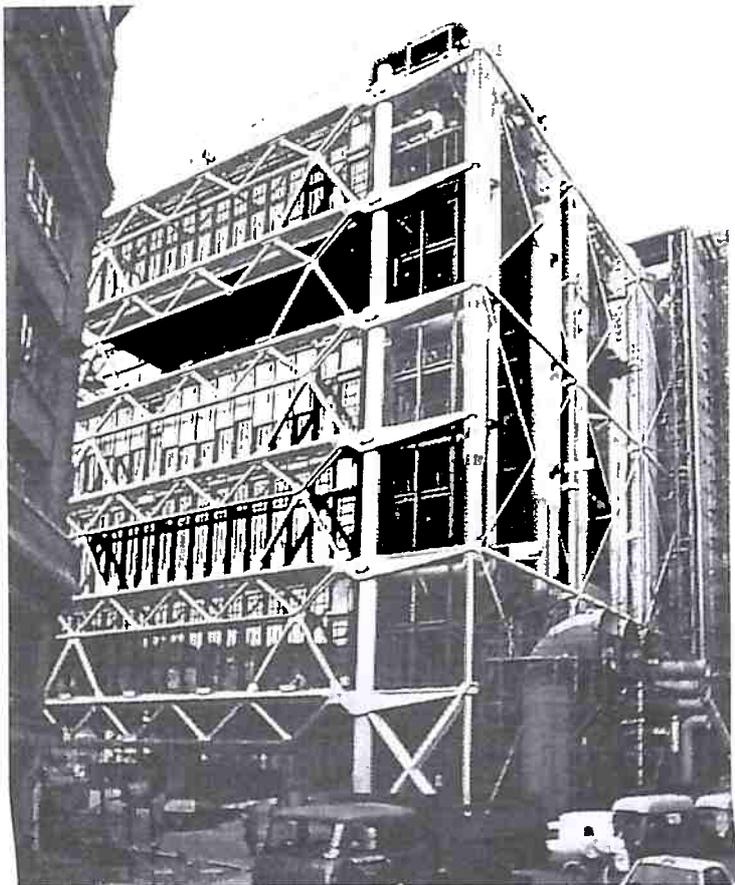
Uma Fratura Exposta: o Paradoxo Beaubourg

Num certo sentido, o Beaubourg descende dessa tradição *high tech*, mas de tal modo que as imagens de *science-fiction* nele parecem tornar-se realidade.

Pompidou propusera aos arquitetos um grande museu de arte moderna. Rogers e Piano procuraram, no entanto, fugir do museu-templo-da-cultura, projetando um edifício que fosse ao mesmo tempo tão familiar como uma usina e tão intrigante como uma nave espacial, de tal sorte que provocasse nas pessoas o desejo de se aproximar e ver o que se passa no interior. As referências iconográficas, contudo, não têm outra função – sabidamente não se trata de fábrica, nem de espaçonave. Daí resulta um monumento bifronte: por um lado, estruturas metálicas sofisticadas que são o símbolo da modernidade; por outro, tal emaranhado de tubulações de serviço e circulação aparentes, como se os intestinos do prédio estivessem à mostra, essa falsa máquina virada do avesso, constitui uma espécie de desmoralização da tecnologia moderna. São cenas de tecnologia explícita que tornam o Beaubourg a própria modernidade em pessoa, quer dizer totalmente *ex-posta* – entendamos: em franca exposição, porém exibida como uma *imagem do passado*. Esse prédio que lembra as estruturas do *Plug-in-City* ou o pavilhão de Kurokawa para a mostra de Osaka (em 70), e tem um pouco de montanha-russa e parque de diversões, é todo exterioridade. Tudo se passa do lado de fora, o interior é um espaço vazio, não-planificado (até hoje os administradores do Centro não sabem muito bem o que fazer com aquele grande oco). Paradoxo calculado ou não, esse vazio interior abriga a cultura tradicional. Vai-se lá mais para circular e ver Paris, mas de quebra também se consome cultura como em qualquer outro museu, sala de exposições ou biblioteca.

É essa contradição o tema da análise de Baudrillard, a que chamou o *Efeito Beaubourg*: todo exterioridade, portanto simulacro dissuasivo, ao mesmo tempo que esconde uma cultura de significação, reinstaurando uma relação tradicional. No fundo, um chamariz publicitário para uma cultura de profundidade. Mas o exterior se encarregaria

Rogers e Piano, *Beaubourg*,
Paris, 1977.
Abaixo: detalhes dos tubos
externos de circulação.



t
r
t
a
e
i
o
s
o
a
a
s
y
a
n
h

de aniquilar de saída o ritual que em princípio estaria sendo celebrado no interior – o Beaubourg-carcaça proclama o que o Beaubourg-museu quer esconder, entre outras coisas, que a cultura contemporânea é também da ordem do *cracking*. De outro lado, a falência provocada por uma tal discrepância tornaria sem sentido qualquer proposta de um novo conteúdo. Não há nada a colocar no interior do Beaubourg (nem mesmo o vazio sobrecarregado de sentido da anticultura), ou então, num esforço de harmonizar interior e exterior, algo como um labirinto, uma biblioteca borgeana, um laboratório de ficção prática etc., numa consagração de toda parafernália cultural pós-moderna. Afastemo-nos um pouco da direção que vai assumindo o *efeito Beaubourg*, que, apesar das intenções do autor, não consegue esconder, no terrorismo alardeado, suas raízes: o antigo *pathos* da provocação de vanguarda. Esse Centro inventado por Pompidou estaria aí, segundo Baudrillard, a convidar as massas não para celebrar mas para enterrar de vez uma cultura que sempre detestaram, e, em sua fragilidade, o Beaubourg representaria um apelo à autodestruição pelo peso em excesso dos frequentadores que acorreriam em massa, sendo implodido (FAITES PLIER BEAUBOURG!). Preferimos mantê-lo em pé com todas as suas contradições – justamente o que o torna paradigmático.

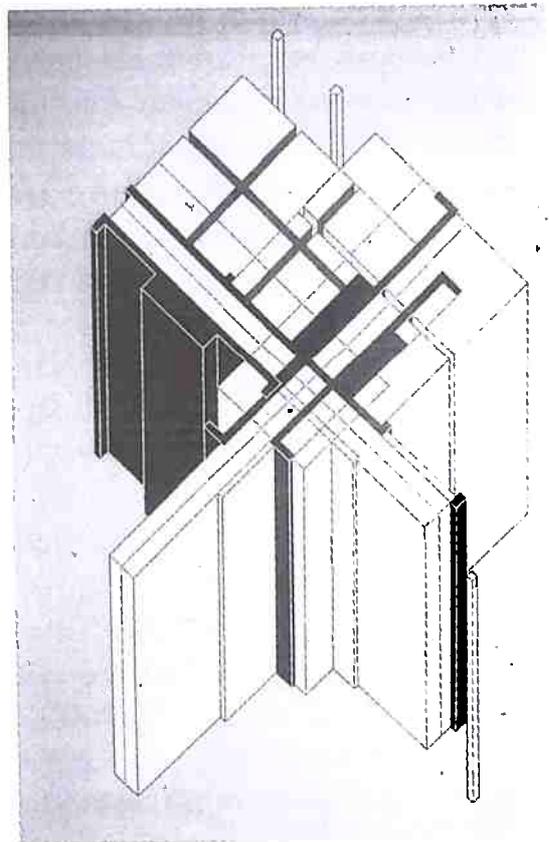
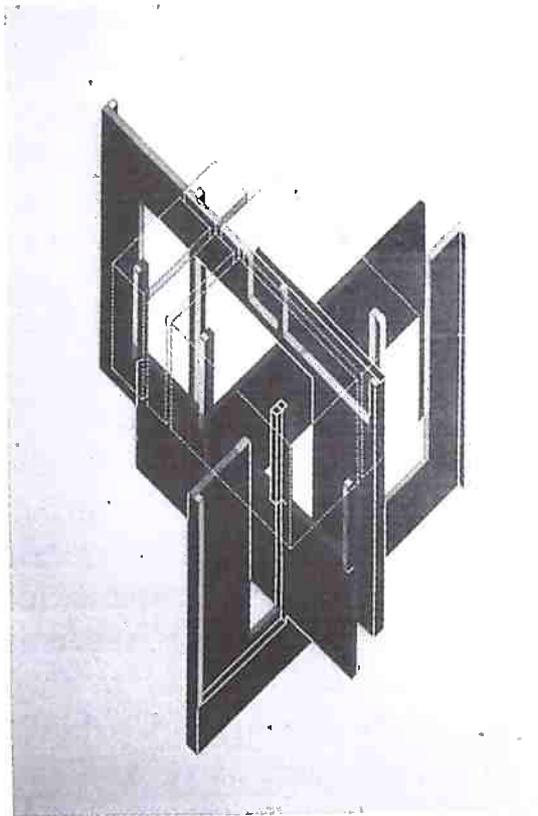
O extraordinário sucesso de público do Beaubourg – arquitetura e centro cultural – deveria mesmo dar o que pensar. Ainda mais quando estudado do ângulo dos esquemas mobilizados até aqui para entender o destino da arquitetura moderna no mundo de hoje. Não há dúvida de que boa parte dessa acolhida se deve à fisionomia particularmente convidativa do objeto arquitetônico que se plantou no coração do Marais e hoje se incorporou à imagem da cidade com os mesmos direitos de uma Torre Eiffel. Isca “obscena”? Vamos por partes. Evidentemente não seria preciso esperar tanto tempo para pôr à prova a teoria de Walter Benjamin de que nos servimos para entender o molde arquitetônico da arte antiaurática; de qualquer modo, nas tubulações simuladas do Beaubourg, a predominância do *tátil* sobre o *ótico* também parece não ter cumprido o que prometia – o primado da recepção coletiva. O *rush* que ali se verifica diariamente pouco tem a ver com o que anunciava Benjamin, apesar do aspecto animador de pequenas multidões de usuários que se divertem com uma desenvoltura própria de espíritos despertos. Não esqueçamos que a confiança de Benjamin na reprodução técnica dependia da força social inerente à generalização do comportamento “esclarecido”. Ora,

mais uma vez: o efeito dessacralizador da arquitetura “tátil” do Beaubourg esbarra na cultura do “recolhimento” do recheio, além do mais, administrada como um bem de consumo. Ao que se poderia acrescentar que por isso mesmo ele é um emblema de nosso tempo fraturado: de um lado, um imenso-jogo de armar, de tal modo exposto, que dá a impressão de que a idéia democrática de uma massa composta de usuários-especialistas pareça novamente ao alcance da mão; de outro, como ficou dito, hibernando sob a forma convencional e confinada do museu, a memória liberadora da arte autônoma – as duas metades de uma verdade mais funda, cuja reunificação está muito longe do atual estado de coisas.

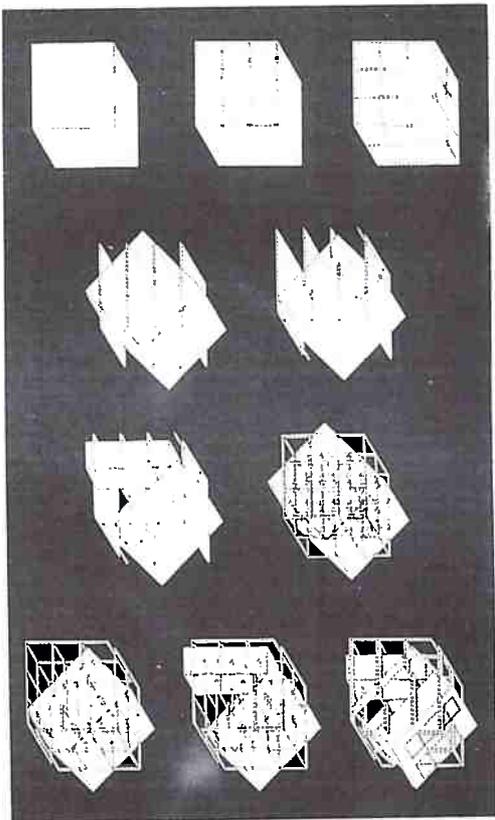
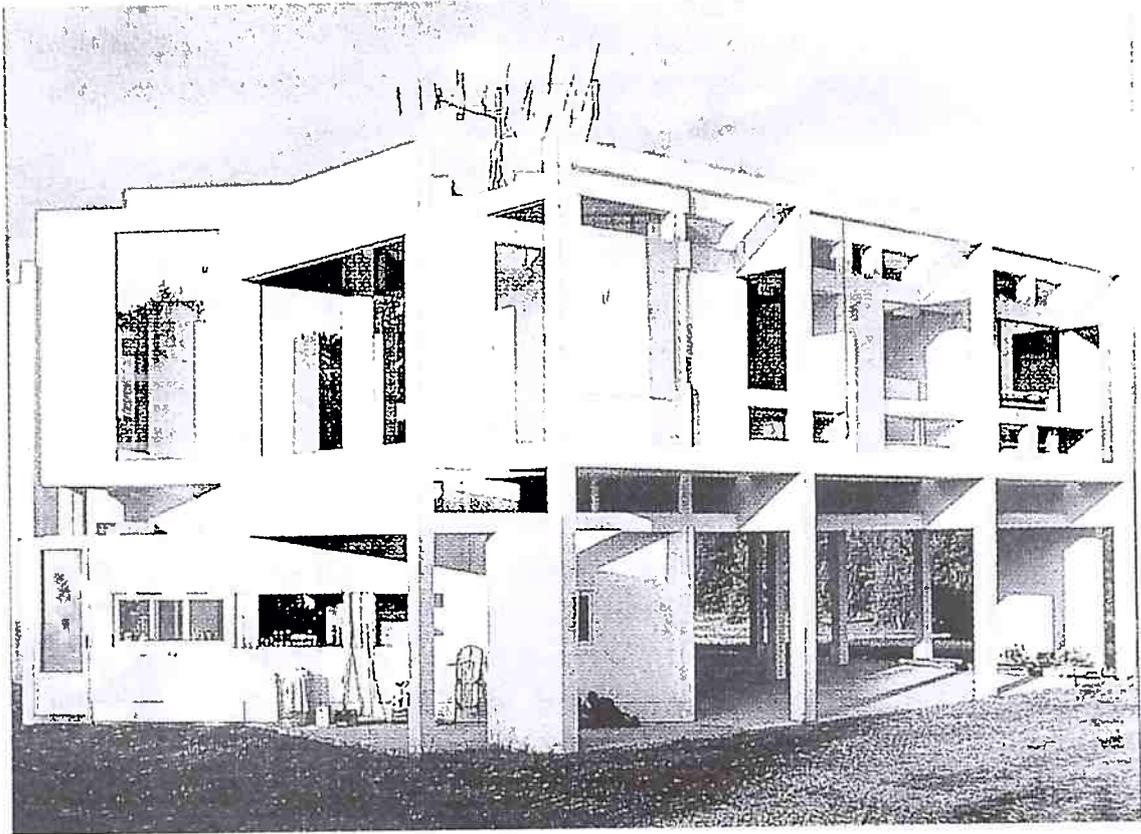
Digamos que a evidência contemporânea de que a liquidação da aura caminhou em direção exatamente inversa, e perversa, inspira, como vimos em parte, um raciocínio simétrico, apenas de sinal trocado. O que é o “obsceno” senão a expressão terminal da dominância do tátil no domínio mesmo do ótico? A abolição da distância estética cultural resolveu-se num fetiche invertido, na promiscuidade absoluta com a coisa vista, na proximidade total do simulacro, cuja visibilidade hiper-real vem a ser a caução “tátil” da ressurreição de uma aura espúria, a da *prática manipulatória*. Novamente Baudrillard (tomando o tátil na sua acepção mais corriqueira): “as pessoas vêm tocar, elas olham como se tocassem, seu olhar não é senão um aspecto da manipulação tátil. Trata-se bem de um universo tátil, não mais visual ou do discurso e as pessoas são diretamente implicadas num processo: manipular/ser manipulado, ventilar/ser ventilado, circular/fazer circular que não é mais da ordem da representação, nem da distância, nem da reflexão”.

Arquitetura Frívola

Retomo a meada do formalismo – tal como o estamos entendendo aqui, como o resultado histórico – por uma de suas pontas extremas, na pessoa de um dos integrantes do grupo denominado “Cinco Arquitetos de Nova York”, e seu principal ideólogo, Peter Eisenman, que de saída apresenta a arquitetura que faz como *frívola*. Ao introduzir a frivolidade na arquitetura, está evidentemente acompanhando Derrida em sua reabilitação do frívolo, quando o redefine como o domínio do significante (*vide, vacant, friable, inutile*). Eisenman, portan-



Eisenman, esquemas de "decomposição" da Casa VI.



Eisenman, *Casa III*.
Abaixo: esquema de
"decomposição" para a *Casa III*.

to, ao qualificar assim a arquitetura – mas nessa acepção precisa e enobrecedora, em que o “fútil” (ainda Derrida) assume proporções metafísicas – o faz na exata medida em que ela não pretende representar nada, comentar coisa alguma além de funcionar (por assim dizer) como signo de si própria. Pode-se pois tomá-la como um caso de arquitetura “dissuasiva”, embora com resultados bem diversos; ou ainda, dentro da mesma rede terminológica, “operacional”, embora não computadorizável, pois agora o caráter aleatório da operação é absoluto. As formas se compõem e recompõem através de seus múltiplos desenhos, que não são propriamente projetos, nem visam obrigatoriamente qualquer construção – as configurações que vão se realizando têm neste jogo combinatório infinito sua única finalidade. Trata-se de uma arquitetura derramada no poço sem fundo da autonomia formal, como disse Tafuri. Uma negação sem transgressão, simplesmente a frivolidade assumida de quem deu as costas para a cinzenta positividade do mundo. Eisenman chega a afirmar – citando Baudrillard – que, assim como a simulação tornou-se tão onipotente que a realidade a segue, sua arquitetura igualmente se limita a di-simular, sem fazer ou propor coisa alguma de real.

Ele define o seu fazer como um processo contínuo de desconstrução ou de *decomposição*. Como, apesar de tudo, se trata ainda de arquitetura, são idéias no mínimo curiosas. Diante delas, até mesmo Derrida se vê obrigado a observar que a arquitetura aparentemente é “a arte que mais resiste ao que se chamaria desestabilização ou desconstrução, porque dentre todas as artes é a mais solidamente fundada nos valores da presença, da origem, da teleologia, da finalização etc.”. Quando se fala em desconstrução, recorda, já não mais se trata de arquitetura. Ou então, a desconstrução visada é um tanto *sui generis*, pois não pode nunca ser inteiramente negativa, “mas produtiva se alguma coisa que concerne a formas, escalas, itinerários, traçados”. Ao se fazer arquitetura inevitavelmente tem-se que passar – diz Derrida, num surpreendente acesso de realismo – do nível do discurso sem amarras, para a dura realidade da pedra, da economia, da política, da cultura. Eisenman sabe evidentemente do que se trata, pois afinal também constrói, e o que ele constrói também pode ser utilizado, habitado etc. Mas, quando fala, dá a impressão que gostaria mesmo de ficar deste lado do espelho, aquém do fato bruto, “trazer a arquitetura ao seu grau zero”.

Em 1970 publicou “Notas sobre uma Arquitetura Conceitual” que correspondiam a pontos numerados e distribuídos ao acaso numa fo-

lha branca. Mais recentemente, em três textos para a Bienal de Veneza, propôs uma arquitetura fundada no vazio – vazio do presente, do passado e do futuro. O que está dado jamais lhe serve de referência, sua arquitetura é abstrata e dispensa o contexto. Seus desenhos em série não formam um contínuo de ordenação do espaço tendo em vista alguma coisa real, concreta, nem pretendem. E mesmo que isso se verifique, continuam a ser exercícios livres – decomposições em que a forma ou o objeto final não é a síntese desse processo, o resultado de uma acumulação, mas uma parada arbitrária de uma série que poderia continuar indefinidamente através de sucessivos deslocamentos. O que também não é uma simples inversão do procedimento habitual, que principia pelo objeto na sua integridade ao invés de defini-lo ao fim. Trata-se, portanto, de um percurso muito mais importante do que os objetos que eventualmente possam dele resultar. Suas casas são apenas momentos dessa trajetória. Aliás, projeto e obra se apresentam com os papéis trocados. Antes o desenho anunciava a obra, mas agora esta última ou a maquete estão a serviço do entendimento do desenho, servem para ilustrar o plano, a elevação, o corte. Uma operação em que “o edifício representa a representação sobre a folha”, como se pode ler no contexto introdutório de J.-F. Lyotard para o catálogo da exposição *Les Immatériaux*. Os resultados – se assim se pode falar – não são volumes, pouco têm a ver com uma casa, pelo menos tal como habitualmente costumamos nos servir dela: são interseções de planos que dão numa linha, que formam vãos, mais do que volumes fechados. Uma arquitetura em abismo, labiríntica, espaços incompletos, formas gratuitas, sem função, quando muito destinadas a provocar no observador um sentimento de estranheza e, no usuário desprevenido, a curiosa convicção de ser um intruso.

A Casa III, por exemplo, é aparentemente o resultado da interseção de dois sólidos – dois cubos – a bem dizer virtuais, inteiramente vazados, decompostos em várias formas: vigas, escadas etc., que no geral não obedecem a necessidades estruturais ou funcionais. O mesmo ocorre nas demais casas, onde ele vai, inclusive, abandonando as formas geométricas simples. Na Casa VI, sobrepõem-se uma escada verde, real, e uma vermelha, perpendicular à primeira, em negativo, impraticável. O efeito de tais desníveis e ângulos torna instável qualquer ponto fixo de referência, como num quadro de Esher. A multiplicação e inversão de formas e pontos de vista, a funcionalidade evanescente no interior de toda essa complexidade formal, a “artificialidade” do

espaço (de tal forma enfatizada que parece ideada expressamente para contrariar os movimentos naturais do indivíduo e a “racionalidade” de seus deslocamentos), graças ao inevitável *dépaysement* que provoca (como reparou Tafuri), não deixa de exercer uma pedagogia perversa para uso de alguns poucos eleitos, obrigando-os a rever seus parâmetros e mudar sua percepção espacial, tanto quanto seus hábitos. Mas tal adaptação é na verdade uma elevação consagradora – Eisenman é o primeiro a reconhecer o elitismo de suas propostas, ao avaliar a distância delas do entorno habitual. Daí a ressalva de Tafuri, nem sempre afinado com o “elegante purismo” de Eisenman: as estruturas herméticas dele tenderiam para uma compreensão alternativa. Na aristocrática reserva dessas estruturas, se espelharia, na verdade, menos a comunicação interrompida do que uma guerra intransigente à banalização da linguagem arquitetônica. Eisenman protestou contra tal interpretação ideológica generosa: não quer, diz ele, transformar o mundo, acha que o arquiteto enquanto tal não deve ter programa político, nem que se mudem os rumos da cultura por meios dessa ordem, mas concede entretanto que pequenas modificações individuais de percepção, como as que suas casas podem provocar, acabam levando a uma compreensão diferente do ambiente de tal sorte que podem vir a ter efeitos coletivos.

Pelo menos duas dúvidas. A primeira, na direção em que a revista *AMC* o interpelou, perguntando se a anulação do sentido em proveito de estruturas puramente formais no processo do *design* não estaria alinhada com alguns dos princípios imperativos da ideologia dominante. Eisenman respondeu irritado que sua atividade projetual consistia justamente em arrancar os objetos arquitetônicos de tal contexto – rodando em torno do mesmo círculo: o conteúdo ideológico do esforço de desideologização do objeto arquitetônico... Segundo reparo: o elitismo confesso de uma arquitetura confinada a uma estreitíssima faixa de consumo, dificilmente terá efeitos coletivos ou provocará a generalização de novos hábitos perceptivos, pois justamente o que essa classe de consumidor, predisposta a acatar e reforçar tais excentricidades, procura é sublinhar de maneira eloqüente o que a distingue, barrando qualquer veleidade de comportamento generalizável que porventura o arquiteto alimentasse. Como se vê, não abandonamos o enorme girar em falso do formalismo integral em que foi se convertendo o discurso arquitetônico moderno à medida que seu sentido se volatilizava.

Se ao longo desta exposição dei a impressão de estar descrevendo uma evolução fatal, não foi essa minha intenção. Uma coisa é mostrar de que modo a imagem tátil arquitetônica cabalmente realizada revelou seu fundamento histórico, a generalização da forma-mercadoria e sua apoteose publicitária; outra é sugerir que estamos condenados a embalar o repertório de todos os tempos em néon, a mimetizar, para efeitos dissuasivos, o espetáculo da tecnologia de ponta, ou então, a torturar as formas modernas para demonstrar em permanência ao infeliz usuário delas o quanto se enganara em imaginar que elas anunciavam uma nova e superior organização social. Por outro lado, há um pouco de miragem – sem dúvida socialmente necessária – na alardeada onipotência do simulacro. Seus teóricos tendem a esquecer que a desmaterialização do mundo pela simulação irrestrita é também um cenário, que também pertence ao faz-de-conta a pretensa volatilização universal dos acontecimentos no vídeo de uma televisão – e que portanto não estamos condenados à falsa alternativa da provocação apocalíptica, de resto envelhecida. A força emblemática do hiper-realismo generalizado tem no entanto sua razão de ser: hoje a realidade é a sua própria ideologia, como qualquer câmara de televisão sabe muito bem. Mas nem assim está provada a inexistência de um ponto de observação a partir do qual essa fusão de imagem ideológica e realidade possa ser posta em perspectiva. Sucede apenas que a hiper-realidade tátil do mundo tornou ainda mais penoso o esforço de passar para o outro lado do espelho. Uma coisa porém é certa: *a partir do momento em que o desenvolvimento das forças produtivas, ao invés de fazer explodir o quadro estreito e opressivo das relações de produção, passou a confirmá-lo e reforçá-lo, a sorte do Movimento Moderno, que confiara àquele processo o destino da utopia, estava selada – quanto mais “racionalizava” seu programa, mais ilusões enterrava. As coisas sendo o que são, para a arquitetura, a era das intervenções drásticas e radicais está encerrada.* Aos poucos a grandiosidade do fiasco foi sugerindo uma estratégia alternativa e mais modesta: deslocamentos mínimos, transformações discretas, com repercussões de pequeno porte, porém imediatas, graças às quais vá recuando também, nas mesmas proporções, a escravização tátil do olhar – para voltarmos aos termos do nosso problema – à hiper-realidade imagética característica da paisagem metropolitana no capitalismo tardio. A reconstituição e interpretação dessa tendência, bem como a identificação

dos processos sociais que dão substância ao seu projeto, ficam evidentemente para uma outra ocasião. A presença um tanto destoante de Aldo Rossi na Bienal de Veneza serviu-me de contraponto necessário. Como se há de recordar, anunciava então uma estratégia alternativa, nada fatal, de um “contextualismo crítico”.

O que estou chamando de contextualismo (deixo de lado as origens do termo, variantes e atribuições) designa certamente uma gama muito variada de arquitetos e obras. Trata-se, não obstante, de uma reinvenção que deve muito à experimentação dos italianos, especialmente dos que formaram o grupo *Tendenza*, no final dos anos 60. Não faz muito a revista *Casabella* dedicou um número à “Architettura come modificazione”, mas que, à diferença de uma arquitetura como decomposição, proposta por Eisenman (a bem dizer no vazio), pressupõe uma *appartenenza* – já mencionada de passagem. Quando o *lugar* é o fundamento do projeto, a arquitetura torna-se transformação do que está dado. Só assim, afirma Gregotti, enquanto modificação silenciosa de um presente específico, a arquitetura poderá ultrapassá-lo, reatando enfim com sua tarefa de representar o que de alguma maneira não se encontra no presente – “somente da experiência do lugar podem nascer as exceções que dão forma à arquitetura”. Salvo engano, um ponto final no capítulo conclusivo do formalismo moderno, mesmo quando se apresenta simulando o contrário.