

AUT 129

SEMINÁRIO 8

as tarefas do projeto, e a função começou a predominar segundo o modelo "a forma segue a função". Já neste século, a teoria funcionalista evoluiu no sentido de que o uso programático de um edifício podia e devia determinar a forma e a volumetria da construção. O funcionalismo do século XX, diz Eisenman, é assim uma extensão das crenças humanistas e, portanto, não é verdadeiramente moderno. Ele observa, por isso, que, em vez de pós-modernismo, o movimento atual dá continuidade a um período de quinhentos anos, a "episteme clássica". Em seu ensaio "O fim do clássico", Eisenman desenvolve a ideia de um período contínuo iniciado no Renascimento, que põe em questão a definição de períodos históricos com base nas manifestações estilísticas (cap. 4).

Embora o modernismo cultural tenha reconhecido o fim do humanismo e do antropocentrismo, a arquitetura ainda não assimilou tais mudanças. Outras disciplinas artísticas conseguiram dar expressão a noções – como a de sujeito descentrado – essenciais à visão de mundo pós-humanista. Para manifestar na arquitetura a "sensibilidade modernista", Eisenman diz que é preciso romper com a função como princípio fundador. Sua alternativa ao pós-modernismo, o "pós-funcionalismo", preconiza uma dialética entre a tipologia humanista e a fragmentação de formas típicas em signos.

A preferência de Venturi e Scott Brown pelo "galpão decorado" em relação ao "pató" é parcialmente pós-funcionalista. Como Eisenman, ambos rejeitam a expressão literal e exagerada do programa na forma e na volumetria do edifício; o "pató" é a ilustração caricatural dessa abordagem nada econômica. Sua alternativa modesta, o "galpão decorado", recusa a determinação da forma pela função, ao abrigar todas as funções na mesma "caixa bruta". A única diferença importante entre as edificações seria o letreiro apostó à superfície da caixa, que previne a construção literal da função do edifício na forma tridimensional e põe em evidência a função do galpão. Em outras palavras, continuam a admitir que a função merece ser representada como um significado da arquitetura. É provável que Umberto Eco, romancista e teórico da semiótica, para quem a função é o sentido primordial que os elementos da arquitetura (comportando-se como signos) significam, discorde de Peter Eisenman, quando este proscree a função como origem.¹ Abolir o aspecto de significado da arquitetura, aquele a que remete o signo, eliminaria a comunicação.

Eisenman reconhece que outros pós-modernistas rejeitam a "sensibilidade moderna" por ser problemática, embora mantenham o nexo com a função. Afirma que esses opositores de suas ideias não conseguem reconhecer as diferenças entre humanismo e modernismo. A verdade é que muitos deles têm perfeita consciência das diferenças e optam pelo humanismo. Por exemplo, enquanto Eisenman defende uma ruptura com o humanismo, a "arquitetura figurativa" de Michael Graves tende a uma reconciliação. Demetri Porphyrios também sugere o retorno a um classicismo tectônico genuíno, capaz de representar os valores humanistas.

1. Umberto Eco, "Function and Sign: Semiotics in Architecture", *Va* 2, 1973.

PETER EISENMAN

O pós-funcionalismo

O *establishment* crítico no campo da arquitetura nos disse que entramos na era do "pós-modernismo". E o tom pelo qual a notícia nos é fornecida é invariavelmente o de alívio, semelhante ao que acompanha a advertência a um jovem de que ele não mais é um adolescente. Indícios dessa suposta mudança são dois eventos tão diferentes quanto as exposições "Architettura Razionale", na Trienal de Milão de 1973, e "Ecole des Beaux-Arts", no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1975. A primeira, que partiu do pressuposto de que o modernismo era um funcionalismo ultrapassado, declarou que a origem de toda arquitetura só poderia ser encontrada dentro de si mesma, se ela fosse encarada em sua condição de disciplina pura ou autônoma. A segunda, que via na arquitetura moderna um formalismo obsessivo, converteu-se na afirmação implícita de que o futuro reside paracoxalmente no passado, isto é, na resposta peculiar à função que caracterizara a manipulação eclética dos estilos históricos no século XIX.

O curioso não é que esses dois diagnósticos, e as soluções correspondentes, sejam mutuamente excluídos, mas antes o fato de *ambos* incluírem o próprio projeto da arquitetura na *mesma* definição: a de que seus termos continuam sendo a função (ou programa) e a forma (ou tipo). Dese modo, a atitude que se mantém com relação à arquitetura não difere significativamente da que vem sendo postulada ao longo dos cinco séculos de tradição humanista.

As várias teorias da arquitetura que podem ser propriamente chamadas de "humanistas" caracterizam-se por uma oposição dialética: uma oscilação entre a preocupação com a distribuição interna – com o programa e o modo pelo qual ele se concretiza – e a preocupação com a articulação formal de temas ideais –, tal como se manifesta, por exemplo, no significado configuracional do projeto. Essas preocupações foram entendidas como dois pólos de uma só e mesma experiência contínua. No interior da prática humanista pré-industrial conseguiu-se preservar um equilíbrio entre eles porque tanto a função como o tipo foram investidos de uma visão idealista da relação entre o homem e o mundo objetivo. Se compararmos um *hôtel* parisiense com uma casa de campo inglesa – conforme a sugestão original de Colin Rowe –, ambas construídas no início do século XIX, veremos que essa oposição está presente na interação entre a preocupação em expressar um tipo ideal e a preocupação com a proposição programática, ainda que nos dois casos o peso das preocupações seja diferente. No *hôtel* francês, a disposição dos aposentos obedece a uma seqüência elaborada e apresenta uma variedade espacial proveniente de uma necessidade interna, dissimulada

no exterior por uma fachada rigorosa e bem proporcionada. Na casa de campo inglesa há um arranjo interno formal dos cômodos que confere ao exterior uma volumetria pitoresca. O primeiro reverencia o programa no espaço interno e o tipo na fachada externa; a segunda inverte essas orientações.

O advento da industrialização parece ter rompido a essência desse equilíbrio. Devido à necessidade de compatibilizar problemas de natureza funcional mais complexa, principalmente no que diz respeito ao atendimento a uma clientela de massa, a arquitetura foi se tornando uma arte cada vez mais social ou programática. E, à medida que as funções adquiriam maior complexidade, a capacidade de manifestar a forma-tipo pura foi erodindo. Basta comparar o projeto que William Kent inscreveu no concurso para a construção dos edifícios do Parlamento inglês, no qual a forma de uma *villa* palladiana não dá conta do programa intrincado, com a solução de Charles Barry, em que a forma-tipo subordina-se ao programa, e onde se pode ver um primeiro exemplo do que viria a ser conhecido como *promenade architecturale*. Assim, à medida que, em todo o século XIX e boa parte do século XX, o programa adquiria complexidade, a forma-tipo foi perdendo importância como objetivo realizável e o equilíbrio foi perdendo força enquanto aspecto fundamental de toda teoria. (Le Corbusier talvez seja o único arquiteto na história recente que conseguiu combinar uma malha ideal com a *promenade architecturale* como materialização da interação original.)

Nos últimos cinquenta anos, essa reviravolta na noção de equilíbrio fez com que os arquitetos passassem a entender o projeto como o produto da aplicação de alguma versão excessivamente simplificada do preceito “a forma segue a função”. Essa situação persistiu até mesmo nos anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial, quando talvez se esperasse que ela fosse radicalmente alterada. Em fins da década de 1960, ainda se acreditava que as teorias e as polémicas iniciais do movimento moderno pudessem manter viva a arquitetura. A tese principal dessa postura foi formulada pelo assim chamado funcionalismo revisionista inglês de Reynier Banham, Cedric Price e do grupo Archigram. Essa atitude neofuncionalista, com sua idealização da tecnologia, fundamentou-se no mesmo positivismo ético e na mesma neutralidade estética que predominou nas polémicas do pré-guerra. No entanto, a crescente substituição de critérios morais por fundamentos de natureza mais formal gerou uma situação que hoje podemos considerar como a origem de um impasse funcionalista, uma vez que a principal justificativa teórica para as composições formais era um imperativo *moral* que se tornou inútil na experiência contemporânea. A percepção de um positivismo fora do lugar caracteriza determinadas interpretações atuais sobre o fracasso do humanismo num contexto cultural mais amplo.

O impasse inclui outro aspecto mais complexo. Não se trata apenas do fato de podermos reconhecer no funcionalismo uma espécie de positivismo; é que, tal como o positivismo, o funcionalismo também pode ser visto como descendente de uma visão idealista da realidade. De fato, o funcionalismo, não importa quais sejam as suas pre-

tensões, levou adiante a ambição idealista de produzir arquitetura como um processo eticamente constituído de “doação de forma”. Mas, por revestir essa ambição idealista com as formas radicalmente desnudas da produção tecnológica, o funcionalismo deu a impressão de representar uma ruptura com o passado pré-industrial. Na realidade, o funcionalismo nada mais é que uma fase tardia do humanismo, não uma alternativa a ele. E, nesse sentido, não se pode continuar a vê-lo como uma manifestação direta do que se chamou de “sensibilidade modernista”.

Entretanto, as exposições da Trienal e da Beaux-Arts levam a crer que o problema estaria em outro lugar – não tanto no funcionalismo em si, mas na natureza da assim chamada sensibilidade modernista, donde o ressurgimento do neoclassicismo e do academicismo Beaux-Arts como pretensos substitutos para um modernismo persistente, ainda que mal compreendido. É verdade que, em algum momento do século XIX, ocorreu uma virada crucial no pensamento ocidental – que podemos definir como a virada do humanismo ao modernismo. Mas, na maior parte das vezes, em sua obstinada adesão aos princípios da função, a arquitetura não participou nem compreendeu os aspectos fundamentais dessa mudança. Ao que parece, a diferença latente entre a natureza das teorias humanista e modernista passou despercebida para esses que hoje falam em ecletismo, pós-modernismo ou neofuncionalismo. E a diferença não foi notada exatamente porque essas pessoas vêem no modernismo uma mera expressão estilística do funcionalismo e entendem o funcionalismo como uma proposta teórica fundamental na arquitetura. Na verdade, a idéia de modernismo rasgou uma fenda nessas atitudes, ao mostrar que a dialética forma e função tem uma base cultural.

Em síntese, a sensibilidade modernista tem a ver com uma nova atitude mental em relação aos artefatos do mundo físico. Essa mudança se manifestou não só na estética, mas também se expressou na tecnologia, na filosofia e na sociedade; em suma, exprimitu-se em uma nova atitude cultural. Esse abandono das atitudes humanistas que prevaleceram nas sociedades ocidentais por mais de quatrocentos anos ocorreu em momentos distintos do século XIX e em áreas tão diversas quanto a matemática, a música, a pintura, a literatura, o cinema e a fotografia. Revela-se na pintura abstrata, não-objetiva de [Casimir] Malévitch e de [Piet] Mondrian; na escrita atemporal e não-verbal de [James] Joyce e de [Guillaume] Apollinaire; nas composições atonais e poltonais de [Arnold] Schönberg e [Anton] Webern; no cinema não-narrativo de [Hans] Richter e de [Vikings] Eggeiling.

Abstração, atonalidade e atemporalidade, no entanto, são apenas manifestações estilísticas do modernismo, não a sua natureza essencial. Embora não seja este o lugar para desenvolver uma teoria do modernismo, ou mesmo para expor os aspectos dessa teoria que já se firmaram na bibliografia de outras disciplinas humanísticas, cabe dizer que os sintomas indicados sugerem um deslocamento do homem do centro de seu mundo. Ele não é mais visto com um *agente originante*. Os objetos são considerados

como idéias independentes do Homem. Nesse sentido, o homem é uma função discursiva em meio a sistemas de linguagem complexos e preexistentes, que ele testemunha mas não constitui. Como afirmou [Claude] Lévi-Strauss, “a linguagem, uma totalização não-reflexiva, é a razão humana que tem a sua própria racionalidade inteiramente desconhecida pelo Homem”. É essa condição de deslocamento que dá origem ao projeto cuja autoria não mais pode responder por um desenvolvimento linear, com um “começo” e um “fim” – donde a ascensão do atemporal –, nem pela invenção da forma – donde a abstração como uma mediação entre sistemas de signos preexistentes.

O modernismo, como uma sensibilidade baseada no deslocamento fundamental do homem, representa o que Michel Foucault definiu como uma nova *épistémè*. Derivado de uma postura não-humanista com respeito às relações entre um indivíduo e seu ambiente físico, o modernismo rompe com o passado histórico, quer com as concepções do homem como sujeito, quer com o positivismo ético de forma e função. Por isso, não pode ser associado ao funcionalismo. É por esse motivo que o modernismo não foi até o presente elaborado arquitetonicamente.

Mas, hoje em dia, há uma evidente necessidade de fazer-se uma investigação teórica sobre as implicações básicas do modernismo (em oposição ao estilo moderno) na arquitetura. Em seu editorial para a revista *Oppositions* 5, intitulado “Neo-Functionalism” [O neofuncionalismo], Mario Gandelsonas reconhece tal necessidade. Mas nesse artigo ele simplesmente afirma que “as complexas contradições” inerentes ao funcionalismo – como o neo-realismo e o neo-racionalismo – tornam indispensável para qualquer nova *dialética* teórica incluir alguma forma de neofuncionalismo. E, com isso, continua recusando-se a admitir que a oposição entre forma e função não é necessariamente inerente a toda teoria da arquitetura, o que o leva a desconhecer a diferença crucial entre modernismo e humanismo. Por contraste, o que vem sendo chamado de pós-funcionalismo começa como uma atitude que reconhece no modernismo uma nova e distinta sensibilidade. Na arquitetura, a melhor forma de entender essa nova atitude é vê-la como uma base teórica que se ocupa do que se poderia chamar de uma dialética modernista, contrária à antiga oposição humanista (isto é, funcionalista) entre forma e função.

Essa nova base teórica transforma o equilíbrio humanista entre forma e função numa relação dialética inerente à evolução da própria forma. A melhor maneira de descrever essa dialética é como a coexistência em potencial, no interior de qualquer forma, de duas tendências não sequenciais e não corroborantes. A primeira delas supõe que a forma arquitetônica é uma transformação identificável de algum sólido geométrico ou platonico preexistente. Nesse caso, a forma é geralmente entendida por meio de uma série de registros projetados de modo a lembrar uma configuração geométrica mais simples. Essa tendência é, sem dúvida, uma reliquia da teoria humanista. A ela, porém, é acrescentada uma segunda tendência que concebe a forma arquitetônica de maneira

atemporal, decompositiva, como algo que foi simplificado a partir de um conjunto preexistente de entidades espaciais inespecíficas. Nesse segundo caso, a forma é compreendida como uma série de fragmentos – sinais sem significado dependentes de uma condição mais básica, ou referidos a ela. A primeira tendência, considerada nela mesma, é uma posição reducionista que pressupõe a existência de uma unidade primordial como base a um só tempo ética e estética para toda criação. A última em si mesma pressupõe uma condição básica de fragmentação e multiplicidade, da qual a forma resultante é um estado simplificado. Juntas, no entanto, as duas tendências constituem a essência dessa nova e moderna dialética. Elas começam a definir a natureza intrínseca do objeto em si e por si, e sua capacidade de ser representado; começam a sugerir que os pressupostos teóricos do funcionalismo são, de fato, culturais e não universais.

Portanto, o pós-funcionalismo é um termo de ausência. Ao negar o funcionalismo, sugere determinadas alternativas teóricas concretas – fragmentos do pensamento existente que, uma vez examinados, poderiam servir de arcabouço para o desenvolvimento de uma estrutura teórica maior –, mas não se propõe suprir, em si e por si, um rótulo para essa nova consciência na arquitetura que, a meu ver, está potencialmente diante de nós.

MICHAEL GRAVES • ARGUMENTOS EM FAVOR DA ARQUITETURA FIGURATIVA

A conversão de Michael Graves, um dos famosos “Cinco Arquitetos”, ao historicismo pós-moderno foi gradual e teve grande repercussão. Mesmo em seus projetos “Branços” (modernos), Graves já demonstrava um interesse especial pelo figurativo, isto é, pelo potencial representativo da arquitetura. Influenciado por Le Corbusier e pelo cubismo analítico (principalmente do pintor Juan Gris), não surpreende o modo sugestivo como Graves usou a cor em seus trabalhos anteriores a 1976-77, e mais tarde, os carregados fragmentos históricos. Esses interesses transparecem tanto em suas pinturas e cenografias como em sua arquitetura.

No ensaio “On Reading Architecture”, Mario Gandelsonas sugere que a atração de Graves pela arte e arquitetura clássicas em parte seria devida à maneira como ambas estruturam a relação da humanidade com a natureza: “pela assimilação das leis fundamentais da natureza”.¹ Os temas duradouros da arquitetura e da paisagem aparecem na forma de jardins clássicos idealizados que ele projetou para as áreas suburbanas de Nova Jersey, nitidamente inspirados por sua estada na Academia Americana em Roma. Para os projetos “pardos” (pós-modernos) de Graves, a hierarquia espacial estabelecida por meio de referências antropomórficas e cosmológicas ao classicismo (especialmente à terra e ao céu) é muito superior ao espaço contínuo e alienante do modernismo. Em uma declaração recente a respeito desse ensaio, Graves afirmou que “a arquitetura figurativa [...] para

mim, é um modo de descrever uma arquitetura humanista que expressa os mitos e os rituais de nossa sociedade".²

Outro foco da dura crítica de Graves ao modernismo é a incapacidade expressiva da abstração. O modernismo carece de *caráter*, o que ele define como

aquilo que, ao fim e ao cabo, nos proporciona o nosso sentimento de identidade com um lugar, um edifício, um aposento [...]. O caráter e as características dos edifícios são em parte narrações, em parte memória, em parte nostalgia, em parte símbolo.³

A idéia de que a linguagem e (por uma extensão reconhecidamente difícil) a arte compartilham duas formas de comunicação – a forma prática e a forma poética – é muito importante na teoria da representação de Graves. Ele recorre a uma "analogia linguística" para frisar que essa idéia também pode ser aplicada à arquitetura (cap. 2). A forma prática da linguagem é seu aspecto utilizável e *convencional*, enquanto a forma poética opera nos limites da convenção. (Ver o ensaio de Bernard Tschumi no capítulo 3.)

Graves compara a oposição entre as formas comum e poética da linguagem com a oposição entre *construção* e *arquitetura*, uma distinção que muitos pós-modernistas fazem com base na intenção do arquiteto. Para Graves, a construção abarca os aspectos instrumentais inerentes à sua prática, enquanto a arquitetura busca representar simbolicamente a cultura e seus mitos. É significativo que Graves identifique essa função simbólica com uma resposta a questões culturais, ao contrário de outros arquitetos (como Peter Eisenman) que aspiram a uma arquitetura autônoma ou dos que se baseiam na filosofia ou na crítica literária. Graves e Eisenman são vistos como os representantes de posições polares no artigo de Gandelsonas, no qual a abordagem "sintática", autônoma e abstrata de Eisenman é comparada à arquitetura "semântica" e figurativa de Graves.

Graves explica seu método de trabalho da seguinte maneira:

Eu procuro projetar usando uma paleta ampla, refrasando a linguagem tradicional da arquitetura e suas formas reconhecíveis e ao mesmo tempo recorrendo às lições da composição moderna, sempre de modo a responder ao programa, ao local e aos desejos do cliente. Minha arquitetura vê com novos olhos tanto o classicismo como o modernismo, pois ambos contêm alusões que fazem parte de nossa cultura contemporânea.⁴

Esses alusões apóiam-se na função do plano associativo da expressão. Por sua forte qualidade imagética, a obra de Graves é suscetível à apropriação e manipulação por parte de construtores e outros agentes que empacotam o abrigo como uma mercadoria. (Ver o ensaio de Kenneth Frampton no cap. 12.) A capacidade da arquitetura historicista pós-moderna de criticar a construção em geral, que no caso de Michael Graves é procurada por meio da forma poética da linguagem, é rapidamente exaurida.

1. Mario Gandelsonas, "On Reading Architecture", in Geoffrey Broadbent, Richard Burt e Charles Jencks, org., *Signs, Symbols and Architecture*. Chichester, Grã-Bretanha: John Wiley & Sons Ltd., 1980, p. 255.

2. Michael Graves, "Current Thoughts on Design", declaração não publicada, maio de 1995.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

MICHAEL GRAVES

Argumentos em favor da arquitetura figurativa

Há uma forma prática e uma forma poética em toda linguagem ou em toda arte. Embora as analogias entre uma forma cultural e outra muitas vezes se mostrem um tanto difíceis, elas permitem fazer associações que do contrário seriam impossíveis. A literatura é a forma cultural que mais claramente beneficia-se dos usos prático e poético da linguagem e, por isso mesmo, pode servir de modelo para o diálogo arquitetônico. Na literatura, os âmbitos de uso comuns, acessíveis, ordinários, cotidianos da linguagem se exprimem nas formas da conversação e da prosa, enquanto as atitudes poéticas são usadas para experimentar, negar e, às vezes, para reforçar a linguagem prática. Parece que a linguagem prática e a linguagem poética têm a responsabilidade recíproca de se colocar como fós equivalentes e separados da grande forma literária, e de se reforçar mutuamente por suas semelhanças e diferenças. Mediante essa relação tensa, cada forma é posta em xeque e conta com a outra para se fortalecer.

Aplicando essa distinção da linguagem à arquitetura, podemos dizer que a forma prática do edifício é a sua linguagem interna ou comum. O termo linguagem interna não implica, nesse caso, que ela seja inacessível, mas antes que é inerente à obra em sua forma mais básica, isto é, na forma determinada pelas exigências pragmáticas, construtivas e técnicas. Em contraposição, a forma poética da arquitetura refere a influência dos problemas externos à construção e incorpora a expressão tridimensional dos mitos