

Título do original em espanhol
El Interior de la Historia: Historiografía Arquitectónica Para Uso de Latinoamericanos

© Escala S.A., 2011.

As imagens constantes nessa obra são de autoria
de Carlos Mateos, Alberto Belluci e Mónica Bertolino

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

W155i

Waisman, Marina

O interior da história : historiografia arquitetônica para
uso de latino-americanos / Marina Waisman ; [tradução de
Anita Di Marco]. - São Paulo : Perspectiva, 2013.
24 il. (Estudos ; 308)

Tradução de: El Interior de la Historia: Historiografía
Arquitectónica Para Uso de Latinoamericanos
ISBN 978-85-273-0970-7

1. Arquitetura - América Latina - História. 2. América
Latina - Historiografia. 3. Crítica arquitetônica. I. Título.

12-9466. CDD: 720.9
CDU: 72(8)

27.12.12 03.01.13 041840

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 São Paulo SP Brasil
Telefax: (011) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br

2013

Sumário

Para a Edição Brasileira – *Ruth Verde Zein* IX

Introdução – *Silvia Arango* XI

Apresentação XV

Primeira Parte

HISTORIOGRAFIA ARQUITETÔNICA.

CARACTERIZAÇÃO DA DISCIPLINA

1. História e Historiografia 3
2. História Geral, História da Arquitetura,
História da Arte 11
3. História da Arquitetura, História da Arte 19
4. História, Teoria, Crítica. 29
5. Reflexão e Práxis 39
6. Subjetividade e Objetividade 47

Segunda Parte

CONCEITOS INSTRUMENTAIS PARA A ANÁLISE DA ARQUITETURA A PARTIR DE UM PONTO DE VISTA LATINO-AMERICANO

Apresentação	55
1. Periodização	57
2. Continuidade/Descontinuidade	63
3. As Durações Históricas	71
4. Centro/Periferia/Região	83
5. Tipologia	99
6. Linguagem	121
7. Significado	151
8. Patrimônio Arquitetônico e Urbano	185
9. Centros Históricos	197
10. À Guisa de Conclusão	207

Para a Edição Brasileira

Sou imensamente devedora da contribuição conceitual de Marina Waisman, historiadora, crítica, jornalista e teórica da arquitetura. Meu contato inicial com seu trabalho deu-se pela leitura da seção "Servicio de Novedades" regularmente publicada na revista *Summa* dos anos de 1960 a 1980: uma destilação crítica, informada e divertida acerca dos debates, obras e autores em destaque no campo arquitetônico internacional. Seguiram-se os cadernos *Summarios*, separatas aprofundando temas específicos, que a partir dos anos de 1980 passa a divulgar também as vozes mais maduras ou mais jovens dos então acesos debates latino-americanos; e que muito ajudaram a acabar com o desconhecimento mútuo entre nossos países e suas produções. Tive também a honra de desfrutar da amizade suave e carinhosa de Marina e de, como colaboradora e editora da revista *Projeto*, solicitar para publicação alguns de seus excelentes textos. Waisman também colaborava intensamente com outras publicações, como as da editora colombiana Escala, no contato fraterno com a amiga comum, e também excelente historiadora e crítica, Silvia Arango. Ali publicou o presente livro – *O Interior da História* – e também aquele que viria a ser seu último trabalho, *La Arquitectura Descentrada*, uma visão desencantada, mas otimista, sobre as crises finiseculares da modernidade arquitetônica.

de modo que o recorte que, forçosamente, deverá fazer, não distorça os traços fundamentais do território onde atua. De qualquer forma, ele deveria prevenir o leitor declarando, explicitamente, sua ideologia arquitetônica e o método a ser utilizado em seu trabalho², com o qual ficaria descartada toda manipulação do leitor, que estaria em condições de decodificar adequadamente a informação e os juízos que lhe são apresentados.

Segunda Parte

Conceitos Instrumentais para a Análise da Arquitetura a Partir de um Ponto de Vista Latino-Americano

- 2 Lucien Goldmann, La Importancia del Concepto de Conciencia Posible para la Comunicación, em *El Concepto de Información en la Ciencia Contemporánea*, Cidade do México: Siglo XXI, 1966, p. 46. Um exemplo excelente do cumprimento dessa condição é o prólogo do livro de Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 9: "Como muitos outros de minha geração, fui influenciado por uma interpretação marxista da história, embora mesmo a mais superficial leitura deste texto revelará que nenhum dos métodos estabelecidos de análise marxista foi aplicado. Por outro lado, minha afinidade com a teoria crítica da Escola de Frankfurt, sem dúvida, influenciou minha visão de todo o período, fazendo-me agudamente consciente do lado obscuro do Iluminismo."

Apresentação

Após a exposição dos elementos gerais que caracterizam a disciplina historiográfica, nesta segunda parte abordaremos alguns dos principais conceitos em uso para a reflexão e a investigação histórica, tentando formulá-los ou reformulá-los de modo que se tornem úteis para a compreensão da atividade arquitetônica da América Latina – e, em particular, a do Cone Sul, de onde escrevo –, que se diferencia, em parte, da de outros países por sua distinta origem étnico-cultural.

A escolha dos temas atende ao que se considera prioritário para esses fins, sem pretender abranger a totalidade das questões historiográficas.

1. Periodização

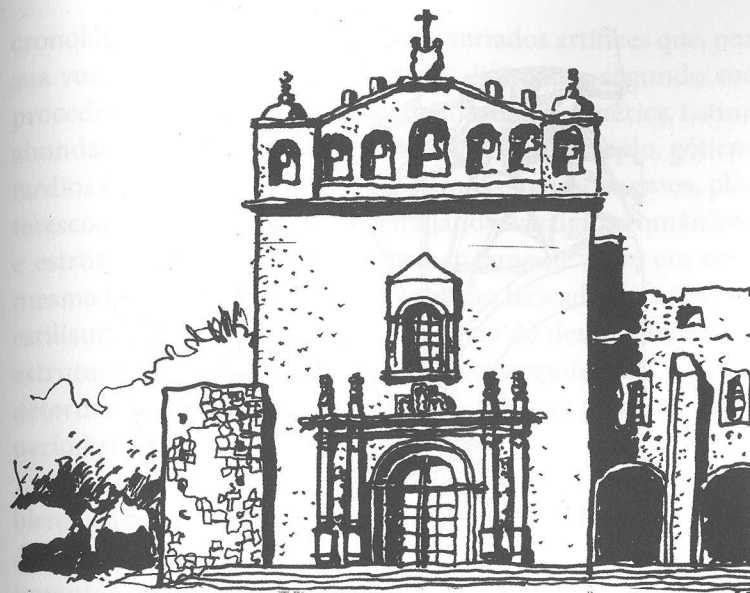
O trabalho histórico exige uma articulação do contínuo histórico que, ao definir unidades, permita situar os objetos analisados em um contexto que possibilite sua compreensão, ao mesmo tempo em que seja possível a relação desse conjunto maior com a totalidade da história. Essas unidades históricas são construções que o historiador realiza, em sua tentativa de compreender a realidade¹. Aparentemente, a realidade é incoerente e é apenas a construção do pensamento que organiza (ordena) e busca relações que lhe deem sentido. Desde o surgimento da consciência histórica tentou-se distinguir períodos, dar-lhes um significado, descobrir um papel no devir histórico. Na história da arte e da arquitetura, esse afã de caracterizar períodos históricos torna-se aparente no Renascimento, juntamente com a consciência da modernidade da própria posição, da validade extra-histórica da arte antiga e da caducidade dos modelos medievais. Uma vontade consciente de mudança substitui o desenvolvimento “natural” das soluções arquitetônicas. Daí as denominações de arte ou “maneira” moderna, antiga e velha, que Vasari utiliza, respectivamente, para referir-se à arte renas-

1 Raymond Aron, *Dimensiones de la Conciencia Histórica*, p. 59.

centista, à greco-romana e à medieval; e também o pejorativo “gótico” que Rafael outorga a esse período, estabelecendo, pela primeira vez, uma explícita valoração negativa de um período artístico em função de um sistema de valores assumido.

Na historiografia geral, com o correr do tempo, as unidades históricas definidas para o mundo europeu pareciam cobrar validade universal. Fala-se assim de uma Idade Média americana – na qual jamais existiu organização feudal ou filosofia escolástica – ou de um império maia – que jamais teve imperador..., extrapolando termos sem aprofundar seus reais significados. As unidades históricas são definidas, na verdade, pelo historiador, mas devem ter um sentido, uma justificação; devem servir para compreender, não para confundir. A definição de uma unidade histórica se baseia em uma série de características alcançadas para diferenciá-la nitidamente de outras; e, por outro lado, seus limites terão que fixar-se nos momentos – mais ou menos precisos – em que possam ser detectadas as mudanças e as causas que as provocaram. O conceito de *causa* e o conceito de *mudança* estão na base da determinação de uma periodização.

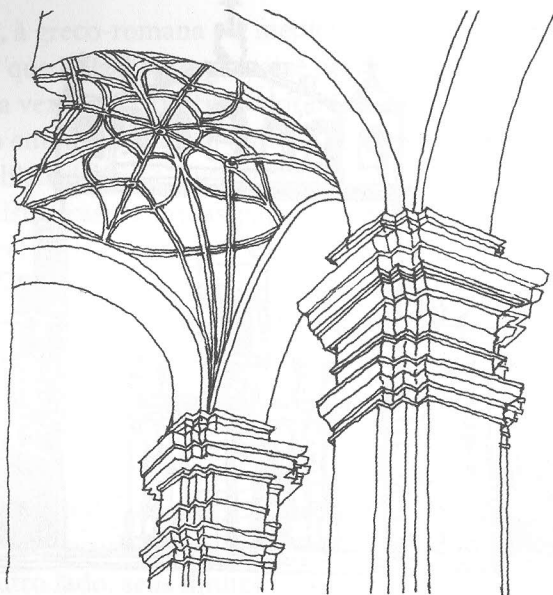
Para a arquitetura europeia, a caracterização de cada período era baseada fundamentalmente em critérios estilísticos – mesmo quando os aspectos estilísticos fossem acompanhados das correspondentes formas espaciais e estruturais. Pois bem, esses critérios são coerentes com um desenvolvimento de tipo contínuo – ou pelo menos com um desenvolvimento no qual pode ser traçada uma linha de continuidade mais ou menos lógica, em que as ideias arquitetônicas vão se modificando e engendrando novas soluções, que adquirem características mais ou menos definidas até constituir o que se denomina um estilo, isto é, um código que possua elementos combináveis, uma determinada norma sintática e um desenvolvimento histórico². A determinação dos limites do período será baseada na análise do início da formação do código, no processo de mudança em relação ao código anterior – quando este perde vigência e é substituído por novas normas sintáticas – e nas possíveis causas dessas transformações.



Templo de Metztitlan, México, um frontispício que simplifica a tradição plateresca.

Uma análise superficial da história europeia e da latino-americana revelará, de imediato, que nenhuma das duas pausas é aplicável à periodização da arquitetura no subcontinente. Na verdade, na América Latina não ocorreu um desenvolvimento estilístico coerente, ou que permita descobrir uma continuidade nas ideias arquitetônicas, pois, ao longo dos séculos, a arquitetura baseou-se em ideias transculturais, que foram interpretadas, modificadas ou transformadas de acordo com circunstâncias histórico-cultural-tecnológicas locais. Os artífices locais, em geral, não tiveram a oportunidade de aperfeiçoar códigos e, posteriormente, de engendrar novas ideias a partir de suas soluções, que quase sempre tiveram o caráter de soluções terminais – como no interessantíssimo caso dos chamados conventos-fortaleza mexicanos, do século XVI – precisamente, pela constante intrusão de novas ideias europeias, adotadas ou impostas pela situação de dependência política e/ou cultural.

Pela mesma razão, as causas e circunstâncias das mudanças estilísticas diferem profundamente em ambos os casos. Ao complexo conjunto de causas e circunstâncias históricas e culturais europeias contrapõe-se uma situação simplificada, na qual o condicionamento político assume papel preponderante,



Simultaneidade de períodos estilísticos na Catedral de Cuzco.

como também as circunstâncias sociais e econômicas. E, ademais, sutis mudanças culturais, de orientações de pensamento e, sobretudo, da marca pessoal do criador e do desenvolvimento interno das formas.

Obviamente, seria impossível descobrir o momento do início da elaboração de um novo código, ou os atos críticos que levam a rejeitar um sistema estrutural e a explorar um novo, ou mais ainda, o modo em que novas concepções de mundo se invertem em novas concepções do espaço³. As circunstâncias materiais e as pragmáticas prevalecem quase sempre sobre as orientações do pensamento, uma vez que, no campo arquitetônico, este não alcança uma trajetória autônoma contínua que lhe permita impor ou ao menos fazer valer suas próprias pautas. Os significados culturais não explicitados, as características das longas durações aparecem mais evidentes que as expressões de médias e curtas durações, próprias das mudanças estilísticas europeias.

Por outro lado, deve-se recordar que as ideias arquitetônicas europeias não chegaram à América em ordenada sequência

³ Sobre esta relação ver Giulio Carlo Argan, *El Concepto del Espacio desde el Barroco a Hoy*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1963.

cronológica, mas pela mão dos mais variados artífices que, por sua vez, viviam períodos estilísticos diferentes, segundo sua procedência ou educação. E assim em toda a América Latina abundam os anacronismos. No México, por exemplo, góticos tardios intercalam-se com maneirismos e renascimentos, platerescos e finos renascimentos italianos, vestígios românicos e estruturas indígenas, contemporaneamente e até em uma mesma obra. Daí que uma periodização baseada em critérios estilísticos ou de concepção espacial, ou de desenvolvimento estrutural, resulte artificial para nossa arquitetura, e possa determinar, em resumo, alguma coincidência temporal com períodos europeus.

Em um trabalho sobre a arquitetura argentina, frente ao problema da periodização, decidi rejeitar esse tipo de pauta⁴, atendendo às razões expostas acima. A pesquisa me levou a afirmar a importância das condições sociopolítico-econômicas na produção arquitetônica e a destacar, em consequência, o valor dos tipos de edifícios que constituem a resposta direta às exigências programáticas da sociedade e que, portanto, mostram-se mais diretamente ligados às circunstâncias a-estéticas. Parecia mais certa sua condição de pautas para caracterizar um período do que as características estilísticas, impossíveis de fixar, ou a ação de atores ou pensadores que tiveram envergadura suficiente para marcar um período com sua obra. A hipótese, uma vez aplicada à realidade histórica, mostrou-se útil e correta até as primeiras décadas do século xx, quando, pela primeira vez, tem início um debate teórico no qual posições tradicionais se enfrentam com novas ideias, ambas originalmente provenientes de correntes europeias do pensamento arquitetônico, e, por outro lado, aparecem posições nacionalistas que tentam, sem maior êxito, achar um caminho próprio para a cultura arquitetônica local.

Essa irrupção do pensamento, ainda quando seu grau de originalidade tenha sido relativo, introduziu uma nova pauta que teve que considerar a periodização, pois embora a produção arquitetônica global permanecesse estreitamente ligada à circunstância político-econômica, as respostas diferiram em seus significados e a distinção de tipologias funcionais já não

⁴ Cf. Esquema de la Historia de la Arquitectura Argentina, *Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina*, Buenos Aires: Summa, 1984.

era suficiente para obter um quadro realmente representativo do desenvolvimento histórico.

Dessa experiência, pode-se inferir que as pautas para estabelecer uma periodização não só podem ser distintas de uma cultura a outra, mas podem, da mesma forma, ser diferentes para diversos períodos da história em um mesmo país. Quando novos elementos, inexistentes no passado, interveem pode tornar-se indispensável incorporá-los para a definição de uma unidade histórica. Para o caso da América Latina, em geral, acredito que as pautas extra-arquitetônicas, aquelas que se referem ao contexto social em todos os seus aspectos, desempenham um papel preponderante para a periodização ao longo do período colonial e do século XIX; enquanto, ao começar o século XX, é necessário incorporar os aspectos ideológicos específicos da arquitetura, as correntes arquitetônicas tanto próprias como universais.

Pois bem, em nosso século XX é impossível estabelecer periodizações baseadas no estilístico, devido à pluralidade e coexistência de orientações arquitetônicas diversas. Cada vez mais, o pluralismo é o signo predominante na arquitetura atual. Portanto, talvez fosse mais acertado distinguir períodos pelas tendências ideológicas globais do que por pautas tradicionais. Falamos agora, normalmente, de décadas para esse século – que não implicam, com certeza, limites precisos, mas sim algo como subunidades históricas. Algumas delas aparecem fortemente caracterizadas, como a década de 1960⁵, por exemplo, ou o período do segundo pós-guerra, que abarca precisamente a década de 1950. Esta observação, válida para a arquitetura dos países centrais, também o é para os nossos que, à sua maneira e com maior ou menor atraso, retomam e reelaboram as correntes universais do pensamento arquitetônico. (Aqui a “década de 1960”, por exemplo, estendeu-se até 1975 ou 1976.)

Em conclusão: as mudanças estilísticas não fornecem pautas confiáveis para uma periodização da arquitetura na América Latina; os dados que regem a produção mostram-se mais apropriados, da mesma forma que, para as últimas décadas, as ideologias predominantes mostram-se relevantes.

2. Continuidade/ Descontinuidade

“O conhecimento histórico não tem por objeto uma coleção de fatos reais isolados, mas alguns conjuntos articulados, inteligíveis”¹. Essa necessidade de definir articulações no devir histórico encontra seu necessário complemento no conceito de continuidade histórica, pois é indispensável partir de algum tipo de desenvolvimento sustentado no qual serão efetuados os cortes ou serão percebidas as mudanças de direção que levem à definição das unidades históricas. No entanto, como já foi dito, os fios que aparentemente percorrem de forma contínua a história são construções historiográficas. Acontece que, na história da arquitetura, a sucessão no tempo não se dá de forma linear, mas, além disso, mesmo dentro do mesmo organismo arquitetônico, são produzidos diferentes ritmos de desenvolvimento, saltos e anacronismos²: um avanço no figurativo pode ser acompanhado de um retrocesso no estrutural, ou vice-versa – fala-se aqui de “avanço” e “retrocesso” no sentido estritamente temporal, não como juízo de valor; uma mudança na linguagem pode ser acompanhada por uma persistência na tipolo-

5 Cf. Marina Waisman, La Revolucionaria Década de 1960, *Summa* n. 200, maio, 1984.

1 Raymond Aron, *Dimensiones de la Conciencia Histórica*, p. 83.

2 Marina Waisman, *La Estructura Histórica del Entorno*, p. 218

gia funcional e estrutural etc. A arquitetura do Renascimento é um exemplo de mudança figurativa, de concepção espacial e de “retrocesso” estrutural; os primeiros arranha-céus, ao contrário, mostram um decisivo avanço no estrutural e no funcional e uma persistência de antigas linguagens; enquanto os novíssimos arranha-céus de finais da década de 1970, pelo contrário, mostram mudanças profundas na linguagem e uma total persistência em todos os demais aspectos – desde o funcional e estrutural até a relação do edifício com o entorno urbano. De modo que, se é fato que a continuidade existe, ela é sempre de índole complexa, nunca estritamente linear.

Na arquitetura, no entanto, é possível construir essas linhas de continuidade, de desenvolvimento aparentemente lógico, pois o desenvolvimento interno do pensamento arquitetônico, que é o que pode produzir certo grau de continuidade no tempo, desempenha um importante papel nas mudanças.

Michel Foucault propõe substituir a construção de continuidades na historiografia pela análise das articulações, dos pontos de flexão que, a seu ver, são mais relevantes para a compreensão da história e menos artificiais que as continuidades impostas – mais que descobertas – pelo historiador³. Pois bem, se transpuséssemos esse conceito para a história da arquitetura latino-americana, constataríamos o problema de que ela é constituída precisamente por descontinuidades, contudo já não como articulações ou mudanças de rumo em um contexto mais ou menos unitário, mas como rupturas, como interrupções, como desgarramentos de tecidos apenas esboçados. Falta o desenvolvimento interno de um estilo, de uma tipologia, de um modelo estrutural, de um procedimento técnico. Quando parecia que um tipo de solução começava a ser avallizada, quando parecia que começava a haver um aprofundamento em resposta a determinado problema, quando se perfila apenas uma linha de pensamento próprio, sobrevém a nova solução ou a nova resposta ou a nova teoria elaborada nos países centrais e, sem mais, desloca o incipiente desenvolvimento.

3 *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, p. 12: “o problema já não é o da tradição e do traço, mas o do recorte e do limite; já não é o dos fundamentos que se perpetuam, é o das transformações que valem como fundamento e renovação de fundamentos”.

Essa condição de descontinuidade histórica não só afeta o devir das ideias arquitetônicas, mas também, como será visto, caracteriza os mais diversos aspectos da práxis até chegar a converter-se em um elemento básico para a elaboração de pautas valorativas. Um deles é o que se refere ao tecido urbano – referimo-nos aqui, em particular, à Argentina, ainda que a situação seja comum a muitas cidades do subcontinente – que, por estar sujeito a um processo contínuo de mudança, de destruição e construção, de substituição de tipologias de edificação, não chega a consolidar-se em nenhum momento de sua história – ou, facilmente, perde os fragmentos que possam ter alcançado alguma unidade – e caracteriza-se, assim, por uma descontinuidade não só temporal, mas também espacial. Diferentemente das antigas cidades europeias, a nova arquitetura não estabelece uma relação de continuidade formal, tipológica, urbanística com o existente; em parte, pela carência de desenvolvimento interno que acabamos de comentar; em parte, porque o ritmo das mudanças e das substituições é muito rápido e conspira contra a consolidação das imagens, que não chegam a obter suficiente força na memória social.

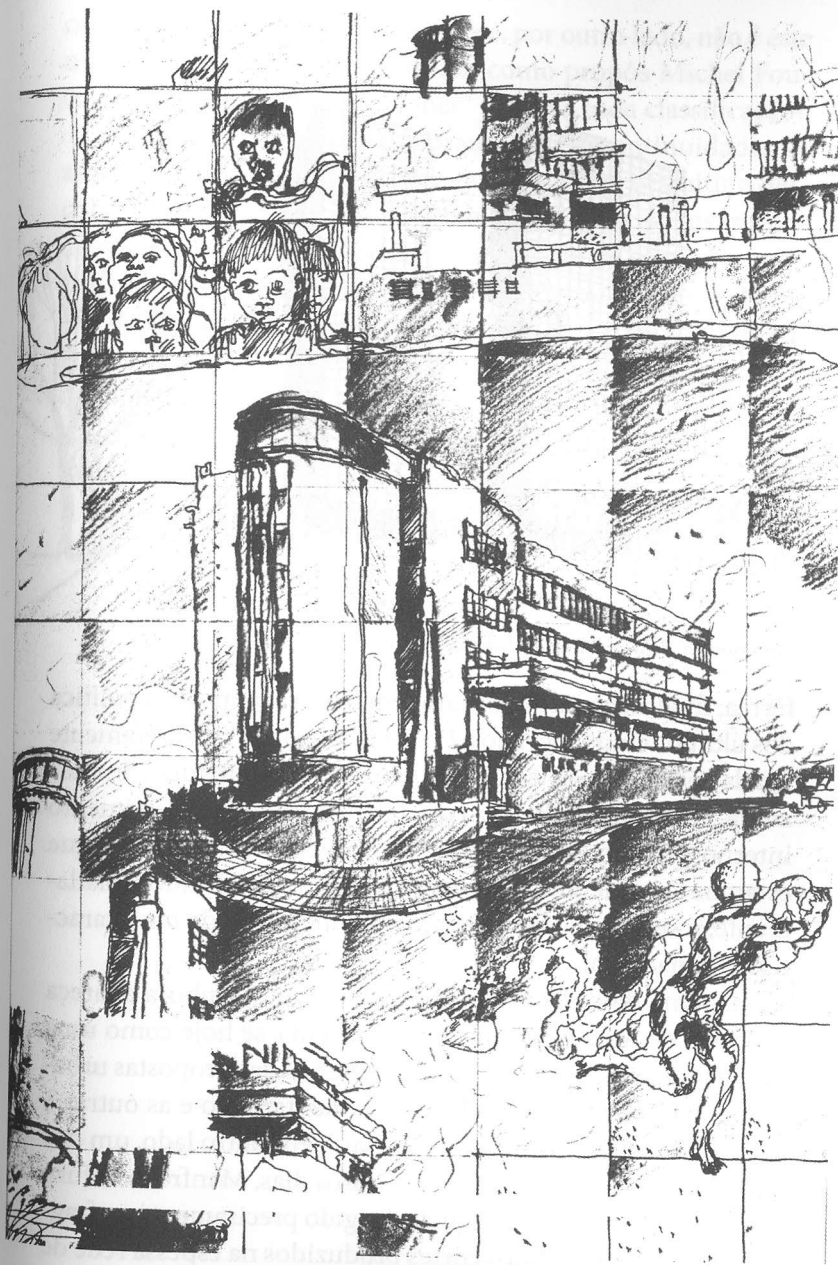
O ritmo da primeira formação das cidades e a precariedade da arquitetura doméstica – em Buenos Aires e Córdoba quase não existem vestígios do século XVIII no doméstico – foi a causa de não mais se produzirem tecidos sólidos nos primeiros séculos de vida destas cidades, diferentemente dos mais importantes centros históricos americanos como Cuzco, Quito ou Potosí.

Não obstante, além dessa há outra circunstância que dificulta a continuidade histórica em nossas cidades. Tal continuidade necessita do respeito à cidade e à arquitetura existentes, e esta é uma característica bem geral da mentalidade do latino-americano, da parte sul do continente – característica que começa a ser revertida –, o desprezo pelo passado e o entusiasmo pela modernidade, por tudo o que represente – geralmente, de modo superficial – o progresso. Para o imigrante, que forma a base da população argentina, as raízes com a nova terra estão mais dirigidas para o futuro do que para o passado; as raízes com a velha terra são cortadas, se não na primeira, na segunda geração, e se almeja construir um futuro novo, sem recordações penosas de um país que o obrigou a emigrar,

e sem a possibilidade de identificar recordações na imagem, ainda que não suficientemente formalizada, do novo país. O imigrante costuma ser um “ativista”, a família espera ascender na escala social e esquecer suas origens humildes. Acolhe com entusiasmo tudo aquilo que pareça levá-lo adiante, em direção ao futuro que almeja para si e para seu país de adoção, do qual muito cedo aprendeu a gostar, e rejeita aquilo que o liga ao passado, que tem, para ele, conotação de pobreza, estancamento ou atraso, quando não de perseguições. Se, já em uma etapa mais sofisticada, chega a aceitar imagens do passado, estas serão as de um passado mítico – o mundo da Colônia – idealmente imaginado como nobre origem da nacionalidade a que agora pertence. De modo que aceita, de boa vontade, sejam as formas desnudas da arquitetura moderna, significativas de modernidade e progresso, sejam as versões californianas barateadas da casa colonial, significativas de uma genealogia decorosa; e continua, mesmo hoje, negando o século XIX, precisamente o século que presidiu a formação da Argentina moderna.

Em suma, a descontinuidade é uma característica que aparece nas mais distintas manifestações da atividade arquitetônica e urbana e, portanto, há de constituir uma das bases para definir pautas de valoração. Dependerá de nosso juízo sobre essa característica o fato de as pautas tenderem a acentuá-la ou diminuí-la, isto é, que apreciemos positiva ou negativamente aquilo que acentue ou diminua o caráter descontínuo de nossa história arquitetônica.

Da minha parte, acredito que a descontinuidade é um fato historicamente certo, mas de nenhum modo desejável, pois impediu a consolidação de orientações próprias e de imagens urbanas coerentes. E, portanto, nas pautas de valor propostas, tenho que considerar positivo tudo aquilo que ajude a superar este aspecto negativo de nossa história que, além disso, tem profundas raízes na política e na economia, no desenvolvimento histórico e na ocupação do território. A lembrar somente o desenvolvimento interrompido do interior argentino, produzido, entre outras causas, pela instauração de Buenos Aires como capital do vice-reinado e porto principal – praticamente único – do país; a ser lembrada, igualmente, a ruptura das comunicações interprovinciais causada pelo traçado da linha



Nicolás Juárez Cáceres, Escola Sarmiento, Córdoba, 1939.



Mies van der Rohe, edifício em Lake Shore Drive, Chicago.

férrea; finalmente, deve-se também lembrar a história política dos últimos cinquenta anos. Em uma atividade tão diretamente ligada aos fatores da vida prática como é a arquitetura – e, mais ainda, em uma arquitetura com tão delicado desenvolvimento interno próprio –, um caráter tão proeminente como o que estamos considerando não poderia ter-se produzido isoladamente, e sim devia ser mais uma manifestação de uma característica nacional.

O tema da descontinuidade, no entanto, embora apareça ao longo de toda nossa história, apresenta-se hoje como uma característica de boa parte da arquitetura e das propostas urbanas, que tendem, a primeira ao fragmentarismo e as outras à colagem ou intervenções “intersticiais”. Por outro lado, um dos mais talentosos historiadores de nossos dias, Manfredo Tafuri, propõe um método de pesquisa dirigido precisamente ao fragmento, baseado em finos cortes produzidos na espessa rede de circunstâncias, em cujo núcleo se encontra o acontecimento arquitetônico. Essas histórias pontuais propõem-se a desvelar o significado profundo do fato arquitetônico, que deveria surgir do levantamento desse conjunto de circunstâncias. Com isso, parece que quase regressamos à história monográfica que Croce

considerava como a única possível; e, por outro lado, não é este um modo de construir a história, como propôs Michel Foucault, uma “arqueologia do saber” prévia a toda classificação?

Contudo, talvez esse panorama de descontinuidades se assente em estruturas profundas que poderiam permitir o descobrimento de elementos de estabilidade, aquelas invariáveis de que fala Chueca Goitia. Cabe aqui explorar o que Fernand Braudel chamou de longas durações⁴. É claro que no domínio das durações curtas e médias campeia a descontinuidade. Porém, não seria possível descobrir alguma camada de longa duração na estratificação histórica, que nos permitisse uma aproximação de pautas positivas de valoração? Examinarei este tema no próximo capítulo.

4 *La Historia y las Ciencias Sociales*, p. 60s O capítulo dedicado à longa duração foi publicado pela primeira vez nos *Annales E.S.C.* n. 4, out-dez. 1958, p. 725. (Trad. bras.: F. Braudel, *História e Ciências Sociais: A Longa Duração, Escritos Sobre a História*, 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 41.)

3. As Durações Históricas

Fernand Braudel introduz, no estudo histórico, as categorias utilizadas pelos historiadores econômicos: a diferença de duração dos fenômenos históricos. De fato, existem os acontecimentos, isto é, fatos pontuais – uma batalha, por exemplo – que desempenham um papel em determinada conjuntura histórica, ainda que seu peso possa estender-se além do momento de sua produção; aqueles fenômenos de média duração – um sistema de governo, a formação de uma classe social – e, por fim, outros fenômenos quase invisíveis ao olho do historiador, por sua permanência secular, por sua persistência na conformação de uma nação ou de uma área histórica.

Essas distinções podem ser aplicadas, com grande utilidade, ao campo de nossos estudos. De fato, a curta duração, história episódica que compreende biografias e acontecimentos, poderia ser comparada à duração de obras e projetos; a média duração, história conjuntural com ciclos de dez a cinquenta anos, corresponderia à produção de um arquiteto e, para alguns períodos, o desenvolvimento de estilos ou fases de estilos; por último, a longa duração, que Braudel chama história estrutural, corresponderia à história urbana, com alguns códigos linguísticos como o das ordens clássicas, com certas

“invariáveis” nacionais ou regionais, com certos tipos arquitetônicos (tanto formais quanto estruturais, funcionais etc.).

Deve-se considerar que a organização em durações é um instrumento de reflexão, não de classificação automática. Pois uma obra ou uma intervenção em uma cidade, embora sejam em si mesmos fatos que podem ser considerados de curta duração, “acontecimentos”, podem gerar uma média duração ao ver generalizada sua proposta estilística ou tipológica. Tomem-se, por exemplo, as obras de Mies van der Rohe, em Chicago – os edifícios de apartamentos Lake Shore Drive, entre outros –, que definiram um tipo cuja difusão no tempo e no espaço lhes outorgaram um significado, extrapolando o que tiveram como acontecimento. Situações dessa natureza nos exigem uma dupla leitura de todos os fatos arquitetônicos, do ponto de vista da duração: a leitura conjuntural e a leitura ampliada no tempo.

Quase todas as obras significativas na história da arquitetura nos mostrarão essa dupla leitura, uma vez que cumprem a condição especial da obra de arte de ser um objeto historicamente fechado e, simultaneamente, presente no tempo do observador. Contudo, além disso, suas propriedades “produtivas”, sua capacidade de engendrar ideias, correntes, tendências, de abrir perspectivas inéditas ou de consolidar em uma realização concreta um conjunto de ideias dispersas, podem fazer com que transcenda amplamente o momento de seu aparecimento.

Por outro lado, a “duração” de uma obra ou ideia pode ser contínua ou sujeita a interrupções. Pode acontecer que ela permaneça obscura durante longo tempo e, séculos mais tarde, desperte a atenção devido a alguma conjuntura histórica favorável, a uma mudança nas orientações que induza os teóricos e os arquitetos a voltarem seus olhos para aquelas criações que produziram reflexões úteis ou esclarecedoras para suas preocupações atuais¹. Não foi outra coisa que ocorreu,

1 A esse respeito, é exemplar o estudo de Juan Pablo Bonta, *Sistemas de Significación en Arquitectura: Un Estudio de la Arquitectura y su Interpretación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Bonta dedicou à historiografia do Pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe, rastreando a inclusão ou exclusão do tema em diversos textos, as derivações entre textos, e o conjunto de operações que conduziram à formulação de uma versão “canônica” da obra. Desde então, Bonta ampliou o alcance desse método e está produzindo um extenso trabalho com a ajuda da computação.

nos últimos anos, com o súbito interesse despertado pela obra de Piranesi ou a de Palladio, este último, arquiteto que gozou de enorme popularidade em seus anos de atividade e no século seguinte, para depois ser quase esquecido até o presente. A contemporaneidade da história se expressa, assim, nessas contínuas revisões e esquecimentos a que submetemos o passado, às valorizações e desvalorizações, aos entusiasmos e às críticas, reprovações e rejeições.

Sob estes movimentos – aparecimentos e reaparecimentos, permanências relativas, acontecimentos súbitos – existiriam camadas da realidade arquitetônica que persistem durante tão longo tempo que subsistem sob as mudanças visíveis e podem constituir elementos de estabilidade ou mesmo de atraso na evolução.

Franco Purini fala da *inércia* que resiste à mudança na cidade, e que é “a memória que as cidades têm de si mesmas [...] uma memória, necessariamente diferente daquela dos homens que a habitam”². Para ele, essa memória, essa inércia, é constituída pelo regime fundiário, pelos lotes cadastrais, que resistem durante séculos a distorções e modificações; pelos hábitos de vida de ruas e centros de quadras, as predileções da cidade por certo desenvolvimento de ruas e praças, de localização do comércio etc.; pelos hábitos construtivos, pelos materiais usuais, por estabilidade das formas de trabalho; por restos de demolições que servem de fundações a novas construções e modificam a pureza das tipologias propostas; pela incidência da localização; pela extrema lentidão das variações habitacionais; pelas grandes obras coletivas que expressam o sentido coletivo das cidades.

Estas observações, feitas em função da vida das cidades europeias, conservam, em parte, sua validade para nossas cidades. A trama urbana mantém seu esquema original, porém, às vezes, a ela se superpõe uma nova trama, como ocorre no centro de Córdoba, ou Santiago do Chile, com as numerosas passagens que atravessam as quadras originais, criando assim um novo uso do ambiente urbano, totalmente diferente do primitivo, mesmo se a imagem exterior da trama permaneça aparentemente sem mudanças. Da mesma forma, os lotes cadastrais

2 *Luogo e progetto*, Roma: Kappa, 1981, p. 25.

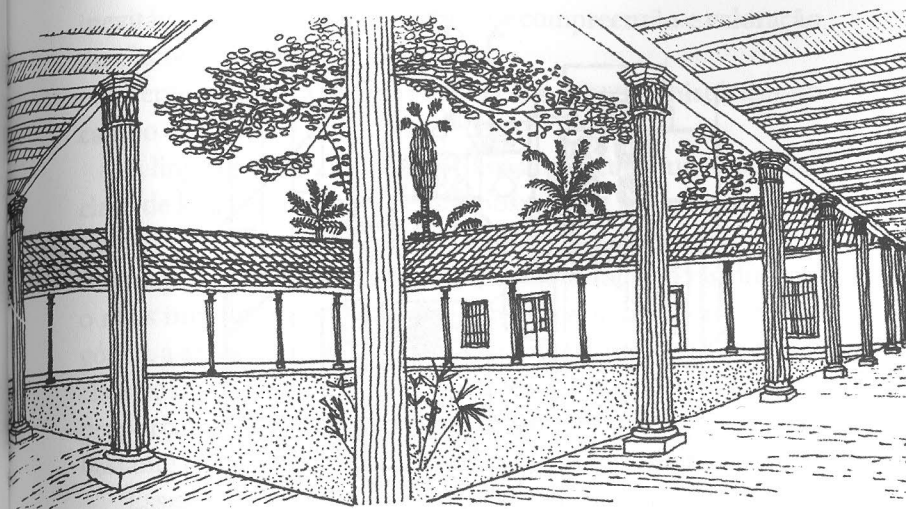
sofreram modificações notáveis nos dois últimos séculos, o que se reflete na história de certas tipologias arquitetônicas e sua relação com a cidade.

É, pois, também um tema de longa duração a persistência de certas tipologias – organizações espaciais ligadas ou não a tipologias funcionais determinadas –, como, por exemplo, a centralidade espacial, a organização em pátios ou claustros, o agrupamento de elementos segundo eixos ortogonais, a repetição de células iguais etc. Algumas dessas formas relacionam-se geralmente a determinadas tipologias funcionais, como os claustros com a arquitetura religiosa ou com a arquitetura educacional – certamente, derivação de origem religiosa –, os eixos ortogonais com os edifícios de instituições públicas, a repetição de células com conjuntos habitacionais massivos etc.

Se o pátio, como centro vital da composição, está presente desde o antigo Egito até nossa arquitetura colonial, ou certo período da obra de Mies van der Rohe, sem dúvida é possível considerá-lo como uma característica persistente na arquitetura ocidental, um atributo de longa duração, sobretudo na arquitetura mediterrânea e naquela a ela vinculada. Por seu lado, se a repetição de células também pode ser rastreada do Egito até hoje, poderíamos dizer o mesmo sobre esse tópico.

Pois bem, mais de uma vez estes elementos estruturais sofreram modificações definitivas devido às mudanças no parcelamento das cidades; a casa de origem colonial, com sua sucessão de pátios centralizados em um eixo, será partida para converter-se na “casa-chouriço”*, pela subdivisão dos lotes da cidade antiga. Nascerá assim uma nova tipologia, cuja persistência não poderá ser muito longa no centro das cidades pela característica de densidade e edificação em altura, mas que permanecerá nos bairros e centros menores por longo tempo.

* Literalmente, casa linear de meio pátio. O termo designa o aproveitamento máximo do espaço de cada quadra; com o rápido crescimento da população, no início do século XX, muitas casas da cidade se dividiram pela metade, formando duas habitações onde havia uma. O resultado é a *casa chorizo*, com os ambientes enfileirados, comunicados entre si e cada um com uma única abertura (a “porta-janela”) que dá para um pátio lateral. Originalmente funcionaram como casas de aluguel para imigrantes; hoje, as casas-chouriço recicladas são um importante negócio imobiliário, sobretudo em bairros como Palermo e San Telmo. Fonte: <<http://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/vivienda-familiar-en-buenos-aires>> Acesso em: 2 maio 2012 (N. da T.).

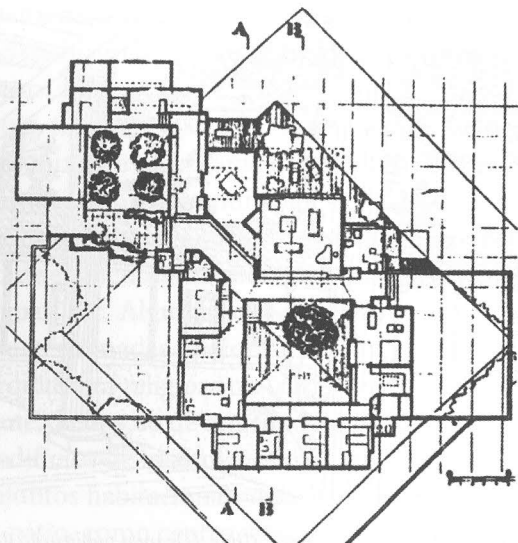


Casa Patronal, o pátio. Huilquilemu, Talca, Chile. (De uma publicação da Universidade do Chile, 1981.)

Nesse caso, portanto, a duração e o caráter estruturante das tipologias de organização espacial estão estreitamente ligados ao desenvolvimento da cidade que, contrariamente ao indicado por Purini em sua lista de “inércias”, é na verdade o motor da mudança, o que decreta a morte definitiva ou a profunda transformação de certas tipologias incompatíveis com a nova condição urbana. A estrutura do lote, no entanto, continuará impondo suas leis à cidade em crescimento e, frequentemente, se reproduzirá em altura o esquema primitivo de ocupação do solo, como ocorre com tantos edifícios, que não são senão “casas-chouriço” empilhadas (no entanto, certamente, sem o bom emprego do respectivo pátio, que acabou sendo convertido em vazio).

A estrutura tipológica da construção de paredes-meias (*medianeras*)* será repetida, com o lamentável resultado para a paisagem urbana das paredes-cegas, problema que não acontecia, naturalmente, na primitiva tipologia de um ou dois andares. Para combater essa situação, tenta-se substituir a antiga tipologia por outra totalmente nova: a torre isolada no terreno

* Paredes comuns a duas construções (N. da T.).



Rogelio Salmona, Casa Franco: o pátio como tema. Tabio, Cundinamarca, Colômbia.

que se aproxima do conceito de casa isolada no sentido da ocupação do lote, – do mesmo modo que o edifício de paredes-meias aproxima-se da tipologia da casa-chouriço. Esta comparação, contudo, tem uma validade relativa, uma vez que a casa isolada (*le pavillon*, como é chamada na França) é a tipologia característica do subúrbio e tem como intenção desfrutar de um jardim circundante, o que faz com que a rua defina seus limites somente pela vegetação; enquanto o edifício-torre é nitidamente urbano e objetiva somente desfrutar de um espaço livre para envolver seu volume. Quanto à definição da rua, tende-se a destruir totalmente seus limites, ao abrir-se praças e levantar o edifício sobre colunas, fazendo desaparecer o sentido da rua ligada à vida urbana.

Essa tipologia, nascida de “acontecimentos” de curta duração, já atingiu pelo menos uma média duração e parece provável que, enquanto se mantiver a estrutura central das atuais metrópoles, deve permanecer com variantes mais ou menos anedóticas.

A estrutura urbana, a trama urbana, suas lentas modificações, suas características persistentes – como o predomínio da dimensão horizontal ou a indefinição de limites – constituem

inevitáveis elementos de juízo para a compreensão e valoração dos “acontecimentos” arquitetônicos.

Tentemos agora abordar o tema das durações históricas no campo das formas estilísticas.

A linguagem da arquitetura clássica parece ser um caso bem claro de longa duração, se pensarmos que, de uma forma ou de outra, persiste há mais de 25 séculos, com poucos momentos de interrupção que, no entanto, nunca foram totais. Pois durante o mais importante desses momentos, o período da arquitetura gótica, a arquitetura italiana não perdeu totalmente os atributos clássicos, conservando, além das formas puramente linguísticas, proporções e modos construtivos que, depois, fizeram parecer bastante lógica a passagem às concepções renascentistas.

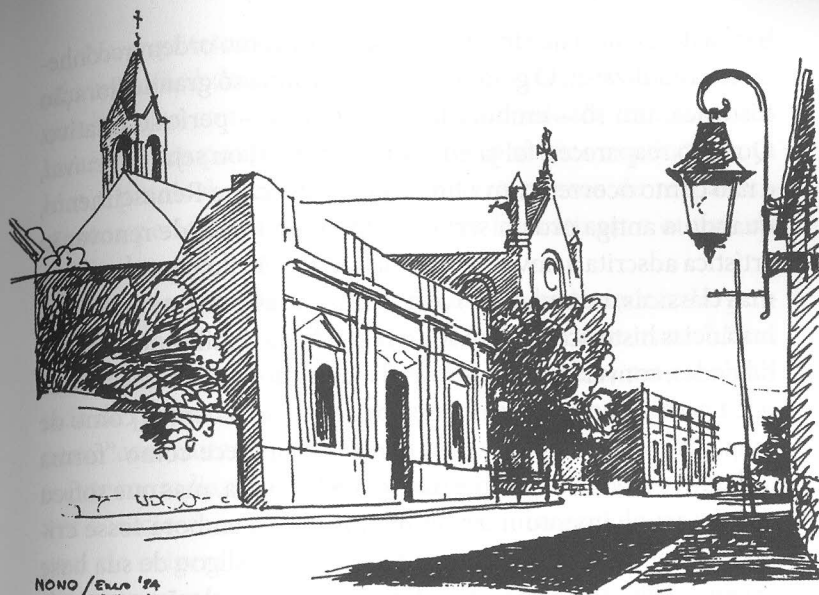
Essas reflexões são válidas se atribuímos ao termo “linguagem clássica” uma grande amplitude, muito além de uma sintaxe mais ou menos estrita ou de um uso mais ou menos canônico das ordens; se aludimos a modos de organização das paredes, à modulação rítmica, ao coroamento horizontal, à simetria, às proporções que respeitam a articulação das ordens clássicas, aos elementos linguísticos básicos (colunas ou pilastras, bases e cornijas etc.). Entenda-se que falamos aqui de persistência de uma linguagem e não de uma concepção da arquitetura. Porque não é necessário destacar que a visão em perspectiva do Renascimento difere daquela da Antiguidade Clássica, que a frontalidade e a monumentalidade romana diferem da qualidade escultórica da arquitetura grega, ou que a versão neoclássica, em suas vertentes elementares ou ecléticas, difere igualmente das revisões eruditas ou irônicas mais recentes. Em cada ocasião, recorreu-se às formas clássicas para diversos fins, em sua maioria anticlássicos³, se nos ativermos ao significado que pode ser atribuído a uma cultura clássica. Além disso, em cada caso, atribuíram-se significados ideológicos diferentes a essas formas, com um arco de variáveis verdadeiramente surpreendente, que vai da democracia ao totalitarismo, dos valores econômicos aos espirituais⁴.

3 Dalmacio Hegesipo Sobrón, S.J., *Clasicismo No-Clásico*, *Summarios*, n. 63, mar. 1983, p. 2-9.

4 Marina Waisman, ¿Qué Clasicismo És Este?, *Summarios*, n. 63, mar. 1983, p. 23-32; *La Estructura Histórica del Entorno*, p. 91.

Essa permanência nos obriga a uma consideração específica sobre a linguagem, que revelou ser tão importante para uma análise morfológica como os planos, os volumes, os cheios ou os vazios. É bem provável que a linguagem do movimento moderno – isto é, os planos lisos, os volumes puros, as formas ortogonais – permaneça também por muito tempo, como parte integrante dos recursos de projeto. Há cinquenta anos de sua criação, essas formas existem por direito próprio no repertório corrente e parecem destinadas a continuar. O gosto popular aceita-as como sinônimo de modernidade e progresso. Porém, é bastante significativo o atual refluxo da linguagem clássica, que invadiu grande parte das superfícies puras antes não ornamentadas; é ainda mais significativo o avanço do sentido de simetria, que havia sido substituído pelos mestres do movimento moderno, seja pela repetição rítmica, seja pelos traçados áureos, seja pela perspectiva múltipla. A simetria foi desterrada, pois representava um desvio da sujeição da forma à função, e uma atadura que contradizia a conquistada liberdade da planta proclamada por Le Corbusier. Uma imposição de definir entradas e fachadas nessa arquitetura que pretendia apresentar uma visão múltipla e igualitária.

A renovação dos ideais – ao menos das fórmulas – clássicos parece indicar o interesse de uma “continuidade” de tais formas na história, seus aparecimentos e seus eclipses, e a análise, em cada ocasião, das ideologias arquitetônicas e suas relações com a ideologia da época. Como já alertei, suas relações com as ideologias políticas são por demais equívocas ou ambíguas. Deveríamos rastrear, por sob as formas políticas, em extratos mais profundos da vida social, o uso das formas clássicas, para descobrirmos se existe algum nexos entre as distintas situações em que ocorre. Parece indubitável que se apresente periodicamente a necessidade de um ordenamento, pautado racionalmente e facilmente codificável. Esse método de articular superfícies e volumes evita os perigos da desordem visual e ajuda a evitar as responsabilidades de uma liberdade demasiado aberta. A arquitetura do movimento moderno fornecia elementos linguísticos e morfológicos em nível geral, mas não uma sintaxe estabelecida, sequer em suas características mais elementares, que permitisse uma aplicação canônica da linguagem. Bruno Zevi tentou



NONO / EL PASO 'PA
A. N. N. N. N.

O estilo “italianizante”: povoado de Nono, Córdoba, Argentina.

fazer uma enumeração dessas características, modos de compor que permitiriam, precisamente, dotar a linguagem moderna das regras de que carece⁵, o que não deixaria de contradizer seus próprios criadores, que mais de uma vez negaram que estivessem criando um estilo.

A arquitetura moderna corrente caiu assim em uma mediocridade carente de ordem, que produziu as imagens sem forma dos subúrbios modernos. Por contraste, apreciamos hoje a herança clássica nas simples mas ordenadas sequências de casas do século XIX ou início do século XX, nas quais as proporções das aberturas, os planos de fachada uniformemente ritmados, as exatas relações entre cheios e vazios, fazem com que, além da mediocridade particular de cada projeto, se perceba uma ordem urbana harmônica.

Talvez a linguagem clássica, junto com a gótica, sejam as únicas, na história da arquitetura ocidental, a terem elaborado uma sintaxe que, apesar das variações que possa ter sofrido em seus diferentes aparecimentos históricos, conserva uma estrutura

5 El Lenguaje Moderno de la Arquitectura: Guía al Código Anticlásico. Arquitectura e Historiografía, Barcelona: Poseidón, 1978.

básica de tal força que lhe permite subsistir como ordem reconhecível e reutilizável. O gótico, porém, teve uma só grande floração histórica, um só – embora longo e variado – período criativo. Quando reapareceu foi já em forma de “neo”, ou seja, de *revival*, e não como ocorreu com a linguagem clássica no Renascimento, quando a antiga ordem serviu de fonte profunda de renovação artística adscrita a novos modos de concepção do espaço. As formas clássicas, retomadas e reelaboradas criativamente em várias instâncias históricas, foram se carregando de significados e possibilidades, converteram-se em verdadeiras “formas abertas”, ainda que ligadas a uma estrutura que pode ser considerada como de longa duração. O gótico, pelo contrário, aparece como “forma fechada”, ou seja, forma que não foi reelaborada, mas que sofreu um desenvolvimento mais ou menos linear; embora fosse crítico em seu período final, nem por isso se desligou de sua base original. Não existe nada no último gótico, em relação ao primitivo, que seja comparável à ruptura do Renascimento em relação à Antiguidade. Daí que cada nova aparição do gótico fosse um novo “neo”, um *revival* cada vez mais fraco e imitativo.

Algumas dessas observações, que se referem à longa duração das formas clássicas, poderiam tentar certos analistas a supor – e, na verdade, isso ocorreu⁶ – que tais elementos constituem a “essência” da arquitetura, que são algo assim como sua expressão natural. Tal tipo de afirmação pressupõe que toda expressão arquitetônica, diferente daquela considerada “natural” ou essencial, careceria de legitimidade e, assim, que um só modo de estruturar as formas arquitetônicas deveria adequar-se à mutável condição da sociedade na história. O simples aparecimento de outras formas, ainda que não alcancem a mesma duração, é um desmentido a essa suposição, quando conseguem propor alternativas à construção do entorno humano que satisfazem suas necessidades mais profundas. Por outro lado, é evidente que essas formas consideradas essenciais apareceram em certo momento da história, e fazem parte, portanto, do desenvolvimento da criatividade humana. A categoria de longa duração, a meu ver, mostra-se útil para qualificar a maior vigência no tempo de certas formas, sem cair em posições filosóficas equivocadas.

6 Cf. Demetri Porphyrios, Notes on a Method, *Architectural Design*, n. 51, 1981.

Na arquitetura argentina, e mesmo na latino-americana, não seria fácil descobrir casos de longa duração na estilística, uma vez que, como já se disse, a descontinuidade tem sido uma característica permanente em suas expressões arquitetônicas. Mas é possível, por outro lado, detectar casos de reaparecimentos periódicos de certas formas figurativas, e outros de média duração.

Um exemplo deste último é o que os historiadores argentinos concordaram em chamar de “estilo italianizante”, que, certamente, não é um estilo propriamente dito, mas o resultado da prática corrente do *geômetra* italiano (o equivalente de nosso construtor), autor de inumeráveis edifícios, principalmente moradias, por todo o país, durante boa parte do século XIX e início do século XX. O *geômetra* manejava uma linguagem de origem clássica – colunas ou pilastras, entablamentos mais ou menos simplificados, ritmos e proporções – com maior ou menor sabedoria e precisão, como um modo natural de padrão de construir. Era para eles, e consequentemente para todo construtor mais ou menos leigo, uma língua corrente que, além disso, era aplicada sobre uma fachada que formava o limite da rua. Esse modo de construir se encontra tão unido à ideia da rua, à tipologia da casa de paredes-meias própria do meio urbano, que é frequente encontrá-las em plena área rural, isoladas, com sua fachada urbana junto ao caminho, reconstruindo idealmente a imagem de vila ou cidade. Essa imagem urbana de origem mediterrânea diferencia muito claramente a arquitetura popular argentina dessa época da norte-americana, na qual predomina o modelo rural, a habitação isolada na propriedade, rodeada de jardins ou hortas, própria dos países anglo-saxões. A vocação urbana, portanto, é uma característica de nossa arquitetura que deve ser considerada e, junto a ela, a persistência da rua claramente delimitada e ligada à vida urbana. Esse modo de construção, no entanto, foi sendo substituído com a ocorrência e a popularização das formas do movimento moderno e, atualmente, vemos como pouco a pouco desaparece esse excelente patrimônio, não só pelas demolições, mas também pelas “modernizações” a que é submetido⁷.

7 Cf. Ricardo Jesse Alexander, Degradación Urbana, *Summarios* n. 59, 1982, p. 8-15.

Uma linguagem – ou melhor, uma imagem – que reaparece, periodicamente, ao longo do século xx é o da arquitetura chamada colonial. Há uma primeira aproximação por volta dos anos de 1920, com o surgimento do nacionalismo – que ocorre com poucas variações de data na quase totalidade dos países da América Latina – e a consequente busca de uma arquitetura nacional, que se expressa em um variado ecletismo – neoplateresco, neorenascimento espanhol, neoarequipenho etc. –, acompanhada com debates teóricos e o primeiro reconhecimento do valor de nossa arquitetura colonial, junto com a alegação para a recuperação de suas formas estilísticas e construtivas⁸.

Essa linha de nacionalismo permitirá, repetidamente, a recuperação de formas supostamente nacionais, e entre elas será favorecida a memória do colonial, poucas vezes revivido de um modo autêntico. Curiosa e absurdamente, uma das formas mais comuns assumidas por essa pseudomemória é a do chalé californiano, versão popularizada e abastardada da arquitetura das missões espanholas da Califórnia. A telha espanhola, a galeria, o arco mais ou menos caprichoso, a planta assimétrica de origem pitoresca e os aditamentos simbólicos como as cisternas, cercas, janelas com toldos, parecem satisfazer uma necessidade de identidade, uma identidade de mais a mais inventada⁹. De todo modo, esta imagem pseudocolonial deve ser considerada como uma característica recorrente na arquitetura latino-americana.

Em conclusão, poderiam ser considerados como atributos de longa duração, em nossos países, o *traçado urbano*, a *vocação urbana* e o *sentido vital da rua*, como também na Argentina, a estrutura organizativa básica da *casa-chouriço* e sua derivação no edifício em altura. Do ponto de vista figurativo, o estilo italianizante pode ser considerado uma característica de média duração e a arquitetura de referências coloniais seria um caso de recorrência.

8 Cf. Juan Kronfuss, inúmeros artigos na *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, 1918-1920, além da reedição de seu conhecido livro *Arquitectura Colonial en la Argentina*, Córdoba: Editorial Era, 1980.

9 Tratei desse tema, em colaboração, em Argentina: *Arquitectura y Mitos Sociales*, *Summarios*, n. 100-101, 1986, p. 27-47.

4. Centro/Periferia/Região

O tema das relações entre centro e periferia excede, e muito, a questão econômico-político-cultural mais diretamente ligada aos problemas arquitetônicos, questão que é apenas a parte visível de um *iceberg* que penetra profundamente na realidade histórica. Na atualidade, a perda do valor do centro como fundamento, o deslizar do centro para as margens – e como consequência a obtenção de certa condição conjuntura por parte das margens – poderia ser considerado como o traço mais característico dessa relação.

Correndo o risco de cometer o pecado que algum filósofo atribuiu aos arquitetos, isto é, o de tratar os conceitos filosóficos em um plano superficial de analogias, em lugar de em seus verdadeiros significados, gostaria de fazer alguma referência a orientações filosóficas com relação ao tema de que nos ocupamos, que possam contribuir para sua compreensão mais profunda, e para isso seguirei principalmente a exposição de Gianni Vattimo¹. O autor examina o conceito de niilismo derivado das filosofias de Nietzsche e Heidegger, nas quais aponta a coincidência da crise do humanismo com o abandono do centro por

1 Cf. *El Fin de la Modernidad*.

parte do ser. O ser “dissolve sua presença-ausência nas redes de uma sociedade transformada, cada vez mais, em um organismo muito sensível de comunicação”². Niilismo é “a situação na qual o homem abandona o centro para dirigir-se a x”³. A raiz do niilismo está na perda dos fundamentos, na “acentuação do caráter supérfluo dos valores últimos”; que, ao cabo, representa a morte de Deus, segundo Nietzsche⁴. A essa perda de centralidade do ser e ao abandono dos valores fundamentais “há uma reação com a reivindicação de outros valores (por exemplo, os valores das culturas marginais, das culturas populares, opostos aos valores das culturas dominantes; a destruição dos cânones literários, artísticos etc.)”⁵.

Os grandes processos de destruição de modelos artísticos, arquitetônicos, urbanos, levados a cabo até o final do século xx, primeiramente pelas vanguardas históricas, e depois pelo grande movimento crítico ao modernismo no campo arquitetônico e urbano, encontrariam seu enquadramento nestas afirmações.

Também na arte se produz um deslocamento semelhante; segundo Michaud, “um grande número de manifestações da arte contemporânea poderia consistir no fato de fazer passar para o centro [...] aquilo que geralmente permanece em suas margens”⁶. No entanto, além disso, a própria arte, segundo Heidegger, teria uma essência decorativa e “periférica”: seu papel consistiria em criar um fundo mais do que um sujeito “forte”, já que acabou por ser objeto de uma “percepção distraída”⁷.

Acrescentarei aqui outro processo de enfraquecimento do centro, que diz respeito ao urbano. Na verdade, a maioria das grandes cidades do mundo sofre, há várias décadas, um processo de “descentramento” (tema que alguns arquitetos desconstrutivistas reconhecem como próprio de sua arquitetura). As grandes funções comuns da cidade, as que davam seu caráter particular a cada uma, se dispersam, abandonam o centro, criando uma multiplicidade de subcentros, ou “centros nas

margens”, que, por isso mesmo, deixam de ser estritamente margens e se convertem em centros, porém centros “fracos”, porque não encarnam o sentido global da cidade, o *ser* da cidade. Poderíamos dizer, então, parafraseando as expressões filosóficas citadas, que o ser da cidade abandona o centro e se dirige a X. Não é esse o lugar para elucidar as causas de tais deslocamentos, naqueles em que está presente uma transformação que alcança as mais diversas estruturas da sociedade urbana; limito-me a mencioná-lo como mais um elemento desse descentramento geral que estamos examinando.

Pois bem, esse processo, aparentemente apreensível e passível de ser relacionado com a sociedade pós-moderna, é seguramente mais complexo e ambíguo do que aqui se apresenta. Basta apenas considerar a operação de “centralização das margens” que Jorge Luis Borges cumpria já na década de 1920, em plena eclosão do modernismo. Produziu-se, então, em Buenos Aires, uma vanguarda “periférica”, que manejou as estruturas poéticas da modernidade “trasladando a margem ao centro do sistema cultural argentino”, segundo explica Beatriz Sarlo⁸, que analisa os movimentos poéticos das décadas de 1920 e 1930, e destaca, no caso de Borges, a capacidade para elevar as margens ao nível de universalidade.

Também convém recordar aqui que, até 1929, Ortega y Gasset desvalorizava a noção de centro ao afirmar que era um sinal de provincianismo por parte dos europeus o considerar-se o centro do mundo...⁹

De todo modo, no período atual parece ter-se assumido essa situação de descentramento de modo mais geral, e a partir do extremo “marginal” da relação centro/margem é que nos cabe decifrar as contrapartidas da perda de força do centro.

Diante de tudo, a consequente aquisição de algum tipo de centralidade por parte das margens; centralidade débil, porque não é universalmente válida e porque seus fundamentos são valores históricos, existenciais, ou seja, variáveis, pouco duráveis. Porém, centralidade, por fim.

2 Idem, p. 46.

3 Idem, p. 23.

4 Idem, p. 27.

5 Idem, p. 28.

6 Idem, p. 78.

7 Idem, p. 79.

8 *Una Modernidad Periférica – Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p. 103.

9 Cf. Los Ámbitos Culturales, *Las Atlántidas*, Madrid: Revista de Occidente, 1924.

Adverte-se também que a crise dos modelos do mundo central deu lugar ao pluralismo, acabou com o monopólio cultural dos grandes países do Ocidente e, com isso, sancionou a legitimação dos diversos projetos locais, da descentralização dos modelos – uma possibilidade nem sempre aproveitada pelos atores locais.

Enquanto o centro manteve sua força, os povos da América Latina apareceram necessariamente como marginais no sistema de produção cultural da arquitetura. Uma escala de valores não declarada, porém aceita, colocava – e em boa parte ainda coloca – no plano mais alto as produções de certos países considerados centrais, escala que se afirma e prolonga graças à atitude de epígonos que assumem, em sua grande maioria, os produtores latino-americanos. Porém, os deslocamentos assinalados começam a ver-se refletidos na produção arquitetônica, tanto no campo teórico como no prático.

Já se comentou o processo de conscientização da dependência cultural por parte dos povos antigamente colonizados e a conseqüente afirmação dos próprios valores. No terreno da arquitetura estão sendo forjados os instrumentos, explorando a realidade em busca de valores próprios. Alguns exemplos conspícuos marcam as possíveis orientações. A obra de Hassan Fathy no Egito, de Doshi ou Charles Correa na Índia, dos latino-americanos Rogelio Salmona, Severiano Porto e Eladio Dieste, entre outros, permite assegurar que existem caminhos possíveis e frutíferos para tais buscas.

As dificuldades enfrentadas não são poucas: em culturas arquitetônicas inseridas em uma tradição de descontinuidades, rupturas, de constantes irrupções de ideias alheias no desenvolvimento local, não é fácil definir a própria identidade. Recorreu-se à história. Uma nova e grande atração pelo conhecimento da própria história abriu um caminho de reflexão pouco frequente nesse meio – excetuando-se, naturalmente, os estudiosos da história. No entanto, a passagem do conhecimento histórico ao descobrimento de valores que possam ser considerados próprios, em primeiro lugar, e depois à elaboração de orientações para o projeto, a partir de tais valores, requer uma série de condições que vão além da pesquisa ou da postura teórica, e que comprometem diretamente a qualidade – e

o ofício – do arquiteto¹⁰. (O presente estudo propõe-se, justamente, a destacar pautas de valoração que possam contribuir para orientar a práxis arquitetônica até a consolidação – ou a elaboração – de uma identidade regional.)

Apesar de todos os descolamentos indicados, a atração da produção arquitetônica dos países centrais ainda predomina nas culturas locais e talvez possa afirmar-se que as reações são produzidas, até certo ponto, nas margens das margens. É que, na atual época de hipercomunicação, a relação centro/margem está marcada, não só pela conformação do sistema mundial de produção e consumo de bens – que levou certos setores da comunidade internacional e das comunidades locais a aceitarem o papel passivo de consumidores de produtos sofisticados e de produtores dos mais elementares –, mas também pelo poder intrínseco da informação, mais poderosa em função de sua condição de “fraca” em comparação com os sistemas de domínio político ou econômico.

Essa circunstância coloca, de forma muito mais intensa que no passado, as diferentes culturas na encruzilhada entre *universalismo* e *localismo* ou regionalismo, entre o universal e o particular, entre a necessidade de mover-se ao ritmo geral do mundo e, simultaneamente, permanecerem fiéis a si mesmas. As grandes arquiteturas do passado não estiveram, de modo algum, alheias ao peso das grandes correntes universais, e mesmo das mais diretas transculturações. As arquiteturas gótica, renascentista, maneirista se difundiram a partir de centros bem delimitados às regiões mais distantes, nelas adquirindo características próprias, produto da assimilação a um modo de fazer ou de ver correspondentes à nova sede, chegando, às vezes – caso do gótico na Inglaterra – a converter-se em expressões simbólicas da nova nacionalidade. A difusão de ideologias, métodos, procedimentos, imagens e formas linguísticas constituiu, desde sempre, um elemento básico da trama histórica.

10 Em relação a este aspecto, podem ser citados dois importantes exemplos: o de Severiano Porto no Brasil, e o de Edward Rojas no Chile. Nos dois casos, os arquitetos formulam sua proposta a partir do estudo do meio cultural e ambiental local. Em Severiano Porto, uma maior maturidade projetual permite-lhe chegar sem dificuldades a uma arquitetura moderna original, sem os vestígios morfológicos folclóricos, enquanto Edward Rojas segue seu árduo e positivo caminho no mesmo sentido.

Contudo, as condições da divulgação mudaram radicalmente no mundo contemporâneo, bem como a relação de poder entre as nações do mundo. Desde a época em que os mestres do gótico viajavam de um país a outro, levando seus modos de fazer arquitetura, ou depois, quando os tratadistas difundiam os modelos renascentistas ou maneiristas aos mais remotos países, até a situação atual, a magnitude das mudanças quantitativas ocorridas nos processos de difusão cultural produziu uma alteração qualitativa fundamental. A aceleração da história e das mudanças na vida social, nas expectativas, nos modos de vida; a multiplicação e o novo alcance dos meios de comunicação, que eliminaram distâncias e diferenças culturais no que se refere à recepção da informação; os mecanismos da sociedade de consumo, que estimulam a constante renovação de objetos e formas, decretando obsolescências e proclamando novos valores que, muito brevemente, por sua vez, serão submetidos à lei do consumo; tudo isso resultou em que o caráter criativo, positivo e enriquecedor da difusão cultural fique muito frequentemente submerso sob os aspectos negativos de uma aceitação passiva e superficial, pela qual as novas formas se superpõem às formas culturais existentes, sem entrar em íntima conexão com elas, simplesmente substituindo-as e interrompendo seus possíveis desenvolvimentos.

Outro dos efeitos perversos do poder da informação é o reducionismo que age na transmissão da arquitetura e, em última instância, na própria arquitetura. Porque os meios de difusão, com sua magnífica qualidade gráfica, reduzem a arquitetura construída a uma representação recortada de todo contexto, bidimensional, eloquente pelo impacto de sua imagem – frequentemente “construída” por um hábil fotógrafo. Esta operação redutiva atribui a apreciação da arquitetura somente a um dos sentidos, o da visão, deixando de lado toda a riqueza espacial, material, sonora, ambiental etc. Porém, por sua vez, esta forma de apreciar a arquitetura estimula mais de um profissional a conceber sua obra em termos “fotogênicos”, buscando efeitos que, talvez, sejam irrelevantes na obra construída, mas que poderiam realçar sua presença nas páginas impressas. O empobrecimento conceitual e o esquematismo construtivo de muita da arquitetura atual pode ter aqui uma de suas causas.

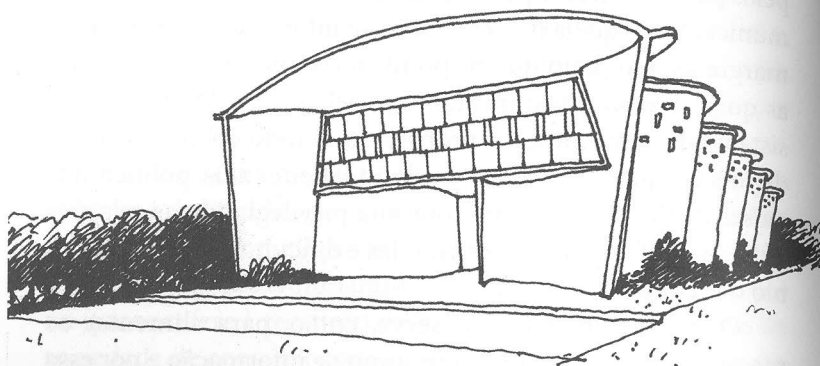
É também um efeito perverso, causa mais de desinformação do que de informação, o desequilíbrio existente entre a qualidade e a quantidade de informação emitida e difundida pelos países centrais e pelos “periféricos”. Uma barreira de comunicação bloqueia o intercâmbio de informações entre países marginais, bloqueio que responde a complexas razões, entre as quais, e com um importante papel, a manutenção de um sistema de comunicações próprio do mundo colonial, o qual, depois de quase dois séculos de independência política nos países da América Latina, continua privilegiando as relações entre antigas colônias e metrópoles e dificultando o intercâmbio das colônias entre si.

O sistema informativo serve, então, para alimentar os mecanismos de consumo – consumo de informação e por essa via consumo de linguagens, imagens, ideias – apoiados pela aceitação, por parte da periferia, dos produtos que são avaliados por tradição de poder e prestígio, e sua contrapartida: o desinteresse por aqueles que provêm do mundo periférico e carente daqueles atributos. Contudo, já fiz menção ao movimento que almeja reverter esse tipo de processo, movimento que se fortalece, ano a ano¹¹.

O conflito entre universalismo e localismo, entre a adesão aos modelos centrais, que se arrogam a condição da universalidade, e a formulação de modelos específicos, parecia reconhecer como núcleo do problema a comentada relação entre reflexão e práxis¹², que aparece rompida no caso dos países marginais. Na verdade, a perda essencial sofrida pelos sistemas, ao serem trasladados a novos meios, é a perda de suas raízes, a de sua inserção em uma determinada realidade física e cultural. As ideologias arquitetônicas, ao serem trasladadas, em lugar de aparecerem como o resultado de complexos debates produzidos em

11 Basta citar os numerosos encontros, bienais de arquitetura, congressos, simpósios etc., regularmente realizados em diversos países latino-americanos; os encontros de revistas de arquitetura, que tentam intensificar o conhecimento mútuo, primeiro passo para a consolidação da tantas vezes proclamada unidade latino-americana; e, particularmente, os Seminários de Arquitetura Latino-Americana (SAL) que, iniciados em 1985, foram institucionalizados e consistem em jornadas de reflexão e debate entre arquitetos e críticos, que tendem a orientar a arquitetura latino-americana em direção à consolidação de uma identidade própria.

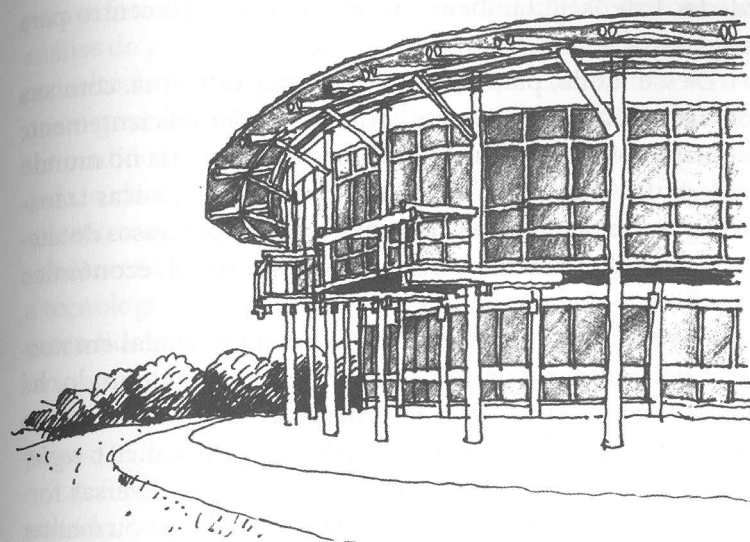
12 Ver supra, p. 39-46.



Eladio Dieste, igreja Cristo Operário, em Atlântida, Uruguai.

torno de propostas e soluções, em vez de exibirem seu caráter de polêmica entre as ideias e as realizações, apresentam-se (ou são recebidas) como *sistemas fechados*, como grandes esquemas conceituais de valor universal e definitivo; e, além disso, perdem seu caráter essencial de *etapa de um processo* – teoria/práxis/crítica/reformulação da teoria – para aparecerem como estágios finais e irrefutáveis da reflexão. Enquanto uma teoria arquitetônica permanecer aberta ao diálogo com a realidade histórica, continuará gerando conceitos e instrumentos válidos para atuar nessa realidade; porém, quando esse diálogo se rompe, transforma-se em um corpo estéril, incapaz de renovar-se a si mesmo ou de atuar produtivamente na realidade.

Assim sendo, essas teorias ou ideologias transformadas em esquemas conceituais mais ou menos rígidos – no melhor dos casos –, ou em uma mera coleção de imagens – mais frequentemente – fazem sua entrada em uma nova realidade que, certamente, não tomou parte em sua elaboração. Se esse novo meio possui uma tradição arquitetônica mais ou menos sólida, as novas ideias, provavelmente, serão confrontadas com o corpo de conceitos ou os modos de produção existentes; nesse encontro ocorrerá um interessante intercâmbio e serão geradas orientações



Severiano Porto e Mário Emílio Ribeiro, Pousada na Ilha de Silves, Amazonas, Brasil, 1979.

que apontem o necessário equilíbrio entre o movimento do pensamento universal e as particularidades da cultural local.

Porém, como aconteceu na maioria dos países periféricos aos centros de poder, se não existe uma tradição de pensamento arquitetônico ou um grau de autoconsciência suficientemente fundamentado, o mais provável é que o sistema de ideias transplantado permaneça estranho à realidade local, que não seja incorporado em profundidade, isto é, que não lance novas raízes. Sua própria condição de alienado, por sua vez, acarretará um processo de alienação da cultura à qual se impõe pela força do prestígio, alienação entre reflexão e práxis, entre práxis e meio cultural e social. Frequentemente ocorrerá ainda que os temas propostos para reflexão repitam, sem maiores variações, os temas e modos de reflexão do país de origem¹³; ocorrerá também que a práxis aceitará procedimentos ou imagens provenientes daquela reflexão e daquela práxis alheias. A própria interioridade perderá uma ocasião de consolidar-se ou

13 Como o que ocorreu, por exemplo, com os exercícios sobre áreas urbanas desenvolvidos em um grupo de estudos de Buenos Aires, no final da década de 1970 (chamado La Escuelita), evidentemente influenciados pelas propostas teóricas europeias.

fortalecer-se e será arrebatada em direção a uma pura exterioridade. Este “ser” também terá abandonado seu centro para dirigir-se a X...

Desse modo, para os países da América Latina, com sua consciência cultural, às vezes vacilante ou não suficientemente definida, com seu sentimento de formar a periferia no mundo ocidental, a transposição de ideologias arquitetônicas transforma-se, frequentemente, em um dos tantos processos de alienação que diariamente sofrem no campo social, econômico ou político.

Essas questões, como é natural, foram percebidas em nossos países antes mesmo que nas metrópoles¹⁴. Contudo, há algum tempo certa crítica internacional vem considerando como uma das tendências positivas da arquitetura atual o *regionalismo* como forma de oposição construtiva às diversas formas negativas do universalismo, pela via de reforçar ou manter as identidades regionais. O termo regionalismo é, no entanto, extremamente ambíguo, pois pode referir-se a posições que flutuam entre uma reinterpretação local das ideias internacionais e um conservadorismo reacionário de caráter folclórico ou populista. Parece, portanto, indispensável encontrar elementos para uma definição que possibilite um uso instrumental do termo, retirando-o do território das aspirações vagamente nostálgicas¹⁵. Um dos aspectos a ser considerado nessa definição é a discussão dos termos em uso, tema sobre o qual voltarei em seguida.

14 Há vários anos, tentei, sem êxito, introduzir um ponto de vista regional no Cica (Comitê Internacional de Críticos de Arquitetura), propondo uma consideração específica para as produções latino-americanas. Em 1983, em um seminário organizado pela Universidade Menéndez e Pelayo em Santander, Espanha, tanto Ramón Gutiérrez como Antonio Toca e eu mesma fundamentamos nossas exposições nos valores do regionalismo, o que foi recebido com total discordância pelos estudiosos espanhóis. No entanto, alguns anos mais tarde, a excelente revista de Madri A&V, dirigida por um desses estudiosos, Luis Fernández-Galiano, aceita o critério regional e dedica vários artigos e números especiais ao tema.

15 A esse respeito, muito já se avançou no terreno teórico. Basta citar o trabalho de Enrique Browne, *Otra Arquitectura en América Latina*, os diversos artigos de Silvia Arango e de Cristián Fernández-Cox, nos quais fica caracterizada a modernidade possível e desejada para estes países. Nos trabalhos apresentados nas diversas edições do SAL pode-se também encontrar um importante material teórico e prático sobre o tema.

Um dos elementos que podem, efetivamente, colaborar para a formação de uma arquitetura de sentido regional é a análise do papel e do caráter da tecnologia e sua relação com o conceito de modernidade. Na verdade, parece aceito o fato de que o grau de “avanço” ou modernidade da arquitetura deva ser medido por sua possibilidade de acesso à tecnologia avançada, a chamada *high tech*. Em uma entrevista, Oriol Bohigas sustentou que não é questão de basear a própria identidade no subdesenvolvimento ou na pobreza, mas na luta para alcançar a tecnologia do desenvolvimento¹⁶. Pois bem, o que deve ser entendido em nossos países por tecnologia avançada? As grandiosas e monumentais construções de Norman Foster ou Helmut Jahn, as fabulosas cúpulas de Buckminster Fuller, as sutis peles de César Pelli ou de Kevin Roche?

A força das ideias – e da propaganda – do mundo desenvolvido, baseada na ideologia da modernidade, levou-nos a assumir como certo que o único caminho para o progresso é aquele que esses países tenham percorrido, aceitando de fato esse conceito de progresso. Tentamos segui-lo, cada vez de mais longe, mesmo depois que suas sequências desastrosas ficaram evidentes para o equilíbrio do mundo. Portanto, parece urgente definir o que o conceito de “tecnologia avançada” significa para nossos países. Em uma primeira aproximação pode-se dizer que tecnologia avançada é aquela que permite, com base em recursos humanos e materiais acessíveis, alcançar, mediante seu aperfeiçoamento e desenvolvimento, o mais alto grau de produtividade para conseguir um *habitat* adequado a cada região e seus modos de vida, tanto em qualidade como em quantidade.

Pode-se dizer que todos os materiais são universais, tanto os modernos como os antigos. Mas, cada um deles, o tijolo como o concreto, a madeira como o aço, possuem qualidades e condições em seu processo de produção e em seu “processo de uso” que os tornam mais apropriados para sua utilização em diferentes lugares. Na Argentina, por exemplo, o desequilíbrio regional faz com que uma tecnologia aceitável para Buenos Aires transforme-se em uma caricatura, quando pretende ser utilizada em áreas semirurais, e vice-versa, que a transposição de

16 Alberto Petrino, “Oriol Bohigas: La Persecucion de la Modernidad”, *Summa*, n. 228, ago. de 1986, p. 23-32.

tecnologias e imagens rurais torne-se incoerente e anacrônica no meio urbano da metrópole. Quanto ao desenvolvimento de sistemas altamente tecnológicos, isto exige tanto de uma política exterior estável como de um mercado interno forte e de ação permanente, condições que são habituais em poucos países da América Latina.

O uso dos recursos regionais não implica, certamente, estancamento ou atraso: isso é brilhantemente provado, entre outros, por Eladio Dieste, Rolegio Salmona, Togo Diaz e, sem dúvida, Severiano Porto, criador de uma arquitetura de grande valor a partir da tecnologia da madeira. A pesquisa das qualidades dos materiais regionais, de sua adaptação às necessidades atuais, de sua resposta às condições ambientais, da existência de uma mão de obra com capacidade para desenvolver-se e adaptar-se aos necessários avanços técnicos é um dos aspectos a serem acentuados nessa busca de identidade regional.

Até aqui utilizei os termos “centro/periferia” e “centro/margens”, sem submetê-los a um exame. Trata-se, no entanto, de termos repletos de conotações, que exigem um cuidadoso debate.

Em primeiro lugar, o par de conceitos centro/periferia traz consigo a ideia de *dependência*, pelo fato de os dois termos pertencerem a um sistema no qual o segundo está subordinado ao primeiro, ocupando um lugar secundário, acessório. Tudo o que for produzido na periferia será feito dentro do quadro das decisões tomadas pelo centro; na periferia, só serão possíveis as decisões de “segundo grau”, ou seja, aquelas tomadas dentro do quadro traçado pelos órgãos de decisão de primeiro grau. Os modelos fornecidos pelo centro constituirão a base de todo o desenvolvimento periférico e, nos casos em que esses modelos não possam ser reproduzidos, será conservada, ao menos, a imagem do modelo central, de modo a favorecer no possível o quadro fornecido pelo centro.

A aceitação de tal condição exigiria, por um lado, que ela respondesse efetivamente a uma situação histórica certa, e por outro, que se decidisse a renunciar a toda possibilidade de desenvolver uma arquitetura apropriada à região. No tocante ao primeiro, um exame histórico da arquitetura latino-americana revela que não foi esse o tipo de relação entre metrópoles e colônias, em todas as épocas. Ramón Gutiérrez destacou

que a complexa origem dos modelos espanhóis da arquitetura colonial latino-americana revela combinações inéditas no país-centro, um novo produto destilado de memórias, de procedimentos e de imagens, por sua vez, modificado para adequá-lo aos novos âmbitos, com suas distintas possibilidades tecnológicas, diferentes entornos urbanos ou rurais e, com isso, dificilmente o resultado final pode ser inscrito em uma relação modelo/reprodução¹⁷. Já no século xx, a diversidade das fontes e a chegada indiscriminada da informação, em geral, deixam pouco reconhecíveis os possíveis modelos, que foram objeto de operações sincréticas, quase nunca de repetições literais. Talvez apenas durante o período do ecletismo e academicismo podesse detectar uma relação direta entre metrópole e periferia – mesmo quando proliferam as livres e fantasiosas interpretações dos modelos centrais – com a importação de planos, materiais, tecnologia, artesãos etc.

Essa relação desigual ao longo da história permitiria pensar que a arquitetura representou, mais de uma vez na história, a possibilidade de evitar o peso total do poder central e minimizar a relação de dependência.

Quanto ao segundo ponto destacado, isto é, a possibilidade de desenvolver uma arquitetura própria da região, deve-se levar em conta que o sistema centro/periferia estabelece uma escala de valores que é a escala do centro, e que servirá para categorizar tanto os produtos centrais como os marginais. Assim, tudo o que se faça ou não se faça, tudo o que se pense ou se deixe de pensar será necessariamente lido em função daquilo que se faça ou se pense na metrópole. O produtor da periferia será julgado, no melhor dos casos, como um aluno destacado; no pior, como um ignorante incapaz de compreender as sutilezas da produção central; porém, mais frequentemente, será simplesmente ignorado – o modo de categorização mais depreciativo –, conhecido (embora nem sempre reconhecido) apenas em seu meio mais próximo.

Já comentei, antes, como a organização do material histórico por parte da historiografia central situou decisivamente fora de contexto a produção latino-americana: o sistema de valores apto para entender a arquitetura central mostrou-se

17 Este tema foi analisado por Ramón Gutiérrez em diversas conferências. Ver *Summa* n. 251.

inapto para entender a arquitetura periférica, porém não se criou um sistema alternativo para esse fim.

Deste modo, ao introduzir a produção desses países no sistema centro/periferia, comete-se a mesma falácia de quando se julga um período histórico em função dos valores próprios de outro. (A incompreensão e o desprezo pela arte barroca provocado pela ideologia neoclássica é um dos exemplos paradigmáticos.)

O conceito de periferia implica, assim, o desconhecimento da centralidade intrínseca de cada cultura em relação a si mesma, uma centralidade “fraca”, talvez, como já foi dito, mas indispensável de ser reconhecida no caso de se pretender chegar a uma compreensão de sua produção e seu caráter.

Essas considerações a propósito do termo “periferia” são válidas, sem maiores mudanças para o termo “margem”. Em ambos os casos, trata-se de marcar posições subordinadas a um centro, com um pertencimento adventício que não lhes dá direito à participação, nem lhes deixa liberdade para definir seu próprio desenvolvimento.

A partir de tais reflexões, parece surgir a necessidade de substituir os termos analisados, “periferia” e “margem”, por algum outro mais adequado tanto à situação histórica como aos projetos de futuro. Por isso, o conceito de *região* tende a substituir aqueles dois termos nos estudos dos últimos anos. Porque a ideia de região, contrariamente à de periferia, situa cada cultura em um sistema que tem como base, precisamente, a pluralidade de regiões, sistema no qual nenhuma delas exerce a hegemonia, nem pode, portanto, erigir-se em modelo de validade universal. Verifica-se nesse sistema a perda do centro, de que falam os filósofos citados anteriormente, e a valoração das culturas “marginais” na ausência de valores centrais.

A ideia (totalitária) de uma cultura superior é substituída aqui pela do *pluralismo* cultural. Os juízos sobre vantagens e desvantagens, apresentadas por cada cultura nos diversos âmbitos, poderão entrar em outros sistemas – o da demografia, da climatologia, o da produção agrícola ou industrial etc. – dentro dos quais poderão ser categorizadas de acordo com suas respectivas vantagens e desvantagens, porém não serão juízos de valor que permitam qualificar ou desqualificar globalmente

uma cultura regional em função de outra. Nesse sistema, não é necessário colocar a produção de uma região no leito de Procusto dado pelas pautas dos países “centrais” para poder qualificá-la: o juízo se dirige a um centro próprio, e nele distingue valores que talvez não tenham sido descobertos, e desvalores que haviam sido confundidos em seu significado profundo.

A substituição dos conceitos de periferia ou de margem pelo de região, o deslocamento radical do ponto de vista – quase uma revolução copernicana – permitiu que arquitetos, críticos, historiadores dirigissem um novo olhar, mais construtivo e original à própria história, ressitando episódios na nova historiografia¹⁸, assim como também à práxis arquitetônica, assentando as bases de uma teoria¹⁹.

Nesse sentido, pode-se aceitar a aproximação regionalista como um modo de entender a circunstância local, nos mais diversos aspectos – modos de vida, tradições construtivas e tecnológicas antigas e recentes, imagens urbanas, tipologias etc. –, sem que isso implique a limitação dentro de um localismo estreito ou o congelamento do desenvolvimento histórico, mas como um modo de afiançar e construir um mundo cultural sobre modelo próprio.

Essa “centralização” das culturas, antes consideradas marginais, pode ser interpretada de diferentes maneiras: Kenneth Frampton, que contribuiu enormemente para lançar o tema na mesa internacional de discussões, a vê como uma possibilidade de *resistência* diante do aparato do mundo pós-industrial, como um modo de manter um núcleo vital sem deixar-se absorver pelo aparato. De minha parte, prefiro interpretá-la como uma *divergência* dentro da direção geral da cultura pós-moderna, como uma intenção de achar caminhos alternativos aos delimitados pela sociedade global.

A primeira seria uma interpretação, por assim dizer, estática: trata-se de conservar algo, de entrincheirar-se diante da

18 Podem ser citadas as análises de Silvia Arango, em relação às qualidades pós-modernas das arquiteturas latino-americanas da década de 1940; os estudos de Ruth Verde Zein sobre a arquitetura brasileira pós-Brasília; e os trabalhos de Carlos Eduardo Dias Comas sobre o significado da obra de Lúcio Costa.

19 Nesse aspecto, merece ser citada a obra teórica de Cristián Fernández-Cox, *Nuestra Identidad Sumergida* por Nosotros Mismos, *Summarios*, n. 126, 1988, p. 15-22.

invasão de um sistema indesejável; é uma posição, de certo modo, romântica ou nostálgica. A segunda, pelo contrário, é uma interpretação dinâmica, pretende expressar um projeto: em vista das restrições apresentadas pelo aparato da pós-modernidade aos povos periféricos para que estes se aproximem dos modelos centrais, abandona-se essa linha em busca de modelos mais apropriados – e possíveis – para o cumprimento de sua trajetória histórica.

Resistir é manter uma situação, criar para si mesmo um espaço no interior do sistema para não ser absorvido por ele (mas, até quando?).

Divergir é sair do sistema, deixar de lado suas estruturas, empreender rumos inéditos.

Resistir é permanecer para defender o que se é.

Divergir é desenvolver, a partir daquilo que se é, aquilo que se pode chegar a ser. Provavelmente, a diferença entre essas duas interpretações provém da diferença de origem de seus defensores: a partir do centro, as margens não podem ser vistas como geradoras de projetos, mas apenas, talvez, como refúgio. A partir das margens tudo é – ou deveria ser – projeto.

5. Tipologia

Nos diversos textos e propostas relativos à tipologia podem distinguir-se dois modos fundamentais de entender seu papel na teoria e na práxis arquitetônica: como *instrumento* ou como *princípio* da arquitetura; o primeiro derivado da consideração histórica do tipo; o outro, de sua abstração do devir histórico. A tipologia como instrumento é utilizada tanto para a análise quanto para o ato de projetar, e tanto no nível correspondente ao objeto arquitetônico como no dos estudos urbanos. Nossa abordagem concentra-se na análise histórica e, especificamente, naquilo que se refere à arquitetura.

Antes de abordar o tema específico, algumas observações de caráter geral se impõem: em primeiro lugar, sobre as razões pelas quais o conceito da tipologia aparece no campo do pensamento arquitetônico contemporâneo (ou melhor, reaparece) e, em segundo lugar, sobre o paralelismo entre este conceito e outras noções que caracterizam o pensamento do período.

O ser humano é impensável fora da cultura; a cultura é produto humano, mas ao mesmo tempo o ser humano é produto de sua cultura. Cada cultura está definida por uma série de pautas que determinam aquelas formas de comportamento, aquelas atitudes diante da sociedade e do mundo que serão

consideradas normais, dentro do grupo humano respectivo. Com relação a essas tipologias de comportamento ou de atitudes, o juízo será estabelecido sobre as condutas individuais; isoladas desse contexto, separadas desses parâmetros, as condutas individuais perderiam sentido e careceriam de significado real. Assim, na Europa feudal, uma conduta agressiva e um caráter orgulhoso eram considerados como dignos de repúdio frente às tipologias de conduta aceitas para a classe camponesa, enquanto eram altamente apreciados dentro das tipologias da classe nobre: sem essa confrontação não seria possível emitir qualquer juízo.

Da mesma forma que a conduta individual, todo produto humano, em seu caráter de fato cultural e, portanto, histórico, pode ser entendido como pertencendo a alguma ou algumas categorias gerais, sem por isso perder sua condição de unicidade, de acontecimento particular e distinto de qualquer outro pertencente à mesma categoria.

Essa dupla condição se apresenta em todas as formas de conhecimento, pois todas elas necessitam de um momento individualizador e de um momento generalizador¹. Porém, segundo o tipo de conhecimento de que se trate, serão diferentes entre si os modos com que o particular se relacione com o universal². As ciências naturais formulam leis, que constituem a referência geral para a compreensão do individual; enquanto as ciências da cultura não admitem leis e constroem conceitos gerais que caracterizam e organizam o particular dentro do geral, mas não o determinam³. Assim surgem, nas diversas ciências da cultura, os conceitos de *estilo*, de *tipo ideal*, de *estrutura* e, em arquitetura, de *tipo* e *tipologia*.

As duas instâncias, a individual e única e a geral, mantêm entre si uma relação necessária: assim como o individual, ao perder sua relação com o geral, permaneceria no estado de um fragmento carente de sentido; o geral, por sua vez, exige ser formulado em estrita conexão com as particularidades, sob risco de converter-se em uma abstração igualmente carente de sentido.

1 Renato De Fusco, *Historia y Estructura*, p. 31.

2 Ernst Cassirer, *Las Ciencias de la Cultura*, Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 107.

3 Idem, p. 113.

Portanto, a existência de conceitos gerais, dentre os quais o tipo, corresponde a uma necessidade comum às ciências da cultura. Em períodos como o do movimento moderno, em que a teoria arquitetônica proclamava a primazia da invenção e da originalidade e a ruptura com os modos tradicionais de entender a arquitetura – e ainda com os tipos correntes de comportamento social⁴ –, deixou-se de lado a utilização do conceito de tipologia, porém o que se rejeitava no nível de análise teórica era introduzido, com uma rigidez inusitada no passado, nas propostas projetuais, nas quais o tipo foi substituído pelo protótipo. (Talvez tenha sido essa mesma rigidez que dificultou sua evolução posterior e sua continuidade histórica.)

A crise da ideologia do movimento moderno produziu uma verdadeira eclosão ideológica, que teve como consequência a abertura das portas da disciplina a conhecimentos provenientes dos mais diversos campos, de modo que sua própria teoria foi substituída por outras teorias disciplinares e perdeu a nitidez, até perder de vista sua especificidade. A inexistência de uma teoria arquitetônica que substituísse, com força semelhante, a da modernidade, bem como a perda de imagem da própria disciplina, foram alguns dos fatores que levaram à busca de uma teoria que recuperasse raízes próprias – e, portanto, se apoiasse no passado – e que apresentasse suficiente generalidade para fundar uma nova orientação estranha à tradição recente: esta foi a “arquitetura de tendência”, proposta por Aldo Rossi.

Assim, à dissolução da instrumentalidade da disciplina, à fragmentação crescente das propostas arquitetônicas, ao predomínio de uma crítica que desintegrava a realidade arquitetônica sem conseguir recompor sua unidade, a tudo isso se opôs, com o novo racionalismo, um saber com pretensões de universalidade, que propunha retornar à “essência” da arquitetura⁵. Diz Aldo Rossi:

Penso no conceito de tipo como em algo permanente e complexo, um enunciado lógico que se antepõe à forma e a constitui [...]

4 A filha da família Jaoul narra, em sua idade adulta, as mudanças que Le Corbusier introduziu nos modos de vida de sua família, em uma entrevista publicada em *Les Maisons de l'enfance, L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 204, set. 1979, transcrita parcialmente em *Summarios*, n. 53, mar. 1981, p. 172.

5 José Rafael Moneo Vallés, De la Tipología, *Summarios*, n. 79, p. 15-26.

O tipo é constante e se apresenta com características de necessidade [...] o tipo é a própria ideia da arquitetura; o que está mais próximo de sua essência. E por isso, apesar de qualquer mudança, sempre se impôs ao sentimento e à razão como o princípio da arquitetura e da cidade⁶.

O tipo é considerado, neste caso, como princípio da arquitetura. Porém, também pode ser entendido como *sujeito histórico*, histórico porque decorre da “destilação”, por assim dizer, dos elementos fundamentais de uma série de objetos históricos, e histórico igualmente, porque se insere na história ao ser capaz de aceitar transformações, de servir de base a novas invenções, mantendo, no entanto, uma continuidade que poderia ser considerada de base estrutural.

Em Rossi, como de modo geral nos novos racionalistas, a tipologia formal assume a totalidade dos significados arquitetônicos. O tipo poderia ser definido, nesses casos, pela *rede de relações* topológicas, que dão como resultado uma determinada organização volumétrico-espacial e uma determinada relação com o entorno.

Nas outras tipologias, que podem ser verificadas no organismo arquitetônico – e que serão comentadas adiante –, o atributo característico é também a rede de relações estabelecidas entre os distintos elementos – estruturais, funcionais, de produção etc. E é este modo de entender o tipo que o aproxima de outros conceitos criados – ou recuperados do passado – contemporaneamente em outros campos do conhecimento.

Porque se buscava uma noção generalizadora não só na arquitetura. Como uma reação diante da crescente entropia que domina o mundo do conhecimento, diante da dispersão e da confusão, surgia a necessidade da ordem e da estabilidade – e não era outra coisa que ocorria no terreno político, onde recobravam seu predomínio as tendências mais conservadoras. E diante do descrédito das leis, criam-se – ou se recuperam, revisando-os e adaptando-os às novas circunstâncias – instrumentos que permitam alcançar as características mais profundas e, portanto, mais permanentes da realidade. O conceito de tipo constitui, assim, o paralelo dos outros instrumentos citados acima: a noção de estrutura que invade os mais diversos

6 *La Architectura de la Ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971, p. 67, 69.

territórios; o conceito de estilo, longamente “exilado” da teoria e da crítica arquitetônica e agora reivindicado; a noção de código, própria das ciências da comunicação, que adquire uma vigência geral; o conceito de longa duração, introduzido por Ferdinand Braudel na ciência histórica⁷.

Menos direto, talvez, seja o parentesco com os *tipos ideais* da ciência histórica (Burckhardt, Max Weber), pois esses, mais do que uma síntese de elementos da realidade, parecem o resultado de “abstrações idealizadoras”⁸; são instrumentos para investigar e expor a experiência histórica, caracterizando momentos históricos determinados. Por isso, não tem a pretensão de validade universal ou vigência fora de seu próprio âmbito. Aproximam-se, na realidade, dos *modelos científicos*, ao tentar a construção de imagens claras e simplificadas para substituir uma realidade empírica complexa com o fim de tornar possível seu estudo, que é o modo próprio das ciências humanas de construir modelos⁹.

Em contrapartida, descobre-se um grau considerável de paralelismo entre as noções de tipo arquitetônico e as de *estrutura e estilo*: pois em todas elas o destaque situa-se nas *relações* entre elementos mais do que nos próprios elementos, e em seu *desenvolvimento histórico*. Segundo Cesare Brandi, a estrutura é um sistema de relações que descrevem o funcionamento de um fenômeno; acrescenta que “uma concepção estritamente sincrônica (da estrutura) é falsa: impõe à realidade um imobilismo artificial; a realidade é sempre fluente”¹⁰.

Segundo Umberto Eco, a noção saussuriana de estrutura, tal como a define Lévi-Strauss, apresenta “duas noções igualmente importantes: 1. a estrutura é um sistema regido por uma coesão interna; 2. a estrutura aparece somente quando posta em evidência pela comparação de fenômenos diferentes entre si e pela redução desses fenômenos ao mesmo sistema de relações”¹¹. Para Eco, então, “a noção de estrutura [...] se identifica com a de código” e “uma estrutura é um modelo

7 Ver, *supra*, p. 71.

8 E. Cassirer, *op. cit.*, p. 20.

9 Idem.

10 *Struttura e architettura*, Turim: Einaudi, 1967.

11 Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano: Bompiani, 1968, p. 46s (Trad. bras.: *A Estrutura Ausente*, 7. ed., 2012, p. 32s)

construído segundo certas operações simplificadoras que me permitem uniformizar fenômenos diferentes a partir de um só ponto de vista". Na sequência, Eco diferencia um "estruturalismo ontológico de um estruturalismo metodológico", diferenciação que é como um todo semelhante àquela que destacamos entre o tipo como princípio de arquitetura e o tipo como instrumento – de projeto, de análise etc.

Novamente, nessas definições, aparece a referência ao sistema de relações; agrega-se ainda uma observação de suma importância, ou seja, a existência de um ponto de vista determinado a partir do qual a estrutura se configura, o que, por si só, implica sua concepção como instrumento e não como essência. Do mesmo modo, o tipo se configura mediante a observação dos objetos de estudo, a partir de um ponto de vista determinado; e a multiplicidade de pontos de vista possíveis torna suas acepções tão variadas. De modo que a aparente indefinição do conceito deve ser considerada mais como uma condição de flexibilidade, já que ao admitir diferentes pontos de partida para relevar o sistema, permanece o método de observação (ou de construção do modelo), ainda que variem as categorias de ordenação; e essa variação possibilita seu uso como instrumento para diversos fins.

Quanto ao *estilo*, encontramos novamente essa dupla acepção – que para o estruturalismo é o ontológico e o metodológico, para o tipo sua condição de princípio ou instrumento. O termo *estilo*, já disse Henri Focillon:

tem dois significados bem diferentes, quase opostos. O *estilo* é um absoluto, um *estilo* é uma variável. [...] Por meio da ideia de *estilo* o homem expressa sua necessidade de reconhecer-se [...] no que tem de estável e universal, além das variações da história, do local e do particular. Um *estilo*, por outro lado, é [...] um conjunto de formas unidas por uma correspondência recíproca¹².

Um *estilo*, segundo Focillon, é definido por três componentes: os elementos formais, que constituem o vocabulário; uma série de relações que conformam uma sintaxe; e, por último, o desenvolvimento desse sistema no tempo.

12 *Vita delle forme*, p. 64s.

Fica assim estabelecido o estreito parentesco dessa noção com a de estrutura e a de tipo – sempre que o tipo seja considerado como um sistema de relações e como um produto histórico, devendo, portanto, aceitar transformações que o mantenham em vigor frente às exigências de cada circunstância histórica e, a cada vez, deve carregar-se de novos significados.

No capítulo "As Durações Históricas" tentou-se um paralelo entre as durações históricas de Braudel e os objetos de estudo historiográfico da arquitetura, verificando-se que o tipo pode ser o protagonista de uma história estrutural, ao ter uma vida tão longa que se converte em um elemento de estabilidade diante da mutação das demais capas históricas. Do mesmo modo que os elementos estruturais da história geral, os tipos constituem, a um só tempo, "sustentação e obstáculo para o transcorrer da história"¹³. Provavelmente essa "longa duração" é o mais próximo à atemporalidade que um historiador possa admitir, porém se pode provê-lo desse nível de generalidade, de permanência, que destacávamos anteriormente como indispensável a toda forma de conhecimento: "A totalidade da história pode ser recolocada como a partir de uma infraestrutura em relação a capas de história lenta: todos os níveis se compreendem a partir dessa semi-imobilidade"¹⁴.

Uma história baseada nos tipos (formais) poderia ter um sentido semelhante, se seguida pela proposta de Oswald M. Ungers, de substituir a história tradicional por uma história das ideias arquitetônicas¹⁵. Ungers entende por "ideias" os tipos formais, tais como o de recintos dentro de recintos que, repetidamente, utiliza: sua "casa para vender", o Hotel Berlim, o Museu de Arquitetura em Frankfurt. Para uma história dessa natureza, seria necessário considerar a vigência de cada tipo em determinado período histórico (ou períodos) e controlar as

13 F. Braudel, *La Historia y las Ciencias Sociales*, p. 70.

14 Idem, p. 74.

15 Segundo Ungers: "A história da arquitetura deveria ser vista como uma história de ideias e não [...] como uma enumeração cronológica de estilos. As ideias arquitetônicas [...] são independentes do tempo e do espaço e existem somente em um nível conceitual. [...] A história da arquitetura deveria converter-se em um texto vivo de ideias para um desenvolvimento futuro no sentido de sua continuação e aperfeiçoamento". The Doll within the Doll – Incorporation as an Architectural Theme, *Lotus*, n. 32, 1981, p. 21.

mudanças neles produzidas, distinguindo aqueles que, por sua profundidade, indiquem modificações culturais relevantes (um desses casos seria o da substituição do círculo pela forma oval na planta central, na época do barroco, por exemplo).

Com isso chegamos ao tema da *tipologia como instrumento* historiográfico. Já mencionamos dois campos: o da história urbana e o da história da arquitetura. Sobre a historiografia urbana faremos breve referência às teorias de Aldo Rossi, para nos ocuparmos, de forma mais extensa, da historiografia arquitetônica. Enfocamos o tema da historiografia urbana através dos trabalhos de Rossi, por sua estreita conexão com o tema da arquitetura, que tentamos tratar de forma específica.

“A originalidade da escola italiana (nos estudos urbanos), iniciada por Saverio Muratori, reside na análise formal da arquitetura centrada na relação entre morfologia urbana e tipologia de edificações”, afirma Massimo Scolari em um exaustivo artigo sobre a ciência urbana¹⁶. Na verdade, Rossi afirma que “entre tipologia de edificações e morfologia urbana existe uma relação binária e o fato de elucidar essa relação pode levar a resultados [...] extremamente úteis para o conhecimento da estrutura dos fatos urbanos”¹⁷. Pois bem, em Rossi, a utilização da tipologia como instrumento de investigação da história urbana vincula-se ao seu conceito de tipo como princípio de arquitetura, ao qual fizemos referência anteriormente e, desse modo, análise e projeto têm na tipologia um ponto de encontro, assim como arquitetura e cidade, pois parte-se de uma teoria da cidade fundada no papel configurador dos tipos de edificações.

A tipologia construtiva é estudada por Rossi em dois aspectos, aos quais chama de área-residência e fatos primários¹⁸. Nos dois casos refere-se a tipologias formais, porquanto considera que “em sua constituição, as próprias formas vão além das funções”¹⁹. Assim, claramente se produz em seu pensamento a inversão da fórmula “a forma segue a função”, incontestada durante tanto tempo. Para a análise do que esta postura

16 Un contributo per la fondazione di una scienza urbana, *Controspazio*, jul.-ago. 1971.

17 Op. cit., p. 101.

18 Idem, p. 143.

19 Idem, p. 144.

significa em sua aplicação ao projeto da cidade, remetemos ao artigo de Rafael Moneo²⁰; o que interessa em nosso trabalho é seu significado no que tange à história da arquitetura.

Rossi “não se ocupa da arquitetura em si, mas da arquitetura como componente do fato urbano”²¹, para cujo fim a história da arquitetura se limita à história dos tipos que constroem a cidade, considerados em seus aspectos formais. Esse modo de aproximação, cujo valor para a história urbana não cabe discutir aqui, ainda quando longe de esgotar a análise historiográfica da arquitetura, destaca um aspecto fundamental para a análise: a íntima relação do fato arquitetônico com a cidade.

No entanto, antes de aplicar diretamente seu enfoque em nossas cidades, deve-se ressaltar que essa relação, tal como entendida por Rossi, embora se ajuste à origem e desenvolvimento das cidades europeias em geral, não se verifica da mesma maneira na maioria das cidades da América espanhola. Pois se as cidades europeias formaram suas estruturas a partir de um ou vários monumentos – igrejas, edifícios públicos, mercados, palácios etc. –, combinando a presença do edifício e o espaço gerado ao seu redor com a topografia do lugar, na América espanhola a grande maioria das cidades cresceu a partir de um rígido esquema ortogonal, no qual não se pode afirmar que a arquitetura construísse a cidade ou definisse os espaços urbanos; em todo caso, pôde construir *a imagem* da cidade.

A arquitetura qualificou e deu sentido ao esquema que, por sua vez, limitava o impacto da arquitetura sobre seu desenvolvimento e definia, inequivocamente, os espaços urbanos.

De qualquer forma, parece estabelecida a impossibilidade de compreender um fato arquitetônico separado de seu contexto urbano, com o qual contribuiu em diversas medidas a serem definidas, e que contribui, por sua vez, permanentemente para qualificá-lo e determinar seu significado. Esse ponto de vista é particularmente importante para a compreensão dos monumentos religiosos do período colonial da América espanhola. Durante longo tempo, os historiadores estudaram esses monumentos, incluindo-os no contexto tipológico das obras europeias das quais derivavam. Em semelhante contexto, as obras

20 De la Tipología, op. cit.

21 Op. cit., p. 186.



México, El Zócalo, com as silhuetas da Catedral e do Sagrario.

americanas apareciam como “cidadãos de segunda”, com o valor muito relativo de algumas versões provincianas das grandes correntes tipológicas universais (entendendo-se, evidentemente, europeias como universais). O desenvolvimento de conceitos espaciais ligados a situações culturais determinadas, a evolução dos estilos, o sucessivo ajuste das tipologias, enfim, tudo o que parece caracterizar a história da arquitetura europeia estava ausente nesse conjunto de obras que se viam isoladas, sem relação de continuidade entre si, como meros desprendimentos do tronco principal da cultura arquitetônica. Portanto, ficava muito difícil encontrar categorias específicas para elas, normas que permitissem estabelecer escalas próprias de valor; no máximo, poderiam ser agrupadas de forma genérica por tipologias funcionais e grupos regionais desenvolvidos em lapsos históricos mais ou menos limitados – como os chamados conventos-fortaleza do México, no século XVI, ou as grandes catedrais do século XVIII, ou o heterogêneo conjunto do chamado barroco americano do século XVIII – dentro dos quais não cabia juízo de valor além de uma apreciação estética impressionista.

A consideração dessas obras no contexto de seu ambiente urbano, ou de seu entorno rural, introduz, por outro lado,

elementos específicos de juízo, que não se referem a escalas de valor estranhas ao modo de produção do monumento. A forma como uma catedral do México define um espaço e se relaciona com ele cobra à sua soberba presença um significado que seu esquema tipológico não poderia reconhecer. Nem mesmo a igreja da Companhia de Cuzco, encarando com brio a tranquila catedral na antiga praça inca, limita seu significado à repetição eficaz de uma tipologia. Outro tanto poderia ser dito de Santa Prisca de Taxco, dominando o povoado desde cima, ou de Santa Catalina de Córdoba, com sua elegante silhueta encravada em um meio rural quase selvagem, que lhe outorga uma carga cultural inusitada; ou de cada uma das pequenas capelas que presidem com dignidade as praças de distritos e cidades de toda a América espanhola: exemplos de um mesmo tipo, repetido até o cansaço em suas peculiaridades estruturais, conseguem, no entanto, caracterizar o lugar que, por sua vez, lhes atribui uma imagem particular e única.

Assim sendo, o contexto tipológico escolhido pelo historiador pode resultar em um instrumento de exclusão – e, portanto, de incompreensão ou de subvalorização – ou então um instrumento de inclusão e, portanto, de justa valoração. A tipologia, em si mesma, não tem um sentido exclusivista: é sua utilização equivocada, a escolha de um critério tipológico errado, aquilo que pode ser “sectário” e vem, com certeza, de uma atitude mental sectária, consciente ou inconsciente, ou produto de um estado da época da cultura ou de uma decisão individual.

Cabe agora entrar na consideração dos aspectos não enfocados na história proposta por Rossi, aspectos que são indispensáveis para interpretar o significado do fato arquitetônico, além de seu sentido como fato urbano.

A tipologia como instrumento da historiografia arquitetônica apresenta várias possibilidades de utilização:

- ♦ como pauta para a periodização;
- ♦ como objeto de estudo;
- ♦ como pauta para a organização do material histórico;
- ♦ como base para a análise crítico-histórica dos fatos arquitetônicos.

A tipologia formal, e em particular seu aspecto linguístico, constituiu a pauta tradicional para a *periodização* da história arquitetônica. Ao falar de arquitetura gótica, maneirista ou barroca, existe uma referência direta a um conjunto de tipos arquitetônicos relacionados entre si em muito boa medida por seus aspectos formais. O peso das tipologias linguísticas é especialmente notável na definição das distintas fases de cada um desses períodos; mais de uma vez suas denominações aludem a tais características, como ocorre com o gótico pontiagudo ou o perpendicular na Inglaterra, o flamejante na França etc.

Também com base em tipologias formais debateu-se a periodização da arquitetura posterior à Idade Média. Vários séculos englobados sob o conceito de Renascimento, que implicava uma tipologia formal e definida, foram se articulando sucessivamente, primeiro com o reconhecimento do barroco, depois do maneirismo, quando certas obras consideradas como meros desvios ou aberrações em relação à tipologia formal canônica foram compreendidas como representantes de uma atitude artística e cultural própria. Mas a permanência de certos elementos básicos da tipologia formal faz com que, às vezes, considere-se todo o período compreendido entre os séculos xv e xvii como uma grande unidade, como no estudo de Wylie Sypher, que analisa as transformações na arte e na literatura renascentista entre 1400 e 1700²².

Pevsner tentou periodizar com pautas formais a arquitetura do século xix, mais exatamente a chamada arquitetura vitoriana, em um seminário na Argentina em 1960²³, tentativa evidentemente arriscada, ao tratar-se de uma arquitetura na qual se combinavam as mais diferentes formas estilísticas. Aparentemente era possível distinguir períodos em que se utilizavam maior ou menor número de fontes estilísticas, em que o peso ornamental sobre as estruturas arquitetônicas fosse maior ou menor. De toda forma, em seu livro centrado no mencionado período, Pevsner parece dar como certa tal periodização, falando de “primeiro estilo vitoriano e pleno momento

vitoriano”²⁴, ou que “o estilo italiano da primeira época vitoriana se converte no livre *Cinquecento* (século xvi) de pleno momento vitoriano”²⁵, ainda que sem chegar a definir em nenhum lugar o que entende por estes períodos.

Que a tipologia formal – ou o estilo, se quisermos – seja pauta tradicional para a periodização histórica não quer dizer, certamente, que seja a única. Um conjunto completo de elementos caracterizadores conflui para determinar tais articulações históricas; mas é, sem dúvida, a pauta preferencial, a mais evidente, aquela na qual podem ser lidos, mais diretamente, os fatores que identificam uma realidade histórica.

As tipologias formais, em seu aspecto visual, foram tomadas por Heinrich Wölfflin, não mais como pautas de periodização, mas como *objetos de estudo* – objetos de estudo que deviam levar à compreensão dos conceitos essenciais da história da arte: suas “formas de ver” podem ser comparadas com os conceitos de “estilo”, ou seu paralelo de “tipo”, comum na cultura alemã do século xix²⁶. Em Wölfflin, o tipo é resultado da análise de exemplos tomados dos períodos renascentista e barroco, cujo estudo comparativo estabelece uma teoria sobre a transição de um momento para outro, à qual atribui um valor generalizado, com o propósito de compreender a evolução da arte moderna, ao estudá-la em seu “momento mais pleno”. Como resultado colateral, liberou o barroco da apreciação negativa que sofria ao ter sido julgado em relação aos cânones renascentistas.

Wölfflin apoia-se na teoria da pura visibilidade para sua análise, dando prioridade à evolução interna dos estilos em relação aos desenvolvimentos gerais da cultura para a determinação dos conceitos básicos da arte. Resulta, assim, uma afirmação da autonomia da arte que aparecerá, sem dúvida, em todos os casos em que as tipologias formais alcancem uma proeminência significativa sobre os demais parâmetros de juízo. Os trabalhos de Wölfflin constituíram, portanto, em seu

22 Cf. *Four Stages of Renaissance Style*, New York: Doubleday & Co., 1956.

23 O seminário foi realizado em Córdoba para o Instituto Interuniversitário de História da Arquitetura.

24 [1976], *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 55.

25 Idem, p. 253.

26 [1915], *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

momento, um importante aporte para fazer frente às teorias deterministas de índole diversa, que tinham um peso inegável na cultura estética do período.

Pevsner, por seu lado, tomou as tipologias funcionais como *pauta para ordenar* a produção arquitetônica; segundo o título de seu livro *História das Tipologias Arquitetônicas*, seu conteúdo pareceria referir-se a toda a história; ou ao menos a toda a história da arquitetura ocidental; porém, na realidade, a maior parte do texto destina-se à arquitetura do final do século XVIII e do século XIX.

Oriol Bohigas afirma que a escolha de tal pauta constitui “uma tomada de partido no que diz respeito à relação entre arquitetura e cidade, uma maneira de entender como se configura a urbe, e onde se assentam seus elementos essenciais, aqueles que definem sua imagem”, ao realçar “os edifícios que constituem a ‘arquitetura civil’, entendidos como pontos de referência monumental e representativa na cidade, como eixos de uma organização cívica da comunidade”²⁷. Embora o livro possa ser lido desse modo – e o fato de permitir múltiplas leituras é um sinal da riqueza de uma obra – tal intenção não parece ter estado na mente do autor. Na verdade, quando Pevsner fez o referido seminário em Córdoba, segundo indicação do prefácio de seu livro, ele estava elaborando o tema; e ao ser perguntado sobre a teoria que sustentava sua seleção ou seu ordenamento, a resposta foi inequívoca; o estudioso se propusera revelar esse patrimônio desdenhado até o momento pela historiografia – o seminário versou exclusivamente sobre o século XIX – e achava que o modo mais lógico de fazê-lo era procedendo por tipologias funcionais. Não esboçou nenhuma teoria a respeito nem, com certeza, mencionou o tema da cidade que, além disso, até 1960 não estava no primeiro plano nas preocupações de arquitetos e teóricos.

Portanto, pode-se afirmar que Pevsner escolheu a ordem, com base nas tipologias funcionais, porque, como afirma em seu prefácio, isso lhe permitia “uma prova da evolução tanto de seu estilo como de sua função; o primeiro, tema da história da arquitetura, e o segundo, da história social”; e porque a

função era o traço dominante do período que mais lhe interessava, enquanto não o era o estilo, pauta tradicional de periodização, cujas mudanças, como já se disse, o autor tinha proposto definir para o período, mas que, certamente, não podia utilizar como pauta previamente a tal definição. Um dos principais acontecimentos na arquitetura daquele período fora, exatamente, a aparição ou redefinição de inúmeras tipologias funcionais, consequência das profundas transformações sociais, produtivas e tecnológicas. E, sem dúvida, é uma atitude de bom historiador a de ter escolhido esse ponto de vista para buscar compreender o período.

Pois o historiador não pode impor um esquema à realidade histórica, sob o risco de deformá-la ou simplesmente não compreendê-la. O esquema ordenador, o recorte efetuado sobre a realidade, deve surgir da problemática respectiva, assim o historiador poderá evitar o perigo de forçar os dados da realidade para acomodá-los a um determinado *a priori*.

Tais considerações me levaram – ao abordar a formulação de um esquema para a história da arquitetura argentina, destinado à série de documentos publicados pela revista *Summa*²⁸ – a descartar uma periodização baseada em tipologias estilísticas, entre outras razões, “porque sua origem geral fora do país e sua atribuição a diferentes grupos sociais faz com que se superponham no tempo”, e da mesma forma “porque ao não serem criações originais de nossa cultura, não se traduzem em elementos essenciais para a compreensão de nossa arquitetura”. Descartou-se também a decisão de tomar obra ou autores como objeto de estudo, porque “poucas vezes em nossa história surgem monumentos [...] que tenham se constituído em viveiro de obras ou atitudes diante da arquitetura”²⁹, e também porque a intenção de abarcar a construção geral do entorno me levou a tratar tanto a arquitetura profissional como a empírica. Por essas razões, decidiu-se tomar as *tipologias funcionais* como *objeto historiográfico*, enquanto para definir a periodização foram tomadas em consideração as pautas fornecidas pelas transformações no processo

28 A série foi publicada na revista *Summa*, com o título *Summa/História*, entre 1974 e 1977, organizada depois em forma de livro, com o título *Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina*, em sucessivas edições: 1978, 1984 1988.

29 Idem, p. 15.

27 Cf. Prólogo, em N. Pevsner, op. cit.

de produção da arquitetura, na distribuição da população, nas relações de dependência econômica e cultural etc., e com isso novamente atuam como pautas definidoras o predomínio, o aparecimento ou o desaparecimento das diversas tipologias. Essas decisões historiográficas pareceram, portanto, as mais adequadas para examinar uma realidade em que as circunstâncias externas são tão mais poderosas que a força interna de desenvolvimento da cultura, especialmente no domínio de uma atividade como a arquitetura ligada àquelas circunstâncias.

A *tipologia como instrumento para a análise histórica* constituiu a base para livro *La Estructura Histórica del Entorno*. Parece-nos útil retomar os fundamentos de tal trabalho. Começarei por explicar as razões que, naquele momento, conduziram a esse ponto de partida.

Ao tentar, há quinze anos, a busca de um modo de entender a história da arquitetura, a dispersão – ou talvez devesse dizer implosão – a que havia chegado o próprio conceito de arquitetura desafiava qualquer proposta de definição precisa. Estavam longe os tempos em que Pevsner, sem vacilar, distinguia arquitetura de construção (uma catedral de um barracão)³⁰, e naqueles em que o objeto de estudo da historiografia arquitetônica era um “objeto” separado de seu entorno ou indiferente a ele, cuja análise começava e terminava nos limites de sua própria construção. Quantitativa e qualitativamente, estavam destruídos os limites do território correspondente à arquitetura. Havia-se produzido

uma ampliação em todas as dimensões imagináveis: o crescimento da escala [...]; a abertura em direção aos mais variados campos do saber, que tende a transformar profundamente o caráter da tradição profissional; a extensão do serviço profissional aos mais diversos aspectos da construção do *habitat* [...]; consequentemente, a eliminação de “escalas de valores” entre as tipologias arquitetônicas³¹.

Essa foi a situação que me impulsionou a tentar um modelo de análise que, ao apoiar-se mais nas *relações* estruturais do que na enumeração e definição de objetos, respondesse à “fluidez,

30 Introducción, *Esquema de la Arquitectura Europea*, Buenos Aires: Infinito, 1957.

31 *La Estructura...*, p. 39.

abertura, indeterminação”, que apareciam como condições relevantes do campo de estudos. Por isso, os objetos de estudo deveriam obter “uma condição suficientemente geral para que suas relações pudessem conformar um sistema estrutural. Para isso, em lugar de considerar ‘formas’, ‘funções’, ‘estruturas’ etc., pareceu conveniente trabalhar sobre *tipologias* formais, funcionais etc.”³².

Portanto, a necessidade de utilizar o conceito de tipo surgiu para responder a uma condição histórica precisa da arquitetura, na qual apenas uma trama de relações entre “objetos” de suficiente generalidade, como as tipologias, poderia fornecer um método de trabalho bastante abrangente, para não cercear a complexa realidade mediante esquemas estreitos. Contudo, para alcançar uma análise em profundidade, era necessário ir além dos tipos normalmente considerados, isto é, o tipo formal e o tipo funcional, que, como já vimos, podem chegar a ser considerados suficientemente úteis para a análise urbana. Se, por outro lado, como deve ocorrer em um estudo histórico, se pretender atingir o próprio *significado* do objeto analisado, deve-se considerar o máximo possível de elementos que concorrem para sua conformação e, portanto, que no trabalho citado se atendesse, junto com as tipologias mencionadas, a tipologia estrutural, a de relação entre a obra e o entorno, a dos modos de utilização das técnicas ambientais.

As tipologias foram organizadas em *séries* que, por sua vez, foram estudadas por meio de uma *rede de relações* (o processo de projeto, o processo de produção, as teorias arquitetônicas, as exigências sociais). Essa organização em séries diacrônicas, de índole especificamente histórica, distingue a proposta das análises urbanas que, sem deixar de lado a dimensão histórica, colocam necessariamente maior ênfase nas relações espaciais.

O fato de centrar o comentário sobre a utilização da tipologia para a análise histórica em meu próprio trabalho não significa que esse seja o único ou sequer o principal dos propósitos nesse campo. A meu ver, seu interesse reside, por um lado, no fato de resultar em um testemunho claro da tendência geral da cultura arquitetônica até fins da década de 1960; e, talvez com

32 Idem, p. 61.

uma vigência mais permanente, na proposta desse esmiuçar do tipo e sua organização em séries que, ao mesmo tempo que obriga a definir com maior precisão os aspectos tipológicos com os quais se está trabalhando, permite, mediante a análise de cada objeto, situá-lo em uma rede histórica concebida de um modo menos esquemático que a tradicional linearidade, uma rede baseada na atual noção de que o transcorrer histórico se produz em múltiplos níveis, de que as diversas séries de acontecimentos (acontecimentos) se movem em ritmos diferentes entre si e que, às vezes, retrocedem ou avançam em saltos. O encontro do conjunto das séries tipológicas em uma obra revela, assim, atrasos, adiantamentos, anacronismos que devem ser atribuídos a diversas circunstâncias históricas, entre elas, as atitudes ideológicas próprias, seja da cultura do momento, da mentalidade profissional ou do criador individual. Uma análise dessa natureza, portanto, conduz a uma consideração crítica do objeto de estudo e à exploração de seu significado, entendendo-o como significado cultural³³. Ao aplicá-lo a exemplos da arquitetura latino-americana, a forma de desenvolvimento das séries, suas interrupções, seus avanços, mais de uma vez separados das reais condições do meio, revelam a existência de uma problemática diferente da europeia, que exige levar em consideração alguns aspectos tipológicos, talvez irrelevantes para esta última.

Um deles é a linguagem. Quando se fala de tipo, entendendo com isso o tipo formal, considera-se a organização de partes que guardam entre si relações determinadas, sem considerar as diferentes expressões linguísticas que possam revestir essa forma essencial. Porque o tipo se caracteriza, precisamente, por sua falta de definição na expressão concreta, por sua disponibilidade; qualquer associação permanente ou imposta que se pretendesse estabelecer entre um tipo e uma determinada linguagem destruiria essas possibilidades e os converteria em protótipo.

Por outro lado, durante séculos, a linguagem permaneceu estruturalmente unida à escolha de um tipo formal, admitindo em cada caso um espectro limitado de variações. Porém, a partir de Durand, do ecletismo e das aventuras linguísticas do pós-modernismo, a linguagem adquire uma entidade

33 M. Waisman, El Significado de la Arquitectura: Un Modelo de Análisis, *Summarios*, n. 5, fev.-mar. 1977, p. 27.

independente em alto grau, que exige seu ordenamento em categorias ou tipos. A linguagem constitui, portanto, um dos aspectos da tipologia formal a ser considerada em si mesma, e será tratada especificamente no próximo capítulo.

Outra questão que requer uma consideração particular é a da tipologia de *relação do edifício com o entorno*. Nas cidades europeias, o lento ritmo das transformações permite a proposição da análise dos tipos históricos, como base para o projeto da cidade, considerando-os como a matéria-prima mais sólida do tecido urbano. Em nossas cidades, em contínua transformação e rápido ritmo de mudança, a análise histórica não pode deter-se no descobrimento dos tipos, na descrição das mudanças e na interpretação das respectivas causas. O juízo histórico, o significado atribuído a tais tipologias, dependerá da interpretação da problemática urbana correspondente e das pautas que o observador considerar positivas para o desenvolvimento da cidade em questão. Esse juízo não poderá deixar de considerar o impacto que a tipologia causa na morfologia urbana, sua capacidade para criar ou para destruir um entorno adequado para a vida urbana.

No capítulo relativo às durações históricas, comentou-se o tema relativo ao crescimento e densificação das cidades argentinas e a nova relação estabelecida entre o edifício em altura sobre paredes-meias e a paisagem urbana, como também o resultado da inserção da nova tecnologia em torre, que pode significar a ruptura da relativa ordem existente, se não se conseguir propor uma nova ordem coerente com essa tipologia³⁴. Em cidades como Quito, onde o crescimento do centro comercial e financeiro se realizou fora do centro histórico, a tipologia de torres isoladas resultou em uma desordem visual inusitada, pelo fato de o tipo ter-se difundido sem um adequado modelo urbano prévio, e por desenvolver-se, portanto, uma violenta competição quanto à diferenciação formal de cada novo exemplar. Daí que “valores” como originalidade, perfeição técnica, nível estético individual não podem ser determinantes para o juízo histórico-crítico sobre uma nova proposta arquitetônica em casos como os citados.

Esses comentários bastam para explicar e justificar a afirmação anterior sobre o modo pelo qual a relação do edifício

34 Ver supra, p. 75-76; 81-82.

com o entorno deverá ser submetida ao juízo histórico. Há, porém, outro aspecto dessa relação que é relevante: é o das transformações que o entorno de um monumento pode sofrer em sua caracterização funcional dentro da cidade. Na cidade de Córdoba, na década de 1940, começa uma transformação que se consolidará na década seguinte com o aparecimento da indústria em escala relevante. Isso produzirá uma profunda mudança na estrutura funcional da cidade: a antiga Plaza Mayor, que durante séculos foi o coração da cidade, deixará de sê-lo. O centro nevrálgico da cidade será transferido para o cruzamento de avenidas de grande tráfego, evidenciando a nova imagem dinâmica da cidade moderna: mais adiante, a esse centro se agregará outro polo de atração ativo – o conjunto de ruas de pedestres dedicadas em quase toda a sua extensão ao comércio. O antigo coração ficará então marginalizado, adjacente a esses centros dinâmicos e, na nova estrutura, a catedral e os prédios públicos, outrora símbolos únicos e indiscutíveis da cidade, mudarão de significado, perdendo esse caráter. A catedral, mantendo seu indiscutível significado religioso, já não mais será o símbolo total da cidade, convertendo-se em um símbolo de valor quase turístico, em um marco que caracteriza uma reduzida área da paisagem urbana. O fato arquitetônico que, originariamente, impondo seu próprio significado, contribuiu para construir a imagem da cidade, depende em cada momento, no entanto, para a determinação de tal significado, do mutável desenvolvimento da estrutura funcional da cidade. Mais adiante retornaremos a outros aspectos do tema do significado.

Uma das séries tipológicas cujo desenvolvimento é mais significativo para a compreensão da história da arquitetura em nossos países é a de *tipologias estruturais*. Ainda nos países desenvolvidos, as mudanças nas tipologias estruturais não são produzidas em uma exata correlação com o progresso tecnológico do meio. Reyner Banham destacou esse fato e o documentou em uma série de artigos, em 1960³⁵, denunciando o atraso da arquitetura com relação à ciência e à tecnologia contemporânea. Segundo Banham, a causa principal desse atraso era provocada por uma ideologia profissional conservadora.

Em nossos países, diferentemente do indicado por Banham, – e sempre que a confrontação seja realizada com as condições locais da tecnologia e não com as condições existentes nos países desenvolvidos – se perceberá com surpresa que, com bastante frequência, as tipologias estruturais se colocam à frente em relação ao estado geral da tecnologia e da produção. Pode ocorrer, então, que inesperadas e engenhosas soluções apareçam, nas quais a nova tecnologia é adaptada à situação real da produção; ou então que, em contraste com a sólida consistência dos exemplos europeus ou norte-americanos, o resultado seja a precariedade ou a ineficiência: fachadas-cortina que não o são e não cumprem adequadamente suas funções, sistemas de pré-fabricação que fracassam por deficiências técnicas ou financeiras, construções que se deterioram rapidamente por utilizar materiais que não resistem à crônica falta de manutenção etc.

Essa lacuna se deve, em geral, à utilização de tipologias estruturais atribuídas a determinadas tipologias formais que, por influência das culturas arquitetônicas dominantes, substituem arbitrariamente as existentes, sem que a tipologia funcional o exija ou sem buscar soluções próprias das possíveis exigências. Acaba-se perseguindo, em vez de uma realização tecnológica integral, uma *imagem tecnológica* avançada.

A análise das relações entre essas séries – estruturais, formais, funcionais, de tratamento ambiental – leva, assim, a desmascarar a dependência cultural que frequentemente ataca tanto profissionais como comitentes, e da mesma forma pode ajudar a descobrir orientações positivas, dirigidas para a realização de uma cultura arquitetônica livre de laços coloniais.

Como conclusão, pode-se afirmar que a forte incidência dos fatores políticos, econômicos, sociais, territoriais e a carência de um desenvolvimento interno sistemático das tipologias diferenciam profundamente o caráter de uma historiografia latino-americana de uma europeia. A utilização do instrumento tipológico parece adequar-se à sua problemática sempre que, como tentamos destacar aqui – do mesmo modo que para os demais instrumentos do pensamento historiográfico –, ele se distancie dos modos de utilizá-lo na análise das arquiteturas dos países centrais e, em cada ocasião, sejam explorados novos usos para o antigo instrumento.

35 Cf. *Architectural Review*, fev.-maio, 1960.

6. Linguagem

Em geral, os linguistas aceitam a natureza arbitrária do signo, mas mesmo Ferdinand de Saussure, que coloca tal princípio, admite que essa arbitrariedade tenha gradações e que o signo pode ser relativamente motivado. Se o princípio irracional da arbitrariedade do signo fosse aplicado sem restrições “chegaríamos à complicação suprema; mas o espírito consegue introduzir um princípio de ordem e de regularidade em alguma parte da massa dos signos, e esse é o papel desempenhado pelo relativamente motivado”¹. Pois bem, Claude Lévi-Strauss, depois de examinar vários sistemas de análise e diferenciação utilizados por povos chamados primitivos, afirma que, ao contrário, esses vão da motivação ao arbitrário: “os esquemas conceituais são forçados constantemente para introduzir elementos retirados de outras partes; e [...] esses acréscimos, frequentemente, acarretam a modificação do sistema”².

Algo análogo parece ocorrer com o desenvolvimento das linguagens arquitetônicas: pilastras, colunas, entablamentos, nervuras etc., nascem como elementos de um sistema motivado

1 Saussure apud C. Lévi-Strauss, *El Pensamiento Salvaje*, Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 228.

2 Idem, p. 229.

pela estrutura portante, logo arbitrariamente carregando-se de formas “extraídas de outras partes”: elementos vegetais e animais recobrem e conformam capitéis e frisos, multiplicam-se desnecessariamente as colunas nos pilares góticos, o perfil das cornijas se complica e todo o sistema, enfim, sofre variações em suas proporções, na disposição de suas partes, em sua sintaxe. Chega, assim, um momento em que o sistema abandonou toda relação mais ou menos direta com a estrutura portante e é utilizado para diversos fins não estruturais: seja o de aludir a uma estrutura existente ou não, ou o de estruturar formalmente espaços ou paredes ou, por fim, totalmente separado da razão original, o sistema se converte efetivamente em signo arbitrário, em signo que dá significado a si mesmo, com toda a carga de conotações relativas à sua origem cultural, ou com as conotações coletadas durante sua trajetória autônoma pela história.

A produção do signo, a elaboração da linguagem, está nas mãos de grupos de decisão; é o que Barthes chama de uma *logotécnica*. O sistema de signos não é elaborado pela “massa falante”, afirma Barthes, e nos atreveríamos a acrescentar que tampouco o são os anseios e nostalgias, as aspirações e os sonhos. É como se a matéria dos sonhos lhes fosse fornecida pelos grupos de decisão. Assim aconteceu com os mitos sociais de progresso e liberdade, representados com a substituição dos altares barrocos pelos neoclássicos, ou o mito da origem étnica pura, materializada no retorno da arquitetura ao hispânico: propostos à “massa falante”, foram aceitos e adotados por ela. O grau e a rapidez da aceitação dependem, sem dúvida, do acerto com que os grupos de decisão interpretam as tendências existentes ou potenciais da massa falante.

Na história mais ou menos anônima dos signos arquitetônicos há momentos perfeitamente definidos por criadores individuais. Lembremos apenas Brunelleschi, que produziu uma verdadeira revolução linguística ao codificar as relações espaciais através da racionalidade da visão em perspectiva, fixando uma construção intelectual do espaço que dominaria a arte ocidental por mais de quatro séculos³. As alusões estruturais ou históricas passam aqui para o segundo plano: o importante

3 Manfredo Tafuri [1969], *L'Architettura dell'Umanesimo*, 4. ed., Roma/Bari: Laterza, 1980, p. 20.

é esse modo de conceber o espaço e a “gramática puramente métrica [que torna] constante o uso dos elementos individuais e conceitualmente secundária sua individualização”⁴.

A história do desenvolvimento da linguagem na arquitetura ocidental está marcada por essas experiências pessoais ou de grupos artísticos que precipitam ou condensam formas de interpretar a realidade, próprias da cultura de uma época. Para uma visão global de suas transformações conceituais poderia tentar-se uma analogia com a análise da linguagem literária feita por Michel Foucault. Ele afirma que, no século XVI, as línguas estavam em uma relação de analogia com o mundo, mais que de instrumentos de significação; isto é, nelas se superpunham seu valor de signo e seu valor de “dúpos” da realidade⁵. Essa identidade entre o signo e o significado tem como pano de fundo o conceito da existência de um texto original, “as marcas da natureza”, que lhe servem como fundamento. A língua nada faz senão tornar legíveis essas marcas naturais. Por outro lado, nos séculos XVII e XVIII, os dois termos – signo e significado – serão diferenciados e será colocada a questão de como um signo pode estar ligado àquilo que significa: a análise se centrará, então, na *representação*. A literatura está constituída por um significado e um significante; a linguagem já não é algo inscrito no mundo, não é algo original, mas que vale como discurso, vale porque significa. No século XIX, a literatura busca sua autonomia e retorna da função representativa à sua própria forma, a linguagem nasce em seu próprio ser: porém, já não existe, como no Renascimento, essa palavra primeira, originária, que fundamentava o discurso.

O profundo sentido de pertencimento da linguagem e do mundo está destruído. [...] As coisas e as palavras irão separar-se. O olho está destinado a ver, e somente a ver; o ouvido, somente a ouvir. O discurso terá por tarefa que dizer o que é, mas não será nada além do que diz. [...] Agora a linguagem vai crescer sem ponto de partida, sem fim e sem promessa. É a trajetória desse espaço vão e fundamental o que traça, dia a dia, o texto da literatura⁶.

4 Idem, p. 21.

5 *Les Mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966, p. 52s. (Trad. bras.: *As Palavras e as Coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 2000)

6 Idem p. 59.

De modo análogo, poder-se-ia observar que a arquitetura renascentista construía uma ordem espacial que tinha seu fundamento primeiro em uma ordem universal; a visão em perspectiva, assim como as convenções da linguagem classicista, dificilmente poderiam ter tal peso histórico se tivessem sido tão somente um artifício formal. Por sua vez, a arquitetura do barroco e a do classicismo francês representavam uma ordem social e se expressavam mediante signos que se referiam a forças sociais (o reino, a igreja), apresentando-as com eloquência; aqui, a retórica desempenhou papel preponderante que não existiu no primeiro renascimento.

Já no século XVIII, descobre-se a relatividade das linguagens e dos costumes e a obra de Fisher von Erlach “vale como crítica ativa do conceito de linguagem como estrutura transparente do significado”, assim como Piranesi, no Campo Marzio, “demonstra que a geometria pura, no absoluto vazio semântico que a caracteriza, é o único significado ao qual pode referir-se toda aquela casuística paradoxal”⁷. Segundo Tafuri, Piranesi teria tratado de destacar o nascimento de uma arquitetura carente de significado, enquanto na arquitetura vitoriana se teria chegado à impotência do significado. Nesse momento, na verdade, a linguagem torna-se independente, tenta ser portadora de seu próprio significado e, como na literatura, cresce “sem ponto de partida, sem fim e sem promessa”.

Por um momento, na primeira parte do século XX, parece que se tenta recuperar essa função universal da linguagem; é uma linguagem nascida nas artes plásticas, mas, não obstante, aparece unificada com o que se sonha como ordem universal. As qualidades de uniformidade, simplicidade, anonimato, redução total da expressividade individual, estão tanto na base do ideal social como na da linguagem da arquitetura. Porém, o intervalo não durará muito: destruída a esperança na construção desse mundo ideal, destruiu-se, uma vez mais, a íntima unidade da linguagem. O fragmentarismo, a colagem; o extremo formalismo da linguagem que experimenta consigo mesma; o rigorismo do objeto “mudo” diante da apelação às infinitas memórias: sem êxito, o signo luta para recuperar significado,

apanhando aqui e ali fragmentos esquecidos. Porém nada disso parece detê-lo em sua proliferação sem fim e sem promessa...

A análise da linguagem arquitetônica pode ser enfocada sob distintos pontos de vista: consideremos as perspectivas *morfológica*, *funcional* e a de seu *referente*.

Do ponto de vista *morfológico*, podem distinguir-se duas tipologias linguísticas básicas: uma que poderíamos chamar de *estrutural* e sua oposta, que chamaremos de *a-estrutural* ou de *superfície contínua*. A tipologia linguística estrutural é própria da arquitetura europeia durante quase toda sua história, salvo, talvez, certos momentos do barroco, até o advento do racionalismo. É uma linguagem que destaca – ou produz diretamente – a estruturação do espaço, cumprindo ou não suas funções de destacar elementos construtivos, ou mesmo quando, como no maneirismo, contradiga as funções lógicas dos elementos construtivos: pois mesmo nesse caso cumpre com a tarefa de ordenar e dividir o espaço. Já comentamos a criação de uma ordem espacial por Brunelleschi, ordem na qual a linguagem desempenhou papel fundamental.

Uma tipologia a-estrutural, pelo contrário, anula toda articulação e destrói toda referência a uma organização racional – construtiva – do espaço. O *horror vacui** substitui o ritmo ordenado das linhas de força e das superfícies de fechamento; a distinção entre o suporte e o suportado é negada, e a fantasia, liberada de toda constrição, abunda livremente. Tal é o caso da arquitetura bizantina e do chamado barroco hispano-americano.

Nas grandes construções religiosas da América espanhola do século XVIII – e em muitos casos também na luso-americana – o uso dessa tipologia linguística foi determinante para o significado das obras. Sem produzir intervenções estruturais em um tipo – quase se poderia dizer um protótipo – de organização espacial e estrutural, que se manteve sem maiores variações através do tempo e do espaço, transformou-se o significado do espaço. A nave única coberta com abóboda de meio ponto ou com estruturas de madeira, o cruzeiro coberto com cúpula, a planta em cruz latina pouco registrada, a articulação

7 M. Tafuri [1980], *La Esfera y el Laberinto*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 51.

* Literalmente, horror a espaços vazios (N. da T.).

da nave em segmentos apenas insinuados, foram as características da composição espacial; o pórtico demarcado por duas torres constituiu, por sua vez, o modelo exterior. No entanto, essa concepção espacial, infinitamente repetida, foi tratada em cada caso com tal variedade de recursos que, dificilmente, dois exemplos poderiam ser confundidos entre si. Basta pensar na igreja de Santo Domingo de Puebla, ou na igreja de El Sagrario de Quito, ou na igreja de São Francisco de Lima ou em Santa Maria Tonantzintla, na igreja da Companhia de Córdoba ou na de Arequipa, para perceber as mudanças de significado, as fortes caracterizações culturais, as referências históricas e regionais que se desprendem da observação – ou do impacto – dos tratamentos das superfícies.

A elaboração dos conceitos espaciais, que desempenha um papel fundamental para a compreensão da arquitetura europeia, perde aqui seu valor no que se refere à sua estrutura, para centrar-se exclusivamente em um tratamento que, à diferença do europeu, não nasceu junto com a estrutura, nem sequer é dela derivado indiretamente, mas que é o único recurso de que o artífice local dispõe para expressar-se frente a uma estrutura que, por razões técnicas, institucionais ou culturais, não está em condições de questionar ou de interpretar com liberdade, e por isso nem sequer tenta elaborar novas versões a partir dela.

A tipologia original passa, assim, de um conceito espacial, significativo em si mesmo, a um mero suporte para a nova expressão, uma espécie de contêiner neutro, com uma neutralidade devida à sua repetição não questionada, aceita como dado “natural” que, não obstante, indica os limites da dominação cultural e as estreitas margens do possível questionamento.

Modernamente, essa tipologia linguística voltou a ser utilizada em uma infrutífera tentativa de obter uma expressão nacional na arquitetura moderna mexicana, no prédio da biblioteca da Cidade Universitária do México: um volume corbusiano revestido em todas as suas fachadas com uma superfície decorada contínua. No modelo original não existia articulação alguma nos planos que limitavam o volume, porém ele próprio respondia às condições de abstração que caracterizou a arquitetura racionalista. A transformação desse volume puro em um afresco múltiplo não conseguiu apagar seu caráter

original, pois, à diferença do que ocorreu nas experiências anteriormente citadas, a linguagem não adquiriu suficiente densidade para transformar em profundidade o significado da obra.

É que essa tipologia linguística tinha, sem dúvida, uma raiz cultural e um significado como expressão de um modo de conceber o mundo, profundamente diferentes dos que correspondiam à mentalidade europeia e, seguramente, também diferentes daqueles do americano moderno, herdeiro bastante indireto das culturas indígenas. A linguagem estrutural representa um pensamento manejado com métodos racionais, que tende ao analítico e, portanto, a articular e distinguir mais que unificar indiscriminadamente. O pensamento das culturas indígenas manejava diferentes métodos de articulação e análise, com sua própria racionalidade, certamente incompatível com a europeia. Essa unidade inclusiva, esse grande afresco do mundo, no qual cabem igualmente o sublime e o monstruoso, o sagrado e o cotidiano, o usual e o exótico – e não classificado, como no mundo das catedrais góticas, mas mesclados e imbricados entre si – foi talvez uma expressão daqueles séculos nos quais a cultura local entrava em contato – ou, melhor dizendo, em colisão – com a cultura europeia. Dois modos de pensamento, dois modos de conceber o mundo, a sociedade e o lugar do ser humano entre eles confluíam nesses monumentos sagrados para uns e para outros, porém de uma maneira nova refletida no sincretismo do novo culto, assim como no sincretismo do resultado arquitetônico.

Contudo, não se pode deixar de considerar a particular situação da cultura espanhola que, durante vários anos, conseguiu reunir em uma complexa unidade os modos expressivos do mundo árabe e do cristianismo, e que conservou essa admirável capacidade de passar sem fraturas de um universo cultural ao outro, de uma linguagem artística à outra, até pouco tempo depois do descobrimento das terras americanas. A herança da arquitetura espanhola, portanto, não parece ter sido incompatível com as condições apresentadas pela nova circunstância.

Ocorreu também, pelo contrário, que uma tipologia estrutural substituiu uma tipologia a-estrutural: é a linguagem que, ao longo da segunda metade do século XIX, estendeu-se por

toda a Argentina, na arquitetura doméstica tanto urbana como rural, deslocando a imagem do mundo colonial, e ao que foi chamado de “arquitetura italianizante”⁸. O termo “italianizante” era aplicado na Inglaterra à arquitetura derivada do Renascimento italiano, utilizada principalmente em palácios e vilas⁹, porém aqui a derivação é muito mais distante. Como já foi dito, é a obra do “geômetra”, e trata-se de umas formas simples, nas quais as fórmulas do classicismo italiano se reduzem ao ritmo que as pilastras marcam nas paredes, enquanto um plinto e um entablamento simplificados reconstroem, não muito bem, as proporções das ordens clássicas. Assim, as fachadas características do período da dominação hispânica, de derivação árabe, concentravam a maior expressividade decorativa no acesso, deixando o restante do fechamento como parede cega ou com aberturas, mas sem uma articulação sistemática. A variação na qualidade de soluções “italinizantes” é muito grande, pois dependia da perícia do artesão em cada caso. E é tanto à procedência desses artesãos como às características formais que essa denominação se refere.

Mais de uma vez as fachadas italianas são aplicadas a moradias já existentes, do tipo colonial, e o entablamento serve, então, para ocultar o telhado, além de introduzir o novo ritmo na parede. Porém aqui já convém analisar outro aspecto da questão: aquele dos referenciais da linguagem. Desse ponto de vista podem distinguir-se diversos tipos de linguagem: aquelas que possuem um referencial *histórico*, as que têm referenciais *naturalistas*, ou referenciais *tecnológico-construtivas*, ou ainda aquelas que evitam qualquer referencial, aderindo a uma origem puramente *geométrica* ou *abstrata*.

No caso do qual nos ocupamos, preferiu-se o referencial europeu da nova linguagem ao hispânico, no desejo de apagar as pistas do passado imediato. Pela mesma razão, destruiu-se a quase totalidade das galerias que rodeavam as ruas de vilas e cidades na área de Corrientes (Argentina), substituindo os caminhos sombreados e acolhedores pela aridez das veredas desnudas, limitadas pelas novas fachadas “italianizantes”. Para a correta interpretação de semelhantes ações, deve-se levar em

8 Ver, supra, p. 81.

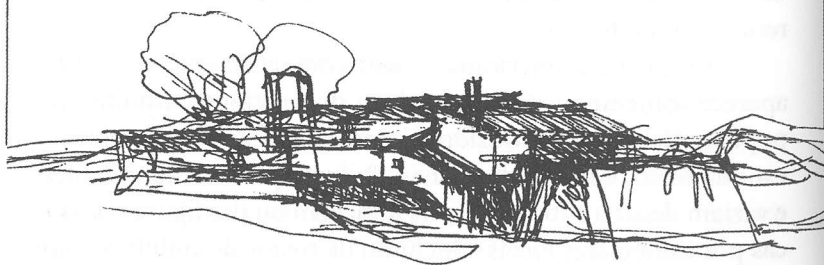
9 Nikolaus Pevsner, *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 8 e 250.

consideração que elas não corresponderam a modificações da própria tipologia: a organização interior e as funções permaneciam inalteradas – como as condições climáticas, certamente. De tal modo que a escolha dessa linguagem respondia, sem dúvida, a uma questão de gosto, por sua vez, expressão de uma ideologia social de adesão ao novo e repúdio ao velho, que era lido com conotações de primitivismo, rusticidade e vestígios de colonialismo.

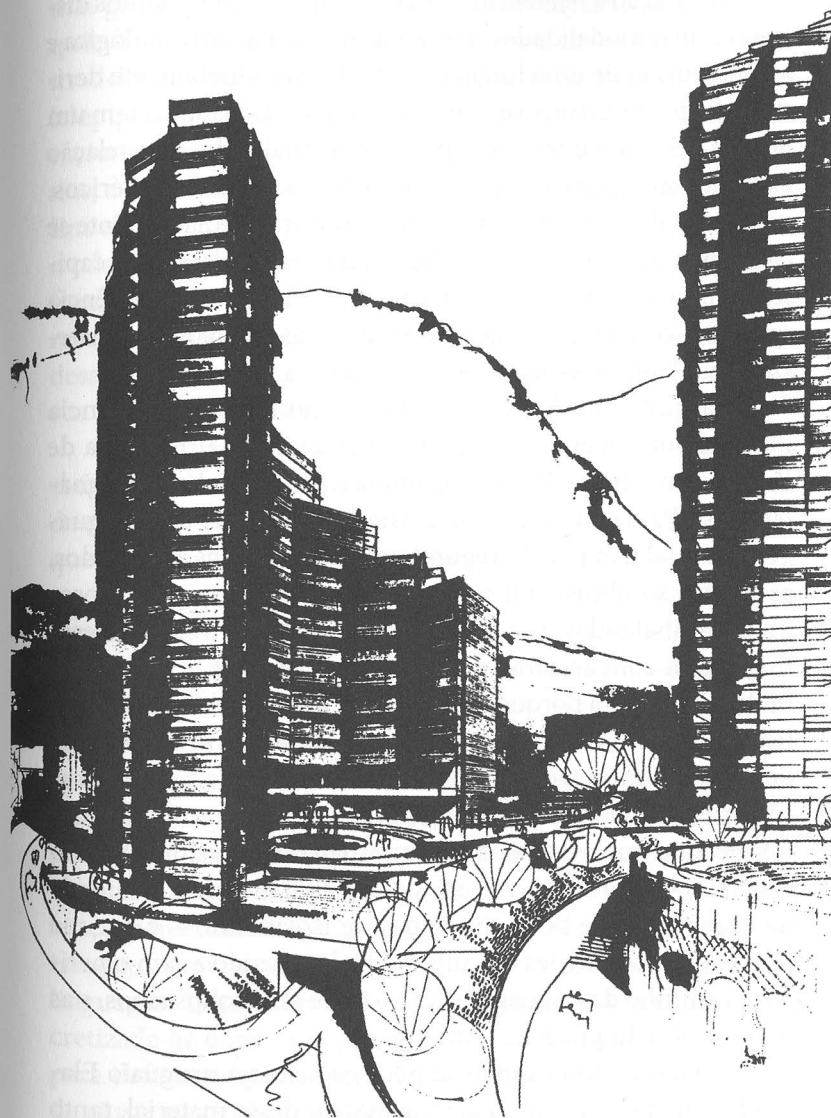
A referência histórica foi, portanto, foi a base para a denominação dessa arquitetura, que constitui algo assim como o pano de fundo da maioria das populações e cidades médias da Argentina, fundada especialmente na linguagem, embora logo houvesse de variar tanto a tipologia organizativa como a construtiva. Enquanto isso a linguagem será expressa nos mais diversos materiais, da alvenaria de tijolos ao adobe e às chapas.

Acima comentávamos a tentativa de alcançar uma arquitetura nacional mediante o uso de uma tipologia linguística a-estrutural, característica do passado americano; outras tentativas mais modernas, para os mesmos fins, recorreram a um referencial linguístico histórico, proveniente da arquitetura espanhola ou da indígena, que era enxertado no corpo de um edifício qualquer, com um procedimento típico do ecletismo do século XIX. O referencial histórico escolhido tinha vícios de origem, pois não correspondia a uma realidade histórica, isto é, a um passado real, mas a um passado mítico. Duplo “erro”, portanto, que tornava impossível o sucesso do projeto: seguir uma metodologia de projeto bem europeia e recorrer a referenciais imaginários.

Na arquitetura americana, o signo com *referencial naturalista* aparece somente no ornamental, na decoração da arquitetura popular. Nela são introduzidos elementos da fauna e flora locais e ainda rostos e figuras humanas. Os exemplos são abundantes e variam desde a substituição da folhagem ou das figuras clássicas por exemplares locais à inclusão de rostos de anjinhos com características indígenas nos complexos traçados da decoração de cúpulas (Santo Domingo de Oaxaca, Santa Maria Tonantzintla), ou a aparição de espécies vegetais ou animais exóticos e desconhecidos, em lugar do monumento (San Lorenzo de Potosí). Contudo, não conhecemos exemplos nos quais o naturalista



Togo Diaz, Casa Juárez Dover (croquis do autor).



Rogelio Salmona, Torres El Parque, Bogotá (desenho do autor).

alcance os elementos formais básicos do sistema – colunas, vigas, coberturas etc. – como ocorreu em algumas das variedades do art nouveau ou do barroco tardio europeu.

Em relação à *referência técnico-construtiva*, poderíamos distinguir duas modalidades: a busca de uma imagem tecnológica e a constituição de uma linguagem direta ou indiretamente derivada das técnicas construtivas dos materiais. Esta última tem um grande desenvolvimento nos países industrializados com relação às tecnologias mais modernas, enquanto nos países periféricos, ao tentar tal tipo de referência, quase que irremediavelmente se cai na busca da imagem tecnológica, já comentada em um capítulo anterior¹⁰. Pelo contrário, é do maior interesse a tendência que toma como referência, nesses países, as tecnologias e materiais tradicionais, especialmente o tijolo e a madeira.

A arquitetura de tijolos alcançou um nível de excelência plástica notável em vários países: basta citar a arquitetura de Bogotá, em especial Rogelio Salmona e, em Córdoba, José Ignacio Diaz. Para esses arquitetos, o tijolo é a base de uma linguagem na qual têm papel preponderante os volumes articulados, as luzes e sombras, como também as superfícies primorosamente trabalhadas e as arestas demarcadas. A relação dessa linguagem com as características construtivas e portantes do tijolo não é direta porque, na realidade, o material é usado tanto nessas funções como nas de material de fechamento e ainda de revestimento. De qualquer forma, a referência à construção artesanal tradicional está presente e a linguagem criou um importante impacto na paisagem urbana. Seus valores fundamentais estão, a nosso ver, em sua funcionalidade – facilidade de manutenção e boas condições de isolamento – e em sua referência a condições da cultura local, evitando assim o perigoso caminho da linguagem autônoma e seus solipsismos, e as referências a linguagens estranhas.

Ao falar de tijolos, não se pode esquecer o uruguaio Eladio Dieste, pioneiro no uso imaginativo desse material, tanto em seus aspectos estruturais como formais. De sua obra e de suas pesquisas brota uma revalorização desse material, que teve importante eco em nossos países.

Embora no mundo pré-hispânico a *geometria* pura tenha desempenhado um importante papel na arquitetura, a partir da colonização esse papel parece ter se evaporado. Se as formas geométricas são utilizadas no presente não é como consequência de uma preocupação purista, mas como referência aos modelos do movimento moderno e seus derivados. Os paralelepípedos não significam mais paralelepípedos, mas blocos racionalistas ou mais especificamente miesianos ou corbusianos, e constituem assim um referencial histórico e não abstrato. Em algum caso (torre em Buenos Aires) já se quis recuperar a relação com a geometria, mediante o desenho de uma pura forma cilíndrica, sem antecedentes no racionalismo. Porém o resultado não alcançou a força que era esperada de semelhante desafio e permaneceu mais como um capricho formal, exibindo sua pobreza expressiva.

Do ponto de vista *funcional* a linguagem pode ser utilizada como instrumento de *pensamento* ou como instrumento de *comunicação*, funções para as quais são exigidas qualidades que nem sempre coincidem entre si.

O pensamento, seja filosófico ou artístico, é elaborado mediante a linguagem específica de cada campo, linguagem que, como todo instrumento, está intrinsecamente relacionada com as finalidades do pensador e, por sua vez, qualifica os resultados do processo. Se não quiser “ser falado” pela linguagem, o pensador deverá tomar consciência dessa linguagem, selecioná-la e modelá-la de acordo com seus objetivos. Isso lhe permitirá atingir uma coerência íntima em seu pensamento que, de outro modo, flutuaria entre suas intenções e as deformações que uma linguagem elaborada para outros fins, certamente, imporá às suas ideias. Em seu devido momento, a linguagem instrumento de pensamento será a linguagem concretizada na obra, cujo processo de gestação terá contribuído para definir, enquanto terá definido a si mesmo, no processo de ajuste entre objetivos e instrumentos.

Assim, as qualidades necessárias para a linguagem como instrumento do pensador dependerá rigorosamente de suas finalidades. Essas podem exigir um instrumento flexível ou rígido, estritamente racional ou pleno de valores intuitivos, carregado de significados ou livre de referências históricas, sociais,

10 Ver, supra, p. 119.

literárias etc.; uma linguagem erudita ou elementar, rude ou delicada... as variedades possíveis são inesgotáveis, como é a diversidade de orientações do espírito criador.

O exame de um caso histórico poderá esclarecer melhor o tema: os mestres do movimento moderno, tanto os ocidentais como os construtivistas russos, se propunham a criar uma nova arquitetura para uma nova sociedade. Tinham fé no progresso técnico, admiravam a máquina e seus produtos, acreditavam na possibilidade de uma organização racional da sociedade. E acreditavam, certamente, na importância fundamental de um novo entorno, inédito, livre de estruturas do passado ou de nostalgias do ambiente decadente das cidades existentes. Com a necessidade de pensar ideias novas, quiseram trabalhar com um instrumento criado ex-novo, e uma linguagem que pretendia ser de “grau zero”, virgem de significados, de alusões e virgem também de convicções sintáticas estabelecidas. Tudo estava por fazer no entorno e tudo – ou quase tudo – estava por fazer também na linguagem. Seriam tomados apenas elementos básicos das artes plásticas – o plano, as transparências, a ruptura da perspectiva renascentista, o forte grau de abstração – os quais ainda não tinham conotação alguma no mundo da arquitetura ou da cidade, e a eles seriam acrescidas as qualidades necessárias para aludir à produção mecânica: precisão, simplicidade, desaparecimento do ornamento – que sempre remete à produção artesanal, mesmo quando produzido à máquina.

A carga ideológica que poderia ter vindo das artes plásticas era suficientemente difusa, por ser menos específica, para poder considerar a linguagem adotada como de “grau zero” de significado, apta para ser impregnada com a própria ideologia. Já se sabe – Reyner Banham o demonstrou perfeitamente em seu livro *Theory and Design in the First Machine Age** – que a arquitetura resultante desses esforços não foi exatamente uma arquitetura produzida mecanicamente, não foi um produto genuinamente industrial, mas uma *imagem* da produtividade mecânica. De qualquer forma, continua vigente a intenção, e clara a escolha e a utilização de uma linguagem apropriada para revelá-la.

* Trad. bras.: *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*, 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 2003 (N. do E.)

Pois bem, a linguagem como instrumento de comunicação requer uma cota de redundância que sirva de base ao receptor para entender a quantidade de informação que lhe é proposta. Sabe-se que uma mensagem composta exclusivamente de informação dificilmente é compreensível. Assim, a escolha de uma linguagem “grau zero” (ou aspirando ao grau zero), embora possa ser útil como instrumento de pensamento, seguramente mostra-se negativa como instrumento de comunicação. Isso ficou comprovado historicamente com os primeiros produtos do movimento moderno, que foram rejeitados por seus destinatários ao serem lidos de forma equivocada, pelo fato de não se estabelecer a necessária comunicação entre propostas de vida e habitante. Somente alguns clientes mais instruídos, na realidade parte da elite que elaborava a nova mensagem, puderam concordar com os significados propostos¹¹. Posteriormente, como era inevitável, o desenvolvimento histórico foi depositando sua carga significativa na linguagem “racionalista”; porém, as qualidades dessa linguagem, esse “grau zero” do ponto de partida, foram uma das principais causas de que o significado adquirido não alcançasse suficiente riqueza de definições. De fato, o significado daquelas primeiras formas se manteve em alto grau de generalidade. Modernidade, eficiência, alta tecnologia, essa é a mensagem transmitida pelos grandes edifícios miesianos, por exemplo, sejam eles habitações, escritórios particulares, instituições públicas etc. Esses edifícios dependem de uma série de adjetivações para alcançar uma definição maior: o grau de riqueza e de perfeição dos materiais empregados, a zona em que estão situados, o modo de ocupação do lugar e, ainda, as obras de arte que o acompanham são necessários para sua leitura, que não é expressa nem por sua linguagem nem por sua morfologia geral.

O reconhecimento das falhas dessa linguagem é, precisamente, um dos fatores das críticas ao movimento moderno. Uma das vias de saída proposta nos últimos anos, isto é, a recorrência a linguagens tomadas das arquiteturas históricas,

11 Verdadeiros “convertidos”, como os Jaoul, concordaram inclusive em modificar seus modos de vida de acordo com a ideologia do arquiteto; um exemplo do tipo de cliente capaz de compreender profundamente a mensagem da nova arquitetura.

nem sempre implica, todavia, um regresso ao uso significativo do material linguístico. Pelo contrário, as citações históricas, com sua fragmentação de elementos, sua distorção da sintaxe e sua reelaboração morfológica, têm como intenção precisamente alcançar, com as linguagens de origem histórica, uma escrita “grau zero”, esvaziá-la de sua carga ideológica mediante essas manipulações e, então, propor formas tranquilizadoras, em parte por serem parcialmente reconhecíveis mas separadas de seus respectivos contextos e, portanto, privadas da carga histórica acumulada.

Em outros casos, por outro lado, as citações históricas, funcionando quase como alusões literárias, pretendem incorporar valores que, em alguma medida, resistam à alienação de um presente sem raízes. Contudo, essa mesma profusão de alusões em vaga *mélange** subtrai significado específico a cada uma delas, deixando apenas certo “perfume” histórico indefinido, mais nostálgico do que verdadeiramente construtivo.

Essas experiências inscrevem-se no marco das intenções de utilizar a linguagem como instrumento crítico: pois a linguagem, como instrumento de pensamento, de criação ou reflexão arquitetônica, assumiu, muitas vezes, na história, um papel crítico, de questionamento à tradição recebida. Bem característica do mundo moderno, essa atitude apresenta picos agudos no período maneirista – quando o questionamento alcança a própria essência dos elementos do sistema e de sua sintaxe –, depois na negação da linguagem por parte de Piranesi e mais adiante de Durand, ou em experiências recentes, como acabamos de comentar. O já mencionado historicismo, a independência da linguagem com relação ao corpo arquitetônico, proposto por Venturi, ou a despreocupada “contaminação” da linguagem de Charles Moore, ou a voluntariosa autoanálise da linguagem de Peter Eisenman, ou a busca da neutralização histórica dos protótipos linguísticos de Aldo Rossi, são outros tantos exemplos de uso semelhante da linguagem. O juízo sobre o valor comunicacional da linguagem arquitetônica move-se em um terreno de pura intuição, pois enfrenta o problema de ainda não terem sido criadas técnicas para detectá-lo. O valioso

* Mistura (N. da T.).



Michael Graves, Edifício para a Humana Corporation, Louisville, 1984.

estudo de Juan Pablo Bonta sobre as interpretações do Pavilhão de Barcelona¹² ou de Maria Luisa Scalvini, sobre a historiografia do movimento moderno¹³ indicam caminhos possíveis, porém apenas no terreno dos observadores especializados, o que, embora expresse uma visão de época, não representa o modo de recepção da mensagem pelo indivíduo comum. E isso só por defeito conhecemos explicitamente: quando o usuário rejeita ou “corrige” a arquitetura que recebeu, sabemos que a comunicação fracassou. Porém, continuamos ignorando o que é que a arquitetura lhe comunica, além da mensagem elementar do funcional ou do gosto corrente. Uma das maiores dificuldades nesse processo de comunicação é o fato de que a arquitetura participa da condição de obra de arte que, se for inovadora, deverá criar seu próprio público: não existe público que entenda Picasso antes de Picasso, assim como não houve quem entendesse Gropius ou Corbusier antes de Gropius ou de Corbusier. Só que estes últimos necessitavam que as pessoas aceitassem suas casas, enquanto Picasso necessitava apenas que algum marchand iluminado aceitasse suas obras: poderia, então, esperar que se formasse seu público.

A comunicação se estabelece sem troços quando certas convenções são estabilizadas – ao fim e ao cabo, toda linguagem não é senão um sistema de convenções –, como no século passado, quando se sabia que um edifício românico era uma prisão e um edifício gótico, certamente, uma igreja. Fica claro que um edifício clássico não poderia ser um banco ou um parlamento, porém alguns signos secundários auxiliavam a fazer a distinção. Em último caso, um edifício público se diferenciava muito bem de um privado ou de um estabelecimento industrial ou comercial¹⁴.

Contudo, o que acontece quando se utiliza uma linguagem já elaborada, quando não é empregada como instrumento

12 Cf. *Sistemas de Significación en Arquitectura: Un Estudio de la Arquitectura y su Interpretación*.

13 M. L. Scalvini; M. G. Sandri, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*.

14 Eis aqui um caso curioso e revelador: passando por uma pequena cidade dos Estados Unidos, perguntei a uma mulher onde ficava o correio, a que ela me respondeu: “Logo na curva, em um edifício que parece um correio” (a building that looks like a post office), e efetivamente o edifício era inconfundível.

de pensamento, quando chega às mãos do arquiteto completamente definida em todos os seus termos? Pode-se aqui recordar a relação entre reflexão e práxis, já abordada em um capítulo anterior¹⁵ e de como, ao separar-se da realidade na qual se originara, a reflexão perde suas raízes e se transforma em um esquema vazio. Algo análogo acontece com a linguagem quando é transportada de forma autônoma de um meio cultural a outro: perdida sua íntima razão de ser, converte-se em um clichê, ou, no melhor dos casos, em um *ready made* que o novo operador utilizará para efetuar uma bricolagem, com mais ou menos imaginação, mais ou menos coerência. Um caso limite nesse processo é constituído por aquilo que Tafuri chama de linguagem “muda” de Aldo Rossi: essa extrema purificação, esse despojamento extremo de significados e adjetivações, ao entrar em um circuito do consumo de imagens, converte-se em um clichê desprovido não de significados, mas de sentido. Por não ser o resultado de uma operação sistemática de eliminação de casos curiosos e destilação de memórias, fica reduzida a uma imagem da moda, e é nesse caráter que a vemos proliferar pelo mundo.

A análise dessas duas operações: a de *pensar* a arquitetura e a de *comunicá-la*, para as quais a linguagem é o instrumento capital, pode iluminar os resultados do trabalho arquitetônico nos países de nossa América. Em várias ocasiões tentou-se a criação de uma arquitetura nacional, confiando-a primordialmente à linguagem; porém a intenção de comunicar um conteúdo nacional próprio não tem sido suficientemente esclarecida em sua origem, ou tem sido equivocadamente apreciada, e se utilizou uma linguagem espúria, aplicando-a a um organismo em cuja formação não houvera intervenção (é o caso dos neocolonialismos). A intenção contrária, isto é, a de aderir às correntes internacionais da arquitetura, mais de uma vez também se deteve em aspectos puramente comunicativos, pretendendo que a linguagem assumisse, por si só, a função de construir uma arquitetura “moderna”; o resultado não poderia ser senão mais uma versão do ecletismo, com um organismo tradicional revestido de linguagem “moderna”.

15 Ver, supra p. 39-46.

É que a linguagem, em sua função comunicativa, pode ser facilmente confundida com a mera utilização de imagens, e essa confusão, pode-se dizer, é natural no mundo atual, onde é indiscutível o nítido predomínio da imagem sobre todos os outros meios de comunicação. Esse excesso de comunicação visual cega o observador em relação aos conteúdos, pois a imagem chega a valer como a totalidade daquilo que se está comunicando por seu intermédio. A arquitetura é conhecida primordialmente através de imagens: fotografias e diapositivos são difundidos em livros, revistas, exposições, galerias de arte, museus, uma versão bidimensional ideal, que substitui o objeto real mesmo na memória de quem o visitou. A “imagem da cidade” chega a substituir sua estrutura vital. Cria-se um jogo equivocado entre a imagem real, ligada a uma estrutura viva, e a imagem reproduzida, falseada pela fragmentação ou pela habilidade do fotógrafo. E mais, como já foi comentado, o arquiteto, desejoso de publicidade, pode chegar a forçar seu projeto para tornar sua arquitetura mais “fotogênica”, e o historiador, por sua vez, pode cair na armadilha de sucumbir à primazia da imagem ao estudar uma obra. Certamente existe esse tipo de historiador ou crítico que constrói seu objeto de estudo exclusivamente com base em imagens, como é o caso de Charles Jencks.

Porém, um aspecto talvez ainda mais negativo da questão é o fato de que certas tendências da arquitetura atual, que possuem valores profundos, muito além da experimentação linguística – mas que por isso mesmo não cultivam uma imagem especialmente atrativa –, não conseguem a difusão e a “popularidade” que merecem. Tornou-se muito mais simples ler imagens do que ideias, e isso redundava em prejuízo do desenvolvimento do pensamento autônomo fora dos países centrais.

É que no curso de várias décadas do século xx, produziu-se um fenômeno particular na arquitetura, descrito por César Naselli como uma “sequência ou progressão no caminho de conceber a área envoltória como uma entidade desmembrada do objeto arquitetônico”¹⁶. As etapas assinaladas por Naselli são: em primeiro lugar, a *independência tecnológica* colocada por

16 *La Figuración de la Envolvente en la Arquitectura*, Córdoba: Ed. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1982, p. 77-78.

Le Corbusier na Villa Savoye e em outras obras do período; na sequência, a *independência figurativa*, quando o movimento neoplástico propõe sua separação com relação ao papel configurador do vazio interno; mais adiante, Le Corbusier e Kahn conseguem a *independência entre o espaço interno e o externo*; com o recorte maneirista da pele externa (Eisenman, Meier etc.) chega-se à *independência da matéria concreta*; com a ondulação, o desgarramento, as superfícies como de papel maleável, conforma-se a *independência do plano* reto e quadrangular (Isozaki); e finalmente, “a sequência parece terminar com a *ruptura* e dissolução do envoltório externo, sua ruína e separação do objeto edificado, ao qual não configura, nem envolve (Showroom de Produtos Best, projeto do grupo SITE)”¹⁷.

Não é de estranhar, em semelhante situação, que a pura imagem tome o lugar da linguagem estruturada e estruturante. Nessas circunstâncias, o perigo que espreita a arquitetura é o do consumo indiscriminado de imagens. A transmissão de uma linguagem pode dar lugar, por meio de sua apreensão, à reflexão e à sucessiva adaptação a novos fins, produzindo, assim, um desenvolvimento coerente das formas; já a transmissão de imagens produz sua mera repetição, indiferente a origens e funções, e com ela seu rápido consumo e a necessidade de permanente renovação. Toda essa operação poderia ser denominada como um *styling* arquitetônico, uma mudança nas formas que não provém de causas orgânicas, mas dos mecanismos de consumo. Tanto mais grave é o perigo nos países periféricos, que sucumbem ao consumo de imagens com a maior facilidade dentro do quadro da dependência cultural, bloqueando o caminho para a produção de imagens próprias, por efêmeras que possam ser.

Essa tendência de tornar-se independente da área envoltória não representa, certamente, a totalidade do panorama mundial. Junto a esse tipo de experiência, como já se disse, aparecem outras tendências, sem dúvida, menos espetaculares e, certamente, menos fotogênicas. Já se comentou o destino paradoxal das ideias de Aldo Rossi, que afirma, precisamente, a unidade essencial do tipo arquitetônico na qual não cabem casos

17 Idem, p. 77.

nem divisões; os diversos seguidores do novo neoclassicismo pensam também em uma arquitetura intimamente inseparável, tanto no linguístico quanto nas estruturas formais fundamentais. Há, no entanto, outros projetos que podem abrir panoramas mais positivos que o daqueles discursos “sem projeto e sem promessas”. Hertzberger, Fathy, De Carlo, Kroll, Erskine traçam outras tantas linhas nas quais o tema da linguagem é abordado como instrumento de pensamento, integrando concepções globais da arquitetura em suas funções sociais e culturais. Em nossos países também é possível observar ambas as linhas: a da reprodução ou cultivo da imagem e a da busca de uma arquitetura eloquente em sua íntima coerência.

A partir dessas reflexões, ocorre-me ser possível tentar uma organização de todas as arquiteturas, com base na função da linguagem, ou mais apropriadamente da escrita, em arquiteturas do silêncio e arquiteturas da palavra.

Entre as *arquiteturas do silêncio*, em primeiro lugar, está aquela em que o silêncio é provocado pela escrita reduzida apenas a uma sombra sem matéria, transparente pelo quase total desaparecimento da palavra, que deixa desnudo o puro conteúdo, em um nível de exasperada abstração. O *classicismo* considerado como a essência da arquitetura, extraído da história e despojado de significado, é um dos recursos possíveis. O manejo abstrato da *tipologia*, à maneira de Aldo Rossi, é outro modo de desencarnar a arquitetura, evitando sua contaminação com a desordem da vida. O silêncio, em ambos os casos, é causado pela anulação da escrita ou por sua total transparência e pela conseguinte negação da historicidade, isto é, da existencialidade da arquitetura. Para Gianni Vattimo, esse silêncio é parte de um comportamento com o qual os artistas acompanham a morte da arte por obra dos meios de comunicação:

manifesta-se como uma espécie de suicídio de protesto contra o *kitsch* e a cultura de massas manipulada, contra a estetização da existência em um baixo nível [...] a arte autêntica renega todo elemento de deleite imediato na obra [...] ao rejeitar a comunicação e ao decidir-se pelo simples e puro silêncio¹⁸.

18 El Fin de la Modernidad, p. 53.



Aldo Rossi, Cemitério de Módena.

(A negação à comunicação é também observada na forma de apresentar projetos de certos arquitetos, reunidos mais ou menos arbitrariamente sob o nome de “deconstrutivistas”, desenhos e colagens cujo hermetismo torna impossível uma leitura direta.)

No extremo oposto (o da verborragia), o silêncio é produzido pela *autonomia da escrita*¹⁹, por uma escrita que abandona todo valor semântico e, em um puro jogo sintático, gira ao redor de si mesma, separando-se de todo referencial real (função, entorno, tecnologia etc.). Aqui, a escrita desconhece ou nega os significados, e o aparente ruído que produz oculta uma não realidade, um silêncio muito mais profundo que o anterior, porque nada existe por trás dele. Trata-se de operações que parecem ter como finalidade colocar em discussão sua própria condição, com base na “autoironia” da própria operação artística, a uma poética da citação²⁰, como mais um dos recursos do citado “suicídio de protesto”.

Há ainda outra forma de silêncio, que já não se refere à escrita ou à realidade expressa através dela, mas à efetiva intervenção na construção do entorno: a arquitetura desenhada, o puro exercício do desenho arquitetônico como meio de reflexão sobre si mesmo. Sem dúvida, nesse caso, a escrita tem sentido, não se nega sua dimensão semântica, embora prescindindo de todo referencial ou tenha com ele uma relação mais que ambígua; porém, ao renunciar à possibilidade de intervir no entorno, produz-se uma forma de silêncio que poderíamos qualificar como *silêncio social*.

Para entender o caráter das respostas que essas tendências possam ter tido na América Latina, deve-se tomar em consideração certas atitudes básicas diante da realidade, da vida e da morte. Não é essa a ocasião, nem tenho a autoridade para tratar desses temas em profundidade, contudo há alguns sinais que permitem arriscar certas hipóteses: o caráter da grande literatura latino-americana, o realismo mágico que mostra um sentido de apego a uma realidade vital, tão vital que excede seus próprios limites; a festiva concepção da morte em muitos

19 Cf. Roland Barthes, *El Grado Cero de la Escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. (Trad. bras.: *O Grau Zero da Escrita*, São Paulo: Martins Fontes-WME, 2004.)

20 G. Vattimo, op. cit., p. 51.

países, entre os quais o México é exemplo notável; a desordenada vitalidade da tradicional cultura popular brasileira; a sempre renovada intenção de construir e traçar projetos de futuro em uma realidade que parecia inclinar-se para a desesperança etc.

Tudo isso, e muito mais, permitiria interpretar a incompreensão da proposta de Rossi – incompreensão que não tem coerência com a extraordinária popularidade de sua pessoa – como uma rejeição à ideia da morte, do suicídio, da negação da vida. Em nossos países, o que se adota de Rossi são alguns signos exteriores, pequenos elementos linguísticos superficiais, facilmente repetíveis e identificáveis, que não trazem o significado de sua arquitetura. Contudo, em geral, permanece desconhecida a busca de fundo, o ato de desnudar os profundos conteúdos, a supressão do vital e o imprevisto para manter uma arquitetura essencial, atemporal²¹.

Algo semelhante ocorre com o neoclassicismo, que não teve, nesses países, o alcance universal e difundido ao longo dos séculos, como nos países europeus. Sua presença se limita aos finais do século XVIII e início do século XIX – além disso, durante o período, pouco se construiu na maioria dos países devido às convulsões políticas –, para passar a ser logo um modelo mais inserido no elenco do século XIX, mas rapidamente deixado de lado ao final desse século com o auge do ecletismo historicista. De modo que dificilmente poderia converter-se em uma escrita totalmente transparente, ou considerar-se uma arquitetura “essencial”, ou representativa dos desejos e dos hábitos da gente comum, como interpretam alguns arquitetos europeus de esquerda. O que reapareceu, seguindo as tendências internacionais, é o modo acadêmico de projeto, retomando uma tradição educativa local que, até o início da década de 1940, seguiu as pautas da Académie de Beaux Arts.

Por outro lado, a autonomia da escrita, a crescente opacidade de uma escrita que multiplica interminavelmente seus próprios jogos, encontrou eco, talvez porque não seja fácil perceber sua terrível vacuidade. Com sua verborragia, aparenta uma forte vitalidade e parece estar dizendo algo importante. Porém é

21 No trabalho do argentino Tony Díaz pode-se perceber uma tentativa de aproximação com o tema.

pura miragem. Ao perder contato com a realidade cultural em um sentido global, ao permanecer no plano unidimensional do consumo de imagens, é também uma arquitetura do silêncio, um silêncio perigoso por sua intrínseca falsidade. Nesta sociedade do consumo e da comunicação, que se alimenta de imagens mais do que de realidades, esse tipo de arquitetura, geralmente fotogênica, prolifera na América Latina, em distintos níveis de qualidade, que vão desde sábios jogos sintáticos a torpes imitações ou formalismos ingênuos²².

Difícilmente a variante historicista dessa linha poderá ocorrer no sofisticado nível em que aparece em arquitetos como Robert Stern, Robert Venturi, James Stirling, uma vez que não existiu uma tradição acadêmica historicista suficientemente forte para que o manejo dos elementos linguísticos possa converter-se em um jogo divertido ou um torneio de habilidades tanto para arquitetos como para os leitores da arquitetura. De modo que, em geral, nos encontramos com alusões bastante óbvias, que não alcançam o nível de uma ironia capaz de pôr em discussão o próprio sistema, operação à qual fiz referência mais acima.

Quanto à variante populista, isto é, a uma escrita que tome seus elementos de uma forma precária de construir (Frank Gehry, Lucien Kroll), simulando uma arquitetura espontânea, transitória, mediante a colagem e o uso de materiais ocasionais, acontece que o panorama dos assentamentos marginais das cidades latino-americanas é bastante desolador para que possa ser tomado com ironia ou leveza seu dom de resolver os problemas habitacionais, para mascarar cômodas habitações burguesas. Diferente é o sentido de “bricolagem” praticado por alguns arquitetos latino-americanos (caso do argentino Mederico Faivre) que, através da utilização sem preconceito dos materiais e partes de sistemas que possam ser acessíveis a usuários de baixíssimos recursos, conseguem fazer uma arquitetura que atenda às suas exigências, alcançando, às vezes, excelentes resultados plásticos e espaciais.

22 Poucas vezes, como nos Centros Culturais realizados por Miguel Angel Roca, em Córdoba, revitalizando velhos mercados, essa escrita tem uma finalidade positiva: a de estimular o caráter lúdico do espaço, com o que se salva de cair na vacuidade do falso silêncio.

Tanto a bricolagem como as distintas formas do ecletismo não são senão expressões do *fragmentarismo* que, ao colocar em evidência a desconfiança em relação às unidades fechadas e concluídas, parece expressar a definitiva perda dos modelos. O fragmentarismo abarca tanto os modos de manipulação da linguagem como os modos de composição, aos quais se justapõem fragmentos de tipos arquitetônicos diversos (Stirling no Museu de Stuttgart ou no Centro de Ciências de Berlim) e amplia-se a ideia da cidade. Contudo, a ideia de uma cidade-colagem (Colin Rowe) como projeto mostra-se um tanto anacrônica na América Latina, uma vez que suas cidades foram se conformando, à maneira de colagens, ao longo de sua história; uma colagem não só de estilos arquitetônicos, como ocorre em cidades europeias, mas de tipos arquitetônicos, de volumes, cheios e vazios, e mais ainda, de fragmentos de tecidos urbanos, de tramas, de propostas urbanísticas truncadas. Parece lógico que, diante da ordem solidificada das antigas cidades europeias e do crescimento de subúrbios anônimos, apareça o desejo do curioso, do episódio urbano e já dotado de uma característica reconhecida. Porém, diante da desordem caótica de nossas cidades, o mais lógico é almejar por uma ordem relativa, pela composição de uma paisagem urbana compreensível e relativamente harmônica, pela repetição de tipos que ajudem a conformar um “fundo” (caso de Togo Diaz em Córdoba, Argentina). As substanciais diferenças na história da formação das cidades europeias e latino-americanas fazem com que muitas teorias, lá desenvolvidas para estruturação da cidade (por exemplo, as que se baseiam nas relações entre parcelamento, tipo arquitetônico, paisagem urbana), exijam uma profunda revisão caso se pretenda torná-las úteis para esses lugares.

É verdade que a desconfiança no planejamento acompanhou a destruição do modelo moderno e levou à sua substituição pelo desenho urbano como forma de intervenção parcial nas cidades. Porém, a constatação da inoperância dos grandes planos globais não implica necessariamente a técnica da colagem, isto é, a composição por justaposição de fragmentos. Nas intervenções intersticiais aproveitam-se os vazios urbanos, ou setores mais fracos do tecido, para introduzir elementos

que contribuam para a melhoria da qualidade de vida urbana. Numerosos exemplos podem ser encontrados em cidades da América Latina, em particular, a formação de áreas de pedestres de intensa vida urbana, o tratamento paisagístico das margens de rios que atravessam a cidade ou, em uma operação de grande envergadura, a construção de um sistema de transporte subterrâneo acompanhado de um sistema de praças (Caracas), que modificou o modo de uso da cidade de maneira extremamente favorável.

Quando o discurso, longe de aspirar a uma autonomia autossuficiente ou abandonar toda possibilidade de comunicação refugiando-se no silêncio, toma como referenciais os vários elementos do organismo arquitetônico – a matéria, a tecnologia, os usos, a luz, o espaço etc. – pode surgir uma arquitetura que “fale” à cidade e a seus habitantes. É claro que essas *arquitecturas da palavra* são próprias de um mundo que não aceita nem o “suicídio” nem a morte da arquitetura, um mundo no qual o projeto ainda parece ter possibilidade de existência. O pluralismo, próprio da cultura pós-moderna, encorajou a existência dessas correntes que constituem uma tentativa de escapar das condições do sistema global. Como já se disse, não se trata de rebeldia ou críticas, mas de modos de agir que, consumada já a crítica, se separam dos caminhos marcados pela coerção do aparato da sociedade pós-moderna. Não é estranho, então, que tais correntes apareçam quase sempre em sociedades mais ou menos marginais aos grandes centros de poder (países europeus não centrais como Espanha, Holanda, Finlândia ou países do chamado Terceiro Mundo).

O regionalismo, mencionado anteriormente, é uma das direções em que se pode conseguir uma “arquitetura da palavra”. É uma forma de aproximação à arquitetura que está longe de ser novidade, mas que cobra novos valores e significados na circunstância histórica atual. Trata-se de tentativas de consolidar – ou formular, se necessário – uma condição de identidade, com base na consideração de circunstâncias climático-ecológico-ambientais, tradições culturais, tecnológicas, urbanas etc. Assumida a crítica às carências na qualidade de vida produzida pela difusão do modelo moderno, procede-se a formular projetos, em lugar de recorrer à falsa opção linguística ou

aos modelos do passado, buscando o desenvolvimento daqueles elementos existentes na cidade, ou na tradição arquitetônica, que mantêm um grau de vitalidade e vigência, e os torne suscetíveis de desenvolvimento para a concretização do novo projeto. Daí que o pitoresco ou o neovernacular sejam considerados formas espúrias que, por seu caráter nostálgico, não podem contribuir para a construção de uma identidade, processo eminentemente dinâmico.

Nessas arquiteturas da palavra, enfim, a escrita mantém o difícil equilíbrio entre um desenvolvimento eloquente e uma profunda relação com seu referencial; explora uma sintaxe, não como mero jogo e sim como meio de transmissão de alguns significados reais. E para isso utiliza palavras com as quais tenta compor um discurso projetual, palavras que não falam de si mesmas, mas de matéria, de luz, de ar, da cidade com sua história e seu futuro e, no possível, falam também das pessoas que as habitam, que se habituam a viver ou conviver com elas.

7. Significado

Para o historiador, como para o crítico, a pergunta pelo significado da arquitetura tem uma importância capital: pois o significado da arquitetura é a própria substância da história e seu conhecimento no objeto último do estudo histórico.

No caso da arquitetura latino-americana, esse conhecimento adquire particular relevância, se se quiser chegar a uma verdadeira compreensão da história, pois até agora, na maioria dos casos, a exploração dos significados manteve-se em interpretações generalizantes, que não penetram além da superfície dos fatos, ainda que essencialmente corretas – por exemplo, os temas da dependência cultural ou das desigualdades sociais e econômicas.

Nosso ponto de partida é válido sempre que concordemos que a função da historiografia reside fundamentalmente em *compreender* a história – não em acumular conhecimentos ou emitir juízos de aprovação ou condenação –, o que implica uma série de problemas. Pois, o que é que deve ser compreendido? As causas dos diversos fatos, o desenvolvimento dos processos, as organizações formais ou funcionais, os efeitos produzidos por uma ação arquitetônica...? Em resumo, o que é que constitui o significado da arquitetura?

Desde o auge dos estudos semiológicos, foram muitas as tentativas de analisar a arquitetura do ponto de vista específico do significado, considerando a arquitetura como comunicação e as formas arquitetônicas como signos. Renato De Fusco é um dos estudiosos que mais de perto adere aos conceitos semiológicos: definindo o caráter peculiar da arquitetura como espaço interno, propõe a hipótese de que o signo arquitetônico está constituído por um significado, que é o referido espaço, e um significante, que é o espaço externo. Conclusão a que se chega, porque considera que o espaço interno

constitui o fim prático para o qual se constrói um edifício, porque é o espaço dentro do qual se vive, onde melhor se manifestam a função, a tipologia, as intenções de quem o edifica, os hábitos, a cultura, a história; em uma palavra, porque a partir de todos os pontos de vista [...] o espaço interno constitui a razão de ser da arquitetura¹.

Contudo, na mesma descrição que De Fusco faz do espaço interno e suas qualidades, descobre-se que o espaço está atuando, de fato, como um significante cujo significado seriam precisamente as funções, as intenções, os hábitos, a cultura, a história. Se o que se pretende é fazer uma analogia com a língua, na qual se reconheça como significante o suporte material (o som), e como significado aquilo que esse suporte comunica, no caso da arquitetura poderia ser reconhecido como suporte material, ou significante, o construído, enquanto o significado seria o que esse suporte comunica – ou propõe, no caso da arquitetura –, isto é, uma “ideologia do habitar”², se nos referimos ao espaço interno, e uma ideologia urbana, se nos referimos à sua presença externa, isto é, à relação do edifício com o entorno.

Por outro lado, seria possível encontrar mais de um exemplo no qual a carga significativa se concentra mais no exterior do que no espaço interno – ou pelo menos em medida similar – como pode ser os edifícios públicos das cidades medievais europeias, com suas torres que cumprem uma função simbólica e significativa muito mais forte que a de seus espaços internos; ou das grandes cúpulas renascentistas, que desempenham um

1 Segni, *storia e progetto dell'architettura*, Bari: Laterza, 1973, p. 98.

2 Umberto Eco, *La struttura assente*, p. 223. (Trad. bras.: p. 193.)

papel de similar importância, tanto na conformação do espaço interno quanto na presença de sua forma exterior; ou mesmo as atuais torres de escritórios, cujos interiores anônimos são revestidos com formas atrativas e materiais brilhantes, no afã de comunicar sua presença individual na paisagem anônima.

A reflexão da arquitetura como comunicação, que está na base das análises de De Fusco, foi rebatida especialmente por Cesare Brandi, que afirma que, embora a semiose seja uma atividade básica da consciência humana e a “semantização é, na realidade, a própria vida da consciência como conhecimento intelectual, desde suas origens mais obscuras”³, junto ao processo de semiose há outro de criação, de “inserção no mundo”. Assim Brandi distingue “semiose” de “presença” (“*astanza*”), e afirma, comparando a arquitetura com a linguagem, que “se a essência da linguagem está em comunicar, a essência da arquitetura não se revela na comunicação”, pois somente transmite informação em via secundária⁴. (“Um capitel não tem o significado de capitel, é um capitel”.)

Este não é o lugar para aprofundar o tema, pois não é nossa intenção trabalhar sobre uma interpretação semiológica da arquitetura, a não ser com um enfoque histórico-crítico; contudo, o uso de certos conceitos provenientes dessa ciência já é de uso corrente, mesmo se, às vezes, aproximativo ou talvez quase metafórico. De qualquer maneira, nossa interpretação de que o significante é o espaço construído é apoiada por vários autores. Citemos apenas A. J. Greimas:

o espaço não é senão um significante, existe apenas para ser aceito e significar outra coisa que o espaço, ou seja, o homem, que é o significado de todas as linguagens [...] o espaço pode ser considerado como uma forma capaz de erguer-se em uma linguagem espacial que permita “falar” de outra coisa além do espaço⁵.

Parece bem evidente, em última análise, que a arquitetura não se organiza para comunicar algo, para transmitir uma

3 *Struttura e architettura*, p. 25.

4 Idem, p. 37.

5 Pour une sémiotique topologique, em autores vários, *Sémiotique de l'espace*, Paris: Denoël-Gonthier, 1979, p. 12.

mensagem⁶, o que pode ocorrer somente em uma segunda instância, como um valor agregado, por assim dizer, à intenção fundamental, que é a de fornecer um espaço para cumprir determinados fins. Porém esse ato, aparentemente pragmático, está matizado ideologicamente a partir de um princípio. Consciente ou inconscientemente, o arquiteto irá aderir, criticar ou repudiar uma determinada maneira de organizar os elementos de sua arquitetura; criticará ou repudiará uma maneira de conceber a função ou uma maneira de inserir sua obra no entorno, naquilo que Argan denomina a instância tipológica⁷. De forma consciente ou não, voluntariamente ou não, toda intervenção no espaço construído põe em ação uma visão de mundo que tende a colocar-se como construção do ambiente humano, isto é, uma ideologia arquitetônica⁸.

Constitui-se, assim, o *significado ideológico* da arquitetura, no qual se mesclam as intenções explícitas do arquiteto com

6 Neste ponto deveriam ser considerados, separadamente, os projetos mais ou menos utópicos – como a Villa Radieuse, Broadacre City, a arquitetura alpina de Taut, as utopias da década de 1960 etc. Nestes casos, efetivamente, a intenção primeira é antes a de comunicar uma ideia do que a de projetar um entorno físico concreto. Trata-se de incitar a arquitetura a seguir determinada orientação. Enquanto as obras construídas mediarão uma comunicação, as propostas desenhadas comunicam diretamente. Mesmo assim, ainda que em menor grau, as obras das vanguardas não são, às vezes, senão pretextos para apresentar uma ideia, onde a função de habitar pode chegar a ter tão pouco peso como em algumas casas de Peter Eisenman. Contudo, nesse caso, o que se comunica é uma ideia artística, não referida ao mundo social, mas ao organismo arquitetônico em si mesmo, ou melhor ainda, à disciplina. Porque, em certas épocas e em certos autores, a arquitetura parece voltar-se mais sobre si mesma, tomar-se a si mesma como tema fundamental e como significado, antes que a função social a que está destinada e suas possíveis conotações.

7 Tipologia, *Enciclopedia Universale dell'Arte* (reproduzido em *Summarios*, n. 79, p. 5).

8 A respeito da “resposta” da arquitetura às exigências do meio, Roberto Doberti diz: “A relação da arquitetura com ‘as funções utilitárias’ não pode ser definida em termos de ‘satisfação’, com o que isso implica de prioridade das funções, de preexistência de tais funções [...] anterior e independente da marcação e delimitação do espaço. Por conseguinte, tampouco essa relação pode ser definida em termos de ‘menção’, sua atividade faz mais do que indicar as funções: a estrutura; propõe uma classificação das funções [...] as dispõe em categorias [...]. Finalmente reorganiza-as em uma forma que as contém e sintetiza. A arquitetura, produção que recodifica o *habitat*, particulariza-se por sua ação conformadora, antiesquemática, por seu modo de carregar o significado”. Justificaciones, *Summarios*, n. 27, jan. 1979, p. 328-334 (Teoria e Signo).

aquilo que nela resulta conotado além de sua vontade consciente pelo uso que faz de seus elementos, derivado de sua própria formação, e com aquilo que as forças produtivas e a cultura da época transmitem através da obra – modos de vida, valores econômicos e sociais, relações sociais, situação tecnológica etc.

No entanto, o significado de uma obra não se esgota na instância de sua criação, pois *não existe significado se este não é percebido por alguém*, ou, dito de outra maneira, o significado adquire significado somente no momento em que é percebido. O que implica uma multiplicidade de leituras, derivadas tanto da diversidade de épocas e culturas, como das circunstâncias histórico-sociais que acompanhem sua existência, em algum momento, a determinadas tipologias arquitetônicas.

Como consequência, ocorre que, embora o significado (ideológico) seja o resultado de uma visão de mundo, enquanto entra no circuito do uso e das sucessivas leituras, a obra se carrega de conotações e, pouco a pouco, adquire novos significados e perde outros. O transcorrer da história transforma e transtorna continuamente o sentido das intenções primeiras e suas respectivas leituras. Cabe, portanto, considerar esse significado como *significado cultural*.

Faz-se necessário distinguir dois tipos de leitura: a da sociedade em geral e a dos observadores que formam parte da disciplina, seja como produtores ou como críticos. Para estes últimos, uma das causas a mudar suas leituras será, além do uso social ou das circunstâncias culturais gerais, o aparecimento de novas propostas arquitetônicas, porque a história se reescreve e se reavalia continuamente a partir do desenvolvimento de sua própria matéria: cada nova obra muda ou afirma o curso da história, seja em grande medida ou em escala apenas perceptível. E, sobretudo, muda o lugar que fatos e ideias do passado ocupam na história. Porque se olha para o passado a partir do presente e o presente da arquitetura, como disciplina, é representado pelas ideias que são postas em prática dia a dia, condensando uma problemática geral que é interpretada e reinterpretada, a cada vez, de modo diferente. A Villa de Adriano, que não havia sido lida senão como um conjunto de peças individualmente interessantes, hoje aparece como modelo inspirador para as arquiteturas fragmentárias do presente; enquanto

o barroco, que foi estudado como um paradigma da continuidade espacial, agora não desperta interesse especial, e as fantasias alpinas de Bruno Taut já são vistas não como uma mera exaltação de uma nova civilização baseada na transparência do cristal, mas como uma forma compositiva de grande vigência histórica⁹.

Por outro lado, para o observador especializado, as arquiteturas não construídas, as utopias, que passam inadvertidas para o público geral, desempenham um papel de grande relevância. Assim voltou-se a ler Piranesi e Ledoux, buscando no primeiro um esclarecimento aos avatares da linguagem arquitetônica e sua perda de sentido, assim como à composição por fragmentos¹⁰, e no segundo o elementarismo revolucionário, como primeiro passo para a revolução do movimento moderno¹¹.

No entanto, a leitura social é diretamente orientada pelo transcorrer da vida histórica da sociedade. Uma circunstância política notável deposita uma carga ideológica sobre um estilo arquitetônico, carga essa que não é irreversível e cuja duração depende, por sua vez, de novas circunstâncias históricas. O exemplo obrigatório é o neoclassicismo, que representou as liberdades políticas no início do século XIX, ao ser adotado pela Revolução Francesa e pelas independências americanas e, no nosso século, passou a representar as mais aberrantes formas de autoritarismo do Estado. Um estilo pode ser lido simultaneamente, em diversas sociedades, com significados diferentes: o gótico, que parece indiscutivelmente indicar uma construção religiosa, na Inglaterra representa nada menos que o estilo nacional.

As alternativas do uso social produzem igualmente leituras contraditórias de um mesmo tipo arquitetônico: o edifício de torre de apartamentos, em certos bairros deteriorados dos Estados Unidos, pode ser considerado como uma forma

vergonhosa de habitar, conotando violência e superlotação; em outras cidades com diferentes antecedentes de uso, é visto como símbolo de integração à vida urbana por parte de populações marginais. A aceitação de determinada orientação de gosto por parte das classes altas de uma sociedade provoca, em um determinado período, sua aceitação por parte das demais classes, que poderiam tê-lo rejeitado no início, como ocorreu com o movimento moderno. Esses exemplos de flutuação do gosto – que provém de mudanças na leitura das propostas – poderiam multiplicar-se com uma ampla gama de casos.

Às vezes o significado socialmente atribuído às formas arquitetônicas não está apoiado em bases reais, mas em aspirações não muito claras, ou simplesmente não explícitas: é o que ocorre com os neocolonialismos que, repetidamente, aparecem na América Latina, às vezes inspirados em estilos que nunca existiram no local onde são revividos – como os neoplaterescos ou neoarequipenhos de Buenos Aires –, às vezes diretamente recebidos do exterior – como o chalé californiano. Mais que uma ideologia do habitar, o que se coloca em ação nesses casos é uma ideologia cultural, um anseio de pertencer à história, um complexo de falta de raízes que impulsiona a buscá-las além da imigração multiforme do século XIX – a raiz real da maioria dos rio-platenses –, no solo aparentemente mais sólido da América hispânica. É bastante recente o reconhecimento do século XIX como componente essencial de nossa história, e isso apenas por parte de certos grupos sociais e não do grosso da população, cuja leitura das casas de finais do século XIX e começos do século XX apenas acusam a ideia do “velho”; a menos que, de forma equivocada, ele seja lido como “colonial”, com o que automaticamente adquire patentes de nobreza. Os mitos sociais, portanto, desempenham importante papel na adoção de tipologias e linguagens.

Essas observações corroboram o caráter *arbitrário* do signo (se é que é lícito falar de signo) arquitetônico, ou talvez, seguindo Martinet¹², sua condição de imotivado. Fica demonstrada, por outro lado, sua *convencionalidade*, isto é, que o significado atribuído a determinadas formas provém da convenção

9 Cf. Demetri Porphyrios, Notes on a Method, *Architecture Design*, n. 51, 1981.

10 Manfredo Tafuri, El Arquitecto Loco: Giovanni Battista Piranesi, la Heterotopia y el Viaje, *La Esfera y el Laberinto*.

11 Cf. Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier: Origen y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982. Este livro, cuja edição original alemã data de 1933, em 1973 começa a ser traduzido e editado em vários idiomas, com sucessivas reedições, depois de ter permanecido quarenta anos como um trabalho de estudioso sem maiores repercussões.

12 Cf. José María Rodríguez et al., *Arquitectura como Semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1971, p. 68.

social, de um acordo social para ler certos significados em certas formas, e não de razões lógicas, funcionais, estruturais. Sem esse acordo, essa convenção, toda tentativa de denotar ou conotar uma ideia seria impossível. A condição arbitrária do signo deixa-o incapaz de significar por si mesmo. O tema já foi comentado no capítulo anterior, a propósito da linguagem, suas motivações originais e a perda de motivação quando os elementos se separam do sistema original. Aqui nos interessa acentuar particularmente a convenção social, já que é ela que impregna de significados as formas arquitetônicas.

No entanto, a recorrência à convencionalidade obrigatória do signo deve ser acompanhada, de forma dinâmica, com um permanente processo de recodificação, sob risco de que o signo se torne “transparente”, que perca sentido:

A repetição mecânica do signo, o pretendido acesso a um sentido não processado, a produção e leitura “convencionalizados” [...] o distendem, o afinam. O significante originado como *forma* torna-se *esquema*. [...] Esquematismo e recodificação caracterizam nosso meio social, estabelecem a dinâmica de sua transformação interna¹³.

Diante da proposta de uma ideologia do habitar, apresentada pelo produtor de arquitetura – em cujo caráter englobamos não só o arquiteto, mas todos os implicados no processo de produção: empresários, agentes financeiros, legisladores, funcionários públicos etc. – coloca-se a percepção, mutável e frequentemente imprevisível, do público social. Em cada momento histórico e para cada grupo social existe um “modo social de entender o mundo”¹⁴, essencialmente subjetivo, que atua como filtro da percepção e define os significados que serão lidos no produto arquitetônico. Seu significado social será, portanto, o resultado dessa visão subjetiva coletiva, essa intersubjetividade, que implica o consenso tácito do grupo social.

- Assim, existe um significado para quem produz a obra, um significado para quem a usa (direta ou indiretamente como parte de seu entorno urbano), um significado para quem a aprecia ou observa em sua própria época e cultura

13 R. Doberti, op. cit., p. 334.

14 Alfonso Corona Martínez, *Ideas*, Buenos Aires: Editora Universidad de Belgrano.

ou a partir de outras épocas ou culturas e, por fim, um significado para quem deve atuar na realização de novas propostas destinadas a enfrentar problemas semelhantes ou a integrar-se no conjunto urbano envoltório. Essas diferentes leituras são dirigidas a um objeto que, por sua vez, está carregado com um complexo grupo de elementos significativos e de intenções mais ou menos explícitas:

- O que o arquiteto quer denotar e conotar (funções práticas ou simbólicas, relações com o entorno, atitudes diante da técnica, da tradição, do conceito de modernidade etc.);
- O que resulta conotado além de sua consciência em função de sua própria carga cultural;
- O que o conjunto da cultura da época e local transmite através dessa obra;
- O que o transcorrer da história foi agregando;
- O que se perdeu com o transcorrer da história;
- O que cada geração descobriu por sua contínua reinterpretação da história etc. etc. etc.

Essa enumeração, incompleta com certeza, nos possibilita reafirmar que *o significado da arquitetura é um significado cultural*, que não se esgota no ato de sua produção, e, portanto, da concretização de uma ideologia. Em consequência, sua compreensão exige que o significado seja estudado no âmbito cultural correspondente, pois sua separação o privaria de sentido ou poderia levar a tergiversar sobre seu significado. Mais uma vez voltamos, assim, à necessidade de estudar a arquitetura latino-americana a partir de pontos de vista que coloquem em primeiro lugar as circunstâncias histórico-culturais que lhe são próprias.

Contudo, de que modo, com que instrumentos podem ser descobertas as diversas capas de significados que se mesclam e se acumulam para constituir o significado total? Não parece haver problemas insolúveis no que diz respeito ao significado atribuído pelos *experts*, sejam eles arquitetos, críticos ou historiadores. A produção construída ou projetada pelos primeiros indica sua opinião sobre a arquitetura em geral e de certas obras em particular; quanto aos segundos, seus escritos revelam explicitamente os significados que atribuem a determinadas obras e movimentos – e ainda, implicitamente, pela

exclusão de alguns deles em seus escritos. Essa análise foi feita com grande lucidez, em primeiro lugar, por Juan Pablo Bonta, que se baseou no desenvolvimento dos modos de interpretação do Pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe¹⁵; e depois por Maria Luisa Scalvini, que estendeu esse tipo de análise à historiografia do movimento moderno¹⁶, como já comentado a propósito do valor da comunicação da linguagem.

Muito mais complexa parece a tarefa de interpretar os significados sociais. É bastante óbvia a leitura de um primeiro plano desse significado: a rejeição ou aceitação de uma produção arquitetônica por parte de seus destinatários. O plano do gosto pode ser detectado, não só pela rejeição ou aceitação – nem sempre possível de exteriorizar, como por exemplo em relação às habitações fornecidas por instituições oficiais – mas também pelas modificações que o usuário realizar em sua habitação ou entorno, e pelos outros indicadores, como as revistas de consumo popular ou a televisão. Porém, não é simples, em absoluto, descobrir qual a interpretação significativa que um grupo social dá a um produto arquitetônico. Roberto Doberti¹⁷ fez um interessante ensaio semiológico, analisando os termos com que são designados os diferentes componentes de um edifício, na linguagem dos arquitetos e nos anúncios publicitários de venda de apartamentos, descobrindo significados de notável diversidade. A leitura de textos sobre a coluna, de Umberto Eco¹⁸, é outro ensaio sobre o tema que está muito longe de ter sido explorado de forma suficiente.

Significado e tipo. O tipo arquitetônico é o primeiro elemento de aproximação para compreender o significado de uma obra, é o que se oferece como matéria-prima para a primeira leitura, a primeira decodificação. Françoise Choay descreve, nesse campo, a perda de significados dos tipos arquitetônicos na cidade: antes

15 Cf. *Sistemas de Sinificación en Arquitectura*, p. 42.

16 M. L. Scalvini; M. G. Sandri, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*.

17 Em um curso dado no Instituto de História e Preservação da Universidade Católica de Córdoba, 1977.

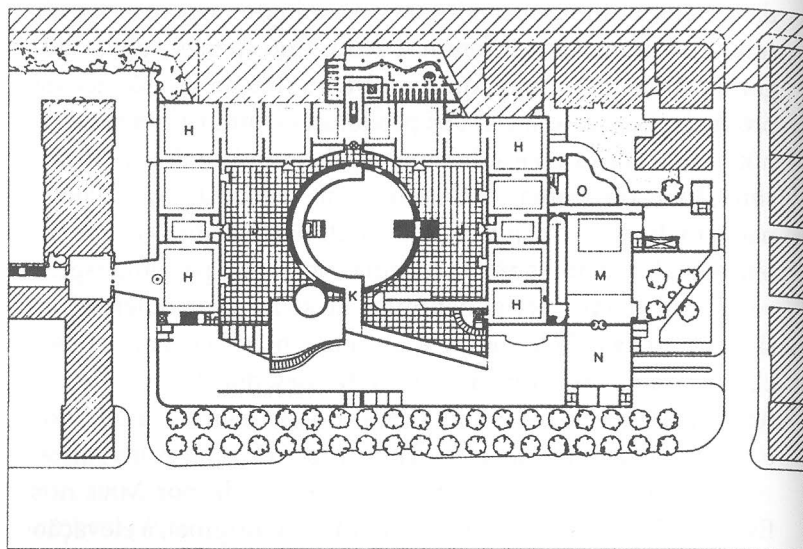
18 Trata-se de um trabalho iniciado por Eco em seu seminário para o Instituto Interuniversitário de História da Arquitetura, em 1970, em Bahía Blanca, depois publicado em versão reduzida no diário *La Nación* e, posteriormente, em livros.

da Revolução Industrial refletiam os múltiplos aspectos da cultura urbana, que depois foram se reduzindo apenas a duas categorias tipológicas: “uma que pertence à função econômica da produção e à classe social dos produtores e outra à função econômica do consumo e à classe social dos consumidores”¹⁹. Essa situação levou a uma enorme redução semântica, que Choay não tem dúvidas em qualificar de mutação. A redução também obrigou à “contaminação do sistema construído pela linguagem verbal [...] com a perda definitiva de sua pureza anterior”. O significado da cidade converte-se, então, no sistema da eficiência econômica. Sem dúvida, essas reflexões, que datam de 1967, refletem a situação das grandes urbes dos países industrializados e, talvez em um grau apenas menor, a de nossos próprios países.

A tipologia da torre de escritórios criada por Mies nos Estados Unidos aludia, em seu significado original, à elevação da técnica de industrialização da construção ao nível da arte, expressando-se com um extremo purismo que almejava estabelecer uma ordem no caos da cidade norte-americana, conseguindo, de fato, erguer-se em transcendente marco urbano. Porém, com a multiplicação do tipo pelo mundo todo, em suas características mais esquemáticas, seu significado original viu-se substituído por uma indicação genérica de “entidade comercial ou administrativa moderna”, sem sequer fazer distinção entre edifício público e privado. Seus primeiros significados tornaram-se transparentes por não terem sofrido modificação alguma, reduzidos à repetição dentro da convencionalidade²⁰. Assim, tornam-se ilegíveis tanto do ponto de vista da relação arte/técnica como em sua condição meramente funcional. Essa extrema generalização torna-as anônimas, e por isso exigem sistemas suplementares para sua adequada leitura, que será limitada ao plano funcional: seja a linguagem verbal, como aponta Choay, ou a artística – mediante a reunião de obras de arte de considerável importância que possam ser lidas como próprias de instituições oficiais, como o Picasso situado na frente do Federal Center de Chicago.

19 Urbanism and Semiology, em Charles Jencks; George Baird (eds.), *Meaning of Architecture*, London: Barrie & Jenkins, 1969. Este capítulo é uma versão de artigo publicado em 1967 na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, p. 34.

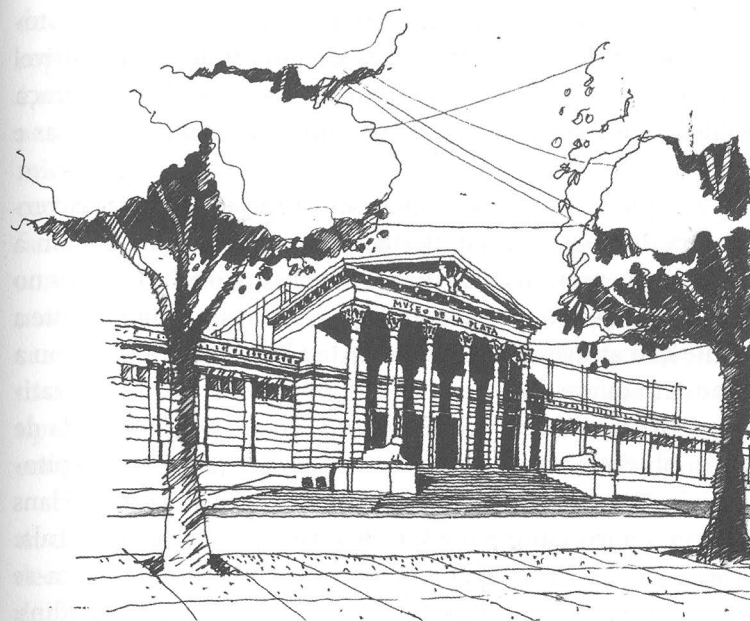
20 Ver supra, nota 7, p. 154.



James Stirling, ampliação da Staatsgalerie de Stuttgart, plantas.

A característica hipossemântica parece ter sido experimentada como uma carência pelos grandes municípios dos países desenvolvidos, que sentiram a necessidade de erguer edifícios-símbolos como, certa vez, já foram erguidas as catedrais medievais, as praças cívicas, ou mesmo os magníficos estabelecimentos portuários de cidades como Hamburgo. Esse papel foi encomendado aos museus, cuja proliferação nos países mais ricos do globo alcançou um nível impressionante. No entanto, para constituí-los em símbolo da nova riqueza democrática, o significado tradicional da instituição teve que ser reformulado: já não se trata de um “templo da arte”, aberto somente às elites intelectuais, ou de um tesouro destinado à custódia de peças valiosas, mas de um lugar público onde a cidadania participa livremente da alegria da arte, e, ao mesmo tempo, de um monumento através do qual a cidade – e ocasionalmente um doador – proclama que sua riqueza não se traduz em mero mercantilismo, senão em amor e apoio da cultura²¹. Nesse caso, não se pode esquecer o

21 Segundo afirmam alguns de seus habitantes, o município de Stuttgart investiu somas vultosas para a construção de museus artísticos com a intenção de modificar a imagem da cidade, tradicionalmente considerada como a de uma comunidade dedicada exclusivamente às questões financeiras.



Enrique Alberg e Carlos Heynemann, Museo de La Plata, Argentina, c. 1885

papel reservado ao arquiteto, que traz o prestígio de seu nome à empreitada e, por sua vez, encontra admirável ocasião para desenvolver com grande liberdade sua própria ideologia e sua fantasia arquitetônica.

Para evidenciar os novos significados reformularam-se a tipologia formal e, em particular, aquela que diz respeito à relação do edifício com o entorno: em lugar das altas e impressionantes escadarias, dos elevados pórticos, da escala monumental, da severidade da linguagem e da correspondente ausência de cor que, na tradicional tipologia dos museus, estabelecem uma tácita barreira entre o público e o espaço do museu, recorre-se às mais variadas fórmulas para romper essa barreira. Eis aqui alguns aspectos: quanto aos acessos, nos programas dos museus mais recentes, especialmente na Alemanha, surge a exigência de que um caminho ou rampa conduza diretamente o passante da rua até o interior do museu, convidando-o a entrar, e na Staatsgalerie, de Stuttgart, Stirling trabalhou o tema com tal intensidade que o converteu em um imenso passeio que pode ser usufruído independentemente do próprio museu, pois atravessa o prédio pelos terraços e ao redor de um belo pátio circular, e une, entre si, duas ruas paralelas de diferentes níveis

que limitam o lote. No Centro Pompidou, por sua vez, as vistas escadas rolantes transparentes são uma atração indiscutível para o passante, para o qual também foi ofertada uma praça pública, onde se desenrolam libérrimas atividades artísticas e populares.

No que se refere às conotações propostas nas novas versões da tipologia museu, destacam-se aquelas que aludem a tipologias comuns na vida diária: as construções industriais no Centro Pompidou, que tendem a dessacralizar violentamente a instituição através dessa mudança tão brusca dos signos; ou a atmosfera quase doméstica do belo museu de Artes Decorativas, de Richard Meier, em Frankfurt, com a escala medida de seus ambientes e a vista permanente para os jardins; ou o pitoresco jardim que cobre o museu de Mönchengladbach, de Hans Hollein. Outro tanto pode ser observado em relação à escala: neste último museu, apenas a torre de observação destaca-se do conjunto, enquanto as salas ficam no subsolo, sob os jardins; e o monumental museu de Stirling está fragmentado em volumes de variadas formas e texturas, em volumes heterogêneos justapostos, em um conjunto que parece ter como referencial, mais que um edifício monumental, um fragmento de cidade.

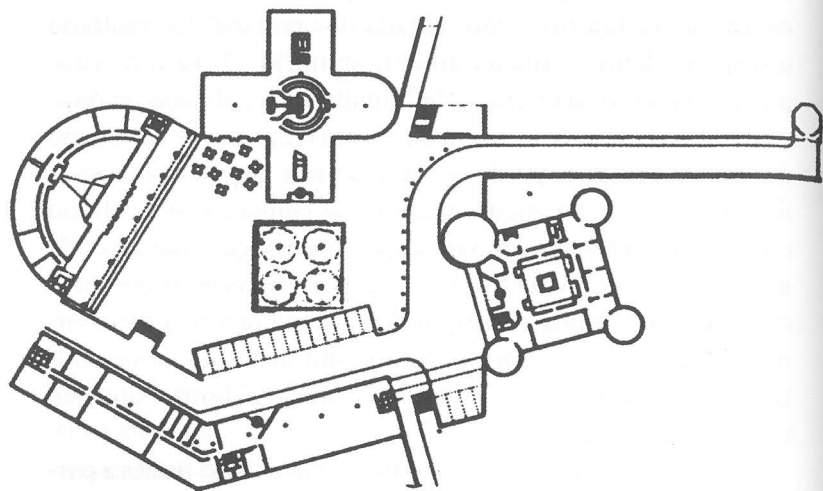
Dessa forma, a cidade reintroduz um elemento significativo que se agrega aos elementos do “sistema de eficiência econômica”, mesmo se, em última análise, não seja senão mais um signo do sucesso do sistema. E talvez, em uma interpretação muito estrita, esses museus possam ser incorporados aos significantes da função de consumo, ainda que o que se consome não sejam objetos diretamente comercializáveis para o público.

Uma operação tipológica curiosa, realizada nos últimos anos, é o intercâmbio de tipologias: a utilização de uma tipologia formal derivada de determinadas funções, isto é, historicamente ligada a uma tipologia funcional específica, para abrigar uma função diferente, com o propósito de transportar para a nova função significados que são próprios da anterior. Basta citar dois exemplos conspícuos: o Cemitério de Módena, realizado por Aldo Rossi segundo uma tipologia própria da habitação coletiva, e o Palácio Abraxas, no qual Ricardo Bofill instalou um conjunto de habitações econômicas em uma tipologia palaciana. O primeiro caso provém da certeza do autor

de que uma forma pode conter qualquer função, e de sua concepção de cemitério como “cidade dos mortos”. O resultado é surpreendente, verdadeiramente sombrio. O segundo caso parece derivado da intenção de “dignificar” a habitação econômica. O resultado também não é muito feliz; não se vê vida no cerimonioso espaço público – exceto pelos arquitetos fotografando o local – e, por alguma razão, esse conjunto foi escolhido como cenário tenebroso para algumas paisagens lúgubres de um filme de ficção científica. Tais experiências parecem indicar que alguns tipos correspondem efetivamente a determinadas funções ou, ao menos, que a arbitrariedade no uso dos tipos ou na manipulação dos significados tem limites que não convém ultrapassar.

Examinemos agora o que acontece em nossos países a partir da elaboração dos primeiros significados pelos grupos de decisão, uma vez que a formulação de tipos ou a condensação de elementos que constituem um tipo são produzidas, em geral, no mundo contemporâneo, nos países detentores do poder econômico e tecnológico. Como já foi comentado, a proposta de um tipo arquitetônico implica a proposta de uma determinada maneira de habitar, de modo que a escolha de um tipo de edificação comporta a aceitação do respectivo modelo de vida. E embora a natureza humana tenha características universais, o mesmo não ocorre com os modos de viver dos diferentes grupos humanos.

O valor semântico atribuído a um tipo proveniente de um meio mais desenvolvido do que aquele no qual é implantado terá, assim, uma dupla função: a de fornecer uma leitura da cidade como “cidade moderna” e da sociedade como “sociedade desenvolvida”; e a de promover uma leitura do espaço habitável que leve o habitante em direção a um uso próprio de um meio original e compatível com essa imagem. Quanto à primeira função, o resultado arquitetônico costuma chocar-se com as condições locais de produção – tecnológicas, financeiras etc. – e com o meio urbano existente; quanto à segunda, ocorre uma contradição interna no tipo transcultural, originado em uma ideologia do habitar determinada, e no modo em que efetivamente é habitada e mantida ao longo do tempo. São mais que numerosos os exemplos que poderiam ser citados, porém, talvez, alguns dos



James Stirling, Museu de Ciências, Berlim.

mais eloquentes sejam certos conjuntos de habitações das chamadas de interesse social, projetadas segundo tipologias usuais em países europeus nórdicos, situadas em províncias argentinas: os espaços comuns são convertidos em depósitos de lixo, no lugar dos bem cuidados jardins imaginados pelo arquiteto; ou são fechados com adobe para evitar depredações, e o conjunto não alcança um mínimo de qualidade de vida.

Acontece que, em circunstâncias semelhantes, os “grupos locais de decisão” são *grupos de decisão de segundo grau*, por assim dizer, pois sua decisão não consiste em formular ou reconhecer tipos e significados, mas em adotar ou modificar tipos que tenham sido formulados ou reconhecidos em outros meios culturais; decisão carregada de perigos, a menos que se detecte cuidadosamente o caráter das ideologias arquitetônicas que esses tipos significam, e que se tenha clara consciência das próprias ideologias, o que tornaria possível uma crítica e adequada reformulação, ou ainda evidenciaria a necessidade de uma invenção.

Mais ainda, os grupos locais de decisão, geralmente metropolitanos, costumam ter a seu cargo a formulação de tipologias para áreas rurais e semirurais, cujas formas de habitar lhes

são tanto ou mais estranhas que aquelas dos países centrais. Os funestos resultados não tardam, com a oferta de espaços inabitáveis ou rapidamente deterioráveis²². As decisões atravessam assim, já não duas, mas três etapas de sucessiva alienação.

Significado e processo de projeto. Para uma adequada análise dos significados é necessário penetrar além das estruturas tipológicas, até o coração mesmo da criação arquitetônica, isto é, até o processo de projeto, e avaliar o possível significado dos diversos tipos de processo.

Em outra ocasião, tentei caracterizar a ideologia do processo de projeto do ecletismo historicista do século XIX como ideologia liberal:

Nesse tipo de processo, todos os elementos se libertaram entre si: a tipologia funcional, resolvida como tipologia planimétrica, não impõe a criação de estruturas espaciais determinadas; por sua vez, a estrutura portante não impõe o uso de materiais não portantes; os materiais e as estruturas não impõem tipologias formais, e as tipologias formais, por sua vez, nada impõem. É a parte violentamente criativa do *self made man* vitoriano que se expressa nesse abuso de liberdade. Sente-se dono do mundo e da história e dispõe livremente da história que lhe pertence. Porém, a contradição interna da ideologia vitoriana está presente justamente no fato de que não pode libertar-se dessa herança, que é uma herança de símbolos de valores culturais e sociais que anseia para si, e que, talvez, vagamente suspeita que permaneçam inacessíveis para ele²³.

Com Durand, o processo analítico cobra extremo rigor lógico por aquele que se conduz com mão segura da decomposição à recomposição e, portanto, à unidade final do produto. Mantém-se, contudo, a independência conceitual das diversas etapas do processo e dos diversos componentes do organismo arquitetônico (ainda que o termo “organismo” não seja precisamente adequado neste caso). O processo mantém-se regido por articulações precisas e submetido a normas definidas, surgidas da própria disciplina mais que do conteúdo funcional do organismo; o arquiteto aparece como um técnico mais preocupado pela perfeição de sua ação do que pelas consequências

22 Ver a este respeito os casos comentados em *Summarios*, n. 80-81 (Apropriação y Desarraigo), 1984.

23 Marina Weisman, *La Estructura Histórica del Entorno*, p. 212.

que tal ação pode acarretar tanto ao usuário quanto ao meio. Isso parece constituir uma primeira aproximação à mecanização do pensamento arquitetônico, sem dúvida mais eficaz do que o que seria tentado na década de 1920 quando, exceto naquilo que costuma ser classificado como a “linha dura” do movimento moderno (Hannes Meyer, Hilbersheimer etc.), boa parte dos princípios mecanicistas cederam diante da pressão dos movimentos artísticos e da própria sensibilidade estética dos arquitetos. As falácias da ideologia mecanicista do período foram amplamente estudadas para que voltemos uma vez mais sobre o tema.

Parece interessante comparar o processo acadêmico de análise-decomposição/recomposição com o processo de análise-decomposição/ desagregação que se percebe na obra de muitos arquitetos contemporâneos de diversas partes do mundo, paralelamente, em alguns casos, ao auge de um novo ecletismo historicista. Demetri Porphyrios busca a origem do ecletismo atual no modo de projeto “heterotópico” de Aalto, no qual cada um dos componentes do organismo – e aqui sim, cabe o termo “organismo” – recebe um tratamento que respeita sua função e seu caráter expressivo, sem propor formas globais ou espaços de validade universal. A arquitetura de Aalto aceita e expõe a multiplicidade da vida social, oferecendo espaços específicos para o cumprimento e a expressão de cada atividade, diferentemente daqueles que concebem o ser humano em sua condição de ser universal, ou aquelas que privilegiam os valores intelectuais da disciplina sobre os valores existenciais.

Contudo, na obra de Stirling, de Hans Hollein ou de Robert Stern²⁴, e da mesma forma na obra de muitos autores menores, a adesão dos componentes de um organismo arquitetônico às necessidades existenciais sofreu um processo de desintegração, um aperto que parece tê-la levado a um plano mais superficial. Na verdade, já não parecem mais questões existenciais básicas que levam à conformação de um âmbito específico ou à escolha

24 Podem também ser citados os concursos para o Parc de La Villette (Bernard Tschumi) e para o The Pike, em Hong Kong (Zaha Hadid). Por outro lado, o próprio Stirling afirma que o “edifício [Museu de Stuttgart] pode ser uma colagem de velhos e novos elementos”, apud M. Waisman, *Organismos y Fragmentos*, *Summarios*, n. 84, 1984, p. 24.

de um tipo, mas sim que as possíveis acepções de cada função se subdividem ao extremo, minimizando a escala dos respectivos “elementos de composição”, de tal modo que em vez de uma composição ou montagem, o processo resultante é o de uma verdadeira colagem²⁵.

Por outro lado, em vez de utilizar o tipo selecionado para cada caso como ponto de partida para uma nova criação, isto é, em vez de atravessar por uma instância tipológica crítica, recorre-se diretamente à *citação*, às vezes, manejada com grande habilidade e sutil ironia, mas mantendo sempre sua função de referência explícita à fonte histórica.

As configurações com base na colagem aparecem repetidamente no panorama contemporâneo, não só para a arquitetura, mas também para a cidade: tanto Colin Rowe em sua cidade-colagem, como Aldo Rossi em sua cidade análoga, propõem cidades formadas por fragmentos justapostos. Quanto à arquitetura, e deixando para mais tarde a consideração sobre outras formas de fragmentarismo, distinguimos duas variantes no processo de projeto por colagem: a já mencionada arquitetura que maneja um livre ecletismo historicista e aquela que trabalha dentro da tradição da bricolagem ou do “*do-it-yourself*”, da qual Frank Lloyd Wright é o conspícuo representante, e que tem inúmeros seguidores nas gerações mais jovens, tanto europeias quanto americanas. A primeira apela para uma sofisticada cultura especializada, enquanto a segunda pretende recompor um processo espontâneo, recuperar a presumida inocência do construtor não profissional. Lucien Kroll também recorre a essa via, porém com a intenção de colocar em ação a criatividade coletiva, de impulsionar a participação de quem quiser habitar o construído²⁶, tarefa nada fácil de cumprir, como se sabe.

Os dois aspectos do processo de projeto sobre os quais comentamos – a colagem e o ecletismo –, parecem repousar sobre um princípio comum: a decomposição da forma, que se

25 De acordo com Luis Fernández-Galiano: “[Os elementos da arquitetura] carregam um maior grau de abstração que os [elementos da composição] e se prestam menos que estes a técnicas compositivas de colagem: é a escala do elemento que determina tanto o caráter figurativo ou abstrato do fragmento como o procedimento compositivo – montagem ou colagem – empregado”. *Órdenes y Desórdenes en la Arquitectura*, *Summarios*, n. 84, p. 31.

26 Cf. *Summarios*, n. 33, 1979. (La Anarquitectura de Lucien Kroll)

apresenta tanto no princípio como no final do processo. Porque assim como a aproximação analítica aos “elementos da composição”, como os chamava Guadet, não se resolve depois em uma composição legitimada por norma alguma, também o ecletismo historicista opera decompondo sistemas formais e dispersando seus membros, sem depois conformar um novo sistema. Em ambos os casos, o método de composição é a colagem, isto é, a justaposição de elementos baseada no gosto ou na habilidade do autor e em uma livre adequação às necessidades funcionais ou formais.

Diversas interpretações podem ser feitas dessa tendência. Antes de tudo, se aceitarmos com Fernández-Galiano que:

as características fundamentais da arquitetura pensada sob o paradigma mecanicista [são] decomponibilidade e repetição [e que] a decomposição analítica do edifício em seus elementos constituintes e sua posterior recomposição aditiva seja, quiçá, a dupla operação que melhor representa as estruturas de conhecimento e manipulação da modernidade²⁷,

esse tipo de processo que não admite a repetibilidade nem a recomposição representaria uma posição declaradamente anti-moderna. Poderia, então, ser lida como uma rejeição à ideologia do progresso, uma tentativa de libertar-se da mecanização do pensamento, da invasão da técnica e da produção mecânica, enfim, como uma explosão de liberdade contra as sucessivas autoridades que dominaram a cena arquitetônica nos últimos dois séculos – o classicismo, o academicismo, o racionalismo, o funcionalismo e ainda a unidade intrínseca das correntes organicistas, o culto à ciência e à tecnologia etc. Porém, será que não corremos o risco de confundir a profunda necessidade de liberdade com simples atos de rebeldia superficial, com simples golpes sem maiores consequências, porque não parecem apontar os problemas de fundo? E em troca, que mudanças propõem esses atos críticos que desmontam estrepitosamente o edifício da modernidade? Que novos caminhos indicam? E ainda, que grau de compromisso vital, que grau de fé se vislumbra por trás das fachadas atrativas dessa arquitetura? Na realidade, assemelham-se a reações contra algo mais do que

projetos dirigidos ao futuro, produtos do desencanto mais do que de entusiasmo, e às vezes, ainda, expressões de frivolidade mais que de compromisso. Tudo isso parece resultado de certas situações que podem ser percebidas nos países desenvolvidos, nos quais boa parte da juventude sente que carece de futuro. Talvez, por isso, essas tendências estejam marcando, como há muitas décadas o fez Anton Webern, o final de um desenvolvimento histórico: explosões da forma que parecem querer consumir a destruição de um ciclo, a partir do qual será necessário achar caminhos inéditos²⁸.

Quando esse tipo de processo de projeto é transposto para nossos países, transpõe-se, ao mesmo tempo, uma ideologia de desencanto, da renúncia à luta, da renúncia ao futuro mesmo; uma ideologia que, em geral, não é própria da mentalidade latino-americana. Mais uma vez apresenta-se como algo inevitável a leitura crítica dos significados das arquiteturas que os grandes centros nos propõem.

Existe, contudo, um modo positivo de considerar a bricolagem, como já comentamos, não como uma postura intelectual, utilizada no seio do mundo desenvolvido, para romper a anomia dos grandes conjuntos habitacionais derivados da difusão do movimento moderno, senão como “arquitetura da pobreza”, ou ainda mais, “arquitetura da adversidade”²⁹: um modo de tornar possível a arquitetura além de toda esperança, quando os meios e as circunstâncias a tornam, aparentemente, impensável. A inteligência para adaptar os elementos

28 Um dos desenvolvimentos dessa tendência é o chamado desconstrutivismo, canonizado por Philip Johnson e Mark Wigler na exposição *Deconstructivist Architecture*, organizada por eles no MOMA, em 1988: uma busca acompanhada por um pensamento filosófico que, por sua vez, se apoia na arquitetura e que assume aspectos muito diferentes nos vários arquitetos que se supõem integrantes do movimento, os quais, por outro lado, não costumam reconhecer-se uns aos outros como partícipes da mesma ideia. Trata-se, ao que parece, de desmontar os mecanismos da produção do projeto, o que costuma ser expresso mediante herméticas representações lineares ou colagens, nas quais se superpõem e se entrelaçam fragmentos, pontos de vista, estruturas etc. Em alguns casos, no entanto, à estranheza dos projetos corresponde uma relativa clareza na obra construída, que costuma ser bem mais simples do que o que sua representação pressagiava (caso do Teatro Musical de Haia, de Rem Koolhaas, ou dos edifícios de Peter Eisenman em Berlim, por exemplo).

29 Este é o nome que lhe dá um de seus bons cultores, o arquiteto Mederivo Faivre, de Buenos Aires.

disponíveis, para inventar estruturas de fácil construção e manutenção, para enfrentar adequadamente um meio social, às vezes hostil, são algumas das condições necessárias para alcançar esse tipo de arquitetura que, em mais de uma ocasião, consegue relevantes méritos espaciais ou ambientais, além das sociais.

Anteriormente, também já se comentou algo referente à cidade colagem: um breve passeio por nossas cidades nos dirá que já a “conseguimos”; evidentemente não com a justaposição de fragmentos fidedignos de cidades famosas, mas sim com imagens mais ou menos aproximadas. A visão do estudioso europeu – deixando de lado a cota de niilismo e desencanto que comporta – não traz, como já se disse, um aporte positivo para a solução de nossos problemas urbanos, que passam por diferentes parâmetros.

No entanto, essas não são as únicas propostas de fragmentação no processo de projeto. Junto aos processos que começam e terminam com etapas de desagregação, existem outros nos quais a fragmentação não implica desagregação, pois o organismo arquitetônico, ainda que fragmentado, conserva sua unidade essencial.

Herman Hertzberger, ao encarar dessa forma o projeto arquitetônico, tratou de responder ao desafio lançado por Aldo van Eyck no volume do Team 10: “A arte de humanizar o grande número não avançou além dos primeiros e vagos preliminares. Nada sabemos da vasta multiplicidade: não podemos chegar a apreendê-la, nem como arquitetos, nem como planejadores, nem como nenhuma outra coisa”³⁰. Para isso Hertzberger articula seus grandes edifícios em pequenas unidades múltiplas, de modo a resolver a concentração de grande número de pessoas em múltiplos espaços que conservam uma escala doméstica. Porém, o conglomerado de espaços, circulações, funções diversas, é resolvido com um vocabulário uniforme, proveniente de um sistema estrutural e de fechamento constituído por elementos repetidos constantemente, que permitam uma grande liberdade nas disposições, mas estabelecem uma ordem legível. Esse tipo de processo evita, além disso,

a criação de objetos arquitetônicos separados do ambiente urbano e fechados em si mesmos – separando também a população interna da urbana – e converte seus edifícios em partes da cidade acessíveis e atravessadas por múltiplos caminhos. A fragmentação torna-se, assim, uma forma particular de desenvolver um discurso fortemente estruturado.

Emilio Ambasz, por sua vez, igualmente evita a fabricação de objetos únicos, e produziu diversas tentativas de integrar sua obra na natureza³¹. Um dos mais recentes é um grande laboratório de pesquisas formado por um conjunto de elementos isolados, espalhados em uma paisagem idílica. A relação com a paisagem, e em particular com a própria terra que sempre cobre parte de suas construções, a simples linguagem e a escala fazem com que esses conjuntos, aparentemente desagregados, componham uma forte unidade conceitual.

É que tanto em um caso como no outro, na base dessas arquiteturas existe um compromisso tenaz com uma ideologia arquitetônica dirigida, por diferentes caminhos, à melhoria da qualidade de vida. Hertzberger se mantém dentro dos procedimentos canônicos da modernidade (decomposição, repetição, recomposição aditiva), aplicando-os, no entanto, com critérios originais dirigidos a resolver problemas da população urbana massiva, os quais não tinham entrado nas questões colocadas pelos mestres da primeira modernidade. Ambasz, em vez disso, propõe uma arquitetura alternativa que tenta reconciliar a arquitetura com a natureza, fazê-la perder seu caráter agressivo, para o qual propõe “desenvolver um vocabulário arquitetônico estranho à tradição canônica da arquitetura”. A necessidade de refúgio, de símbolos e mitos, própria do ser humano, está presente nessa arquitetura que o autor prefere comentar mais com fábulas poéticas do que com declarações críticas.

Limitei-me a comentar um dos tipos de processo de projeto, característicos do momento atual, o dos fragmentarismos, porém, a meu ver, isso possibilitou um proveitoso exercício de leitura de significados, e permitiu constatar a importância

30 Cf. *Summarios*, n. 18, 1978; M. Waisman, *Organismos y Fragmentos*, op. cit.

31 Cf. *Summarios*, n. 11, 1977 (dedicado a Emilio Ambasz); M. Waisman, *Organismos y Fragmentos*, op. cit., p.19.

fundamental que a escolha desse instrumento de projeto representa para a definição de uma ideologia arquitetônica.

Significado e processo de produção. Com certeza, a leitura do processo de projeto é possível para quem, de um modo ou outro, pertence ao âmbito da disciplina, ainda que sem dúvida se reflita no produto final que terá que ser lido – e utilizado – pelo público não especializado. Enquanto o processo de produção, ao menos em alguns de seus aspectos, é de leitura social não só possível, mas óbvia: por exemplo, na Argentina já é um tema batido a comparação entre a construção da Biblioteca Nacional, incompleta depois de mais de vinte anos de processo, e o edifício construído para a TV estatal em cores, por ironia situado bem diante daquela, e que foi construído em apenas onze meses, tendo em vista o campeonato mundial de futebol de 1978. Porém, esse fato pontual não nos deve fazer esquecer que, em 1978, quinze anos já haviam se passado desde o concurso que consagrara o projeto da biblioteca, e por isso o desinteresse pela cultura não pode ser considerado patrimônio exclusivo do último governo militar, mas tem sido “exercido” continuamente, tanto por governos militares como democráticos.

Contudo, junto à expressão da política oficial, que constitui a leitura óbvia do episódio – e que sem dúvida reflete uma ideologia difundida na maioria da população – não se pode descuidar da outra leitura, a que diz respeito à inserção dos profissionais no processo de produção. Na verdade, em certas circunstâncias do processo referentes à profissão arquitetônica, costumam atuar, pelo menos, dois fatores de distorção: alguns dos mitos sociais argentinos, entre os quais o de que este é um país moderno e progressista³², e a distância entre o mundo da especulação universitária ou a informação profissional e o mundo das ações concretas, as circunstâncias políticas, os processos financeiros, as reais possibilidades técnicas etc. Tudo isso produz desajuste que depois será traduzido no fracasso dos projetos, ou na dificuldade de levá-los a cabo de acordo com suas premissas, ou na posterior deterioração das obras, produto de tais desajustes.

32 Cf. Carlo Barbaresi; Roberto Ghione; Marina Waisman; Gustavo Zapico, Argentina: Arquitectura y Mitos Sociales, *Summarios*, n. 100-101, 1986, p. 27-47.

Os concursos parecem ocasiões ideais para aplicar as teorias e as imagens difundidas através dos canais universitários ou profissionais; teorias ou procedimentos que, na prática profissional atual, não costumam ter fácil acolhida. Também é evidente que será fortuita a possibilidade de uma realização adequada a partir de um concurso, pois raramente as circunstâncias que envolvem a atividade privada serão substancialmente superadas na esfera da atividade oficial. Muitos fracassos ou semifracassos provêm desses tipos de especulações e, na verdade, as citadas distorções podem ser lidas aí.

No âmbito urbano, os vaivéns da economia, a especulação imobiliária, os critérios variáveis dos funcionários responsáveis pelas regulamentações de construções e, com certeza, o peso das teorias urbanas da moda, são alguns dos parâmetros lidos na história de curta duração, como também as contradições entre certas tipologias de edifícios que conseguem intervir, com sucesso, na paisagem urbana, e em suas próprias propostas de células habitacionais, que permanecem em um nível de estrita padronização e repetibilidade, exigidas pelas necessidades financeiras da produção.

Outro aspecto da produção que pode ser lido na curta duração, pelo menos na Argentina, é a flutuante experimentação no campo tecnológico, ligada à igualmente flutuante política financeira e econômica.

A descontinuidade nos desenvolvimentos tecnológicos deixou truncadas muitas tentativas de criação de tecnologias modernas adequadas às circunstâncias locais. Às políticas econômicas deve somar-se a inércia do aparato burocrático encarregado de operar os grandes planos de edificações do Estado. O reconhecimento das profundas diferenças entre regiões, as possíveis inovações destinadas a melhorar a qualidade de vida, geralmente chocam-se, pelo menos na Argentina, contra o muro das normas formuladas nos grandes centros urbanos, que levam a processos de produção onerosos com resultados inadequados³³.

Por outro lado, em alguns países, como a Colômbia, realizaram-se valiosas experiências com a utilização de materiais

33 Uma análise dessa situação na Argentina pode ser consultada em *Summarios*, n. 80-81 e 82-83, 1984. (Apropiación y Desarraigo I e II).

próprios da tradição construtiva popular, como a “guadua”, ou bambu, como também a adequação dos próprios projetos aos hábitos de ocupação do local, por parte dos moradores espontâneos.

Na duração média, podem ser lidas, por sua vez, características do desenvolvimento geopolítico de uma região: a existência de um tecido urbano sólido produzido em certo período histórico, sua posterior deterioração e o aparecimento de uma forte produção em outra área mostram, de forma cabal, as transferências de poder no território. Às vezes, também na duração média, pode-se ler a existência de um projeto político compartilhado e a capacidade para levá-lo a cabo (como exemplo, podem ser citadas as obras da geração que quis construir uma Argentina “europeia e moderna”, ou a ênfase dada à produção de escolas na província de Córdoba, por volta de 1940, ou as obras para o tempo livre da classe operária durante o primeiro governo peronista).

A deterioração de certas obras – evidente, sobretudo, no campo da habitação social – aponta, por outro lado, para a negligência de aspectos básicos do processo da produção que pode ter ocorrido tanto no âmbito tecnológico quanto no próprio projeto – e aqui intervêm fatores ideológicos –, como em um tema que costuma afligir muito particularmente esse tipo de produção, do qual depende estritamente o futuro de todo projeto: a questão da *gestão* – e, em consequência, a possibilidade de manter viva e “saudável” uma arquitetura ou área urbana. A gestão se refere tanto à manutenção física de um edifício como também – e isto é fundamental – à possibilidade de estabelecer relações corretas entre os habitantes e o lugar, o que, ao tornar possível sua apropriação, conduz naturalmente ao seu bom uso e cuidado.

O significado e a trama urbana. O tecido tradicional de uma cidade também possui uma elevada carga significativa. A tradição europeia mediterrânea da rua com fachadas contínuas se repete nas cidades da América espanhola, e o significado urbano da fachada parece ter tal relevância que, como é sabido, em zonas quase descampadas de pequenas populações rurais, encontra-se a tipologia de casas de paredes-meias, paredes que, frequentemente, limitam terras vagas, e instauram assim o significado de “cidade” em oposição a “campo”. Essa tradição

urbana, ou talvez deveríamos dizer essa *vocação urbana*, contrastante com a vocação rural anglo-saxônica, modificou-se em boa parte desde a incorporação do subúrbio tipo cidade-jardim, que introduz outros significados como resultado de uma nova semantização da cidade, que não entende já como o lugar da vida plena e da eclosão da cultura, mas como a condensação dos males acarretados pela civilização industrial, motivo pelo qual se tenta acabar com aquela oposição cidade/campo e incorporar os significados do campo na cidade.

Da mesma forma, o desenvolvimento no tempo produziu leituras variáveis em nossas cidades. As cidades históricas, em muitos casos, viram seus centros históricos se reduzirem a áreas deterioradas, e por isso a sombria visão da miséria e da degradação urbana se superpõe à leitura de seu valor patrimonial. O centro deixa de ser tal, converte-se em zona marginal à vida ativa – comercial e administrativa – da cidade e aparecem novas áreas que tornam ainda mais complexo o significado da cidade: os novos centros administrativos e comerciais, as áreas de moradias de alto valor econômico, e as extensas “excrecências” formadas por assentamentos ilegais. Com isso, complica-se a dicotomia assinalada por Choay, pois nem o centro histórico degradado, nem os assentamentos clandestinos se enquadram totalmente em “produtores” e “consumidores”.

Por sua vez, esses assentamentos são lidos de forma distinta, segundo a ideologia social e política do momento. Durante muito tempo, carregaram – e em mais de um caso ainda carregam – um significado totalmente negativo: às denotações de pobreza e carência de um *habitat* digno superpunham-se conotações de delinquência, próprias de redutos de setores sociais sem capacidade nem desejos de levar uma vida “normal”, resíduos depreciáveis de uma sociedade moderna. Essas “chagas sociais” apresentavam um problema que só podia ser remediado com sua eliminação, sem grandes delongas. O termo “erradicação”, que foi e continua sendo utilizado, indica o significado outorgado às *villas de emergencia* ou favelas. Diversos estudos, em especial os de John Turner, impulsionaram a mudança dessa leitura, secundada por uma circunstância estranha à própria ideologia: a escala alcançada pelos assentamentos irregulares em alguns países, que tornou impossível toda

tentativa de “erradicação”. Turner reconheceu valores éticos, nunca antes imaginados nesses grupos humanos, como a solidariedade social e valores de ordem prática, como a capacidade de realizar normas físicas adequadas ou de criar sistemas construtivos e tipologias habitacionais apropriadas às circunstâncias. Tendo em vista tudo isso, a política mais lógica torna-se aquela de apoiar esses valores, mediante a melhoria das condições do *habitat*, que precisam procurar os serviços públicos mais elementares.

Porém, a mudança fundamental na leitura desses fatos urbanos é que o destaque negativo se deslocou dos habitantes “ilegais” ao conjunto da sociedade, reconhecendo que o significado profundo dessa forma de habitar, até agora mascarado ideologicamente, é o caráter de uma organização social, econômica e política que expulsa as famílias rurais de seu lugar de origem e as incita a aglomerar-se em torno das grandes cidades. De tudo isso, depreende-se que uma leitura dos significados urbanos é, ao mesmo tempo, uma leitura da inscrição da sociedade no espaço e uma leitura dessa sociedade através do tempo³⁴. Os significados da cidade parecem residir, mais diretamente do que os da arquitetura, em seus conteúdos sociais.

Além desse tipo de leitura, que corresponde a um plano de generalidade, aparecem níveis mais particulares de interpretação: a ação de técnicos e políticos materializada em normas e regulamentações que vão definindo modelos urbanos de acordo com ideologias, interesses, conhecimentos técnicos etc.; as forças econômicas e os hábitos sociais, que produzem modificações na trama urbana (nesse sentido é notável o caso do microcentro de Córdoba com sua rede de galerias e passagens, superposta à trama original); o papel desempenhado por monumentos de valor histórico ou social, qualificando áreas urbanas e, ocasionalmente, determinando tratamentos especiais da paisagem urbana; a consistência ou a fragilidade dos tecidos habitacionais, produzida pelo ritmo variável da vida urbana; ou o papel atribuído às vias de comunicação, destruindo ou consolidando áreas urbanas etc. Tal multiplicidade de leituras corresponde, sem dúvida, à complexidade

dos mecanismos que concorrem para a construção da cidade, e que é necessário desmontar para alcançar sua compreensão.

Significado e identidade nacional. Com a intenção de recuperar – ou adquirir – um poder de decisão, nossa arquitetura busca, ocasionalmente, seu caminho na história, caminho inaugurado pelo chamado pós-modernismo, e que está rodeado de perigos. Na verdade, o pós-modernismo foi colocado como uma instância crítica do movimento moderno, particularmente no âmbito da comunicação, e com isso a função crítica foi atribuída quase exclusivamente à linguagem. Chegou-se, assim, à situação explicada por Umberto Eco:

hoje, a dinâmica cerrada da redescoberta e da revitalização se desenvolve na superfície, sem atingir o sistema cultural de base; antes, a própria corrida para a redescoberta configura-se como uma técnica retórica já convencionalizada que, na verdade, remete a uma ideologia estável do livre mercado dos valores passados e presentes. O nosso tempo não é só o tempo do esquecimento, é o tempo da recuperação [...] *não revoluciona as bases da nossa cultura*³⁵.

Quando Philip Johnson reveste seus arranha-céus de formas neogóticas ou de “relógio da vovó”, não muda, na verdade, nada na vida urbana. Para que houvesse alguma mudança, se deveria atuar sobre aspectos profundos do tipo, como os funcionais ou os de relação com a cidade. Atribuir à linguagem toda a responsabilidade de encontrar um novo caminho para a arquitetura não deixa de ser uma mera operação de *styling*, mais um caso de *gattopardismo**.

Em nossos países, à crise da arquitetura internacional soma-se a crise de identidade da própria nacionalidade, e para enfrentá-la a história aparece como valioso ponto de apoio, embora não isento de ameaças. Na verdade, o perigo não só reside em uma referência superficial à linguagem, como se acaba de comentar, mas que mesmo uma busca mais profunda, como

35 *La struttura assente*, p. 24. (Trad. bras., p. 212.)

* O termo, que significa paradoxalmente *mudar para que nada mude*, tem origem no romance *Il Gattopardo* (O Leopardo), de Giuseppe Tomasi, de final dos anos de 1950, misto de autobiografia, história e ficção, em que o autor descreve as articulações e manipulações das elites italianas por ocasião da unificação do país, no sentido de manter o *status quo*. Em 1963 Luchino Visconti o adaptou para o seu filme homônimo: *Il gattopardo* (N. da T.).



RECOLECCIÓN DE ALGAS
EN LA BARRA DE ANCUD.

Coleta de algas na barra de Ancud, Chile.

é o estudo tipológico, exige uma aguda visão crítica para constituir-se efetivamente em instrumento apto para a consolidação de uma identidade nacional ou regional. Quando se busca inspiração na própria história, para elaborar tipos habitacionais em consonância com os modos de vida locais, nem sempre se percebe que os modos de vida do século XIX, por exemplo, já não são desejáveis para os habitantes atuais, ou que certos tipos arquitetônicos históricos se acomodam mal com as aspirações e possibilidades da família média atual e que, além disso, para as classes mais cultas não significam o mesmo que para os cidadãos comuns³⁶. As contínuas mutilações a que os habitantes submetem suas casas “italianizantes”, para obter uma imagem de modernidade, dão provas da verdade dessa afirmação. Um dos riscos enfrentados por quem busca orientações na his-

36 Pode-se dar como exemplo a obra do arquiteto Giancarlo Puppò que, com excelente manejo do espaço, das estruturas, dos materiais e de recursos expressivos, consegue uma arquitetura que parece surgida de uma “Buenos Aires interrompida”, em um desses mundos paralelos que, segundo os escritores de ficção científica, desenvolvem-se em outras dimensões, um mundo que não sofreu a segunda revolução industrial, o movimento moderno, o *Existenzminimum*... [Pobreza Absoluta] mas que foi alcançado pela nostalgia decadente de nosso fim de século.

tória é o de idealizar modos de vida porque apreciamos (profissionalmente) as estruturas que os contiveram. Não era outra coisa o que faziam os românticos, ou certos socialistas utópicos, quando exaltavam a vida nas cidades medievais, sem considerar as tremendas condições higiênicas e outras situações igualmente inaceitáveis dessas cidades, do ponto de vista moderno.

Para não se converter em mero mascaramento ou na proposta de congelamento de formas de vida, recorrer à história exige, portanto, que não se busque transpor diretamente formas tipológicas sem um rigoroso exame de seus significados e, fundamentalmente, que o sistema cultural de base fique comprometido com o novo enfoque. A história não pode ser tomada em seus aspectos mais evidentes ou superficiais. Uma concepção puramente morfológica do tipo pode levar a graves erros, como no caso da transcrição de uma trama urbana em forma de quadras, aparentemente própria da tradição argentina³⁷, mas sem atender às tipologias de edificações correspondentes que implicam uma relação social dos habitantes com a rua e uma utilização privada do centro da quadra.

O instrumento tipológico é, na verdade, um meio para compreender e respeitar os modos de vida de uma região; porém que seja sempre considerado em seus significados complexos e em seu caráter essencialmente histórico, isto é, capaz de aceitar as inevitáveis mudanças e transformações que o tempo produz nesses modos de vida.

A compreensão dos significados pode constituir um guia que decida o aspecto que deve ser reformulado para não cair em primitivismos ou anacronismos inaceitáveis.

Outro dos caminhos escolhidos para um reencontro com a identidade nacional ou regional é o das tradições da *arquitectura vernacular*, tanto no que se refere a tipologias de edificação como às tecnoconstrutivas. Tampouco esse caminho, tal qual o da história, está isento de riscos. A busca de um regionalismo inspirado nessas tradições, por mais de uma vez, caiu em um folclorismo ou em um nacionalismo reacionário.

O significado das arquiteturas vernáculas é bem menos complexo que o das arquiteturas profissionais, uma vez que

37 Bairro Centenário, na cidade de Santa Fé, Argentina, do arquiteto Tony Díaz.

para elas não existe a instância da transculturação em seus aspectos ideológicos. Na verdade, embora alguns tipos daquilo que se pode denominar arquitetura vernácula urbana tenham sua distante origem em formas europeias, foram adotados como memórias construtivas ou organizações formais tradicionais, como poderia ser considerado o chamado estilo “italianizante”: é o modo de construir aprendido pelo artesão da construção e transmitido por um lado como ofício e por outro como *modelo*. Precisamente, a diferença fundamental entre a arquitetura profissional histórica e a vernácula é que a primeira é manejada mais com base em tipos e a segunda com base em modelos. A carga significativa lhe é outorgada *a posteriori* pelo conjunto social e pelos observadores especializados – que, certamente, nem sempre coincidem em seu juízo – e pode variar desde uma conotação de pobreza e atraso até uma de um toque pitoresco, de valores relacionados com a vida tradicional, ou de valores locais dignos de serem tomados em consideração, em função da identidade local ou regional.

Com relação à identidade regional, são as técnicas construtivas, os materiais locais, tanto quanto as tipologias habitacionais ou as relações do edifício com o entorno, os elementos a partir dos quais se pode tentar uma reinterpretação, indispensável desde que se queira inserir esses modelos na história, modelos que, como tais, aparecem parados no tempo. Na tentativa de recuperação de seus valores, é a condição de a-historicidade que não se pode perder de vista, para evitar o risco de desembocar em um congelamento dos modos de vida. Na América Latina há excelentes exemplos que demonstram a possibilidade de empreender esse caminho.

Como já visto, falar de significado implica falar de um complexo conjunto de problemas. Tenhamos em mente, de tudo o que foi dito, que o *caráter do significado é ideológico e cultural* – e com isso, com certeza, também se diz que é *histórico*. Daí ser impossível compreender a arquitetura como um objeto isolado, pois o objeto isolado em si mesmo carece de significado e, por outro lado, se ele for incorporado a um sistema que não seja o seu próprio ou compatível com ele, adquirirá um novo significado que pode chegar a se contrapor ao original. (Essa é uma das causas pelas quais os espanhóis não puderam

compreender o significado e, portanto, o valor da arquitetura e da arte americanas: por desconhecer seu verdadeiro âmbito cultural e julgá-las como parte de sua própria cultura, na qual apareciam como expressões de uma heresia, valiosas apenas pelos ricos materiais que as constituíam.)

Qualquer tipo arquitetônico se transforma em uma casca vazia se, em sua consideração, não forem incluídas as relações com os seres humanos – os que o produziram, os que o usaram e os que o usam, os que o viram e os que o veem hoje. Em outras palavras, se sua carga semântica for desprezada; lembrando, certamente, que a carga semântica não é nem permanente nem inamovível, que a história esquece e lembra significados, agrega outros novos, transforma e deforma uns e outros continuamente.

Estes dois últimos capítulos estão, evidentemente, estreitamente relacionados entre si e sua separação se justifica somente pela necessidade de aprofundar aspectos particulares de cada um deles. Porém, além disso, embora a linguagem seja portadora de significado, atribuo a este último um alcance muito mais amplo que seu tratamento específico exigia. Nos dois casos fica implícito o tema da comunicação: considerando que comunicar não é a função primeira da arquitetura, adverte-se, no entanto, que tentamos ler nela. Talvez devesse insistir na diferença entre “significado” e “mensagem”, esta última sendo componente obrigatório de uma operação de comunicação, e não da arquitetura e de seu significado.



MARINA WAISMAN (1920-1997)

Nome exponencial e pesquisadora da primeira geração de críticos latino-americanos de arquitetura, pertencente à corrente de teóricos da nova reflexão conhecida como “Escola de Córdoba”. A Academia Nacional de Belas Artes da Argentina reconheceu o valor de sua contribuição, incluindo-a entre os membros representativos da moderna arquitetura do país.

Formou-se em 1945, na Universidade Nacional de Córdoba, onde lecionou de 1948 a 1971, e da qual viria a ser professora emérita. Na década de 1950, iniciou-se o seu diálogo com Enrico Tedeschi, arquiteto italiano e colaborador de Bruno Zevi (autor de *Arquitectura e Judaísmo: Mendelsohn*, Perspectiva, 2002), que se radicara na Argentina, em 1948, onde marcou presença como professor em Buenos Aires, Córdoba e Tucumán. Aluna e interlocutora, Waisman incorporou o rigor metodológico e a visão moderna que caracterizavam seu mestre; tendo trocado a prancheta

de desenho pela cátedra, promoveu junto aos futuros profissionais a ideia de que o modo de atuação do arquiteto na consecução de seu pensamento vai muito além do traçado. Em 1975, criou, com o apoio da Universidade Católica de Córdoba, o Instituto de Historia y Preservación del Patrimonio, hoje Instituto Marina Waisman.

Seus conceitos, difundidos a partir da revista *Summa*, influenciaram uma geração inteira. Das páginas desse periódico, incentivou a criação dos Seminários de Arquitetura Latino-Americana, cujo largo e fecundo impacto lhe proporcionou o Prêmio América, em 1987.

Defensora intransigente do patrimônio histórico, sua atuação nessa área levou-a a se demitir do cargo de assessora municipal em protesto contra a demolição da casa do pintor Emiliano Gómez Clara, em 1970. Afastada temporariamente também do ensino no final dos anos de 1960, por motivações políticas, Waisman dedicou-se à elaboração de uma síntese de suas ideias em forma textual, o que resultou em *La Estructura Histórica del Entorno*, publicada em 1972. Essa obra é o marco inicial de uma nova interpretação da arquitetura contemporânea, a partir da perspectiva do *melting-pot* das culturas do Novo Mundo, ao mesmo tempo que revê as contribuições críticas mais importantes da época. Mas é em *O Interior da História* que sua visão amadurece e é levada a uma reflexão sistemática, cujo discurso fala diretamente à contemporaneidade da construção arquitetônica para o homem de hoje e daqui.