

SÉRGIO FERRO

ARQUITETURA E TRABALHO LIVRE



9 APRESENTAÇÃO Pedro Fiori Arantes

1 PROPOSTA

- 33 Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação [1963]
37 Arquitetura experimental [1965]

2 CORTE

- 47 Arquitetura nova [1967]

3 ESBOCO

- 61 A produção da casa no Brasil [1969]

4 TESE

- 105 O canteiro e o desenho [1976]

5 GRENOBLE

- 203 Reflexões para uma política na arquitetura [1972]
214 Desenho e canteiro na concepção do convento de La Fourette [1988]
222 Programa para pólo de ensino, pesquisa e experimentação da construção [1994]
233 Questões de método [1996]
241 O "material" em Le Corbusier [1997]

6 RECAPITULAÇÕES BRASILEIRAS

- 255 Reflexões sobre o brutalismo caboclo [1986]
265 FAU, travessa da Maria Antonia [1988]
266 Flávio arquiteto [1995]
272 Sobre "Arquitetura nova" [1997]
274 Depoimento a um pesquisador [2000]
299 O fetichismo na arquitetura [2002]
305 Brasília, Lucio Costa e Oscar Niemeyer [2003]

7 COMENTÁRIOS FINAIS

- 321 Sobre "O canteiro e o desenho" [2003]
419 O desenho hoje e seu contra-desenho [2005]

435 POSFÁCIO Roberto Schwarz

441 SOBRE O AUTOR

444 BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

447 ÍNDICE REMISSIVO

ARQUITETURA NOVA Publicado originalmente na revista *Teoria e Prática*, 1967, n.1, pp.3-15. Foi reeditado posteriormente em *Arte em Revista*, n.4 (1980) e *Espaço e Debate*, n. 40 (1997)

A obra realizada de arquitetura esconde e revela um projeto; como qualquer realização, deforma-o atenuando ou alterando, na prática, suas propostas iniciais. Mas guarda, mesmo assim, sua orientação básica. E, por isto, a obra permite reconstruir, com razoável segurança, os traços mais significativos da estrutura do projeto.

O projeto, em arquitetura, envolve vários níveis: é particular, como solução para determinado problema imediato, e é, também, parte e reflexo de uma atitude global do seu autor e, através dele, do tempo que vive. Pela análise e a observação da obra acabada, pela verificação da adequação ou incompatibilidade das partes e níveis que a compõem, é possível apontar as intenções e atitudes mais profundas que guiaram a sua elaboração. Portanto, as eventuais contradições objetivas de uma obra, verificáveis na construção, na utilização, nas reações que provoca ou entre os instrumentos usados, explicitam defasagens e incoerências internas do projeto particular e da atitude global que o justifica e que nele se concretiza.

Projeto, em sentido particular ou como reflexo de uma atitude global, é a articulação intencional do campo das possibilidades abertas por determinada situação. No caso da arquitetura, o campo a ser articulado contém limitações, como o padrão técnico disponível e o programa a resolver, cuja maleabilidade é pequena, e uma região de opções mais livres que independem de determinações imediatas e que, por esta razão, são mais capazes de exprimir as flutuações ideológicas a cada momento. Por exemplo: a reduzida quantidade de estruturas-tipo a que se pode recorrer aqui e agora aceita diversas formas de utilização. Se a estrutura em si é índice evidente

de nosso estado construtivo, sua escolha, seu *design*, em cada oportunidade, são expressivos das nossas necessidades, tendências e expectativas. E as variações no tempo da escolha e do *design* acompanham, além de uma evolução técnica nem sempre verificada, as variações da situação vivida e seu impacto em cada um.

Se, com a atenção dirigida para estas mudanças freqüentemente sutis, examinarmos os projetos de arquitetura realizados por grupos da nova geração brasileira e, em especial, pelos de orientação racional em São Paulo, notaremos algumas características típicas. Em resumo, são propostas para um desenvolvimento suposto provável que progressivamente se transformam, por uma inversão de função, em compensações para a frustração crescente destas propostas, o que é conseguido pelo isolamento fictício da obra que finge concretizar, no seu microcosmo, o desenvolvimento esperado. A atitude agressiva e provocadora com relação à realidade presente que produziu aquelas propostas é trocada, mansamente, pelo gesto de uma representação substitutiva e conciliadora.

Toda arquitetura moderna atuante e responsável levanta propostas para o atendimento de um progresso esperado e de necessidades coletivas — o que é normal em uma atividade cujo núcleo, o projeto, inclui sempre o futuro a ser construído por muitos. De Ledoux a Le Corbusier são constantes as sugestões que avançam sobre seu tempo e elas importam mais que o simples funcionalismo da rigorosa e comportada observação de um programa geralmente imposto. Estas antecipações hipotéticas, além de exporem o gênero de desenvolvimento previsto, acusam, pelo que contrariam do presente que as alimenta, suas limitações mais sofridas.

São raras as propostas aproveitadas ou cujo aproveitamento tenha sido o desejado inicialmente. A diferença entre proposta e aproveitamento é proporcional à distância em que é visto o futuro esperado: quanto maior a distância, mais fantasiosas as previsões e, portanto, mais cômodas as apropriações. Há momentos, entretanto, como no Brasil entre 1940 e 1960, em que os sintomas de um provável desenvolvimento social, falsos ou não, mas que foram considerados verdadeiros, estimularam uma otimista atividade antecipadora. O futuro parecia conter promessas próximas que, em hipótese, requeriam novos instrumentos. As propostas, supostamente passíveis de aproveitamento quase imediato, procuraram colar-se às disponibilidades concretas do nosso meio e às carências do nosso subdesenvolvimento.

É o que distingue os trabalhos de Niemeyer e Artigas: avançaram uma arquitetura sóbria e direta, armada com todos os recursos adequados à situação brasileira. Equiparam-se com a clareza, a abertura e a coragem construtiva próprias para as transformações vagamente anunciadas. Brasília marcou

o apogeu e a interrupção destas esperanças: logo freamos nossos tímidos e ilusórios avanços sociais e atendemos ao toque militar de recolher.

Os arquitetos novos, preparados nesta tradição cuja preocupação fundamental eram as grandes necessidades coletivas, já desde 1960 aproximadamente, no início da atual crise, sentiam o afastamento crescente entre sua formação e expectativas e a estreiteza das tarefas profissionais. Seus trabalhos dirigiam-se, ainda, para as mesmas finalidades. Entretanto, as oportunidades de realização diminuía, fechavam-se as perspectivas. Ora, suas propostas continuavam as mesmas e não havia o que acrescentar: em tese, estavam prontos os instrumentos para organizar o espaço de um outro tempo mais humano, se bem que seu caráter antecipatório não permitisse senão uma formulação abstrata. Os novos arquitetos as repetiam. Mas a consciência de sua inevitável frustração imediata e do desmoronamento do "desenvolvimentismo" começou a tingi-las de uma agressividade maior e a destruir o equilíbrio e a flexibilidade que possuíam enquanto se acreditavam exequíveis. Ao adiamento de suas esperanças reagiram, no primeiro instante, com a afirmação renovada e acentuada de suas posições principais. Daí esta espécie cabocla de brutalismo (oposto ao brutalismo estetizante europeu); esta didatização forçada de todos os procedimentos; a excessiva racionalização construtiva; o "economismo" gerador de espaços ultradensos raramente justificados por imposições objetivas, etc.

Esses arquitetos, raspando já o maneirismo, refletiam o mal-estar que se generalizava. De fato, há nas realizações desta fase, descontados os efeitos de uma agressividade compreensível, um abuso de petrificação e esquematização rígida que denuncia o aprofundamento da decomposição estrutural do país. Repetindo: nos projetos elaborados por este grupo de novos arquitetos — o mais significativo da atual geração —, a partir de 1960, as propostas anteriores que caracterizavam a arquitetura brasileira, feitas para um desenvolvimento que parecia provável, são retomadas com a ênfase exagerada decorrente da consciência de sua impraticabilidade presente e do desaparecimento de suas tênues bases efetivas, desaparecimento selado pelo truncamento irracional do nosso lento processo social.

Mas, este exagero tem ainda outras fontes. É que aquelas propostas, apesar de não se terem concretizado no nível em que foram pensadas, serviam, porém, para finalidades distintas, e até opostas. Assim, os estudos sobre planejamento ou sobre nossa limitação construtiva hoje são utilizados, depois de convenientemente deformados, pelas forças mesmas que estas intenções modificadoras, em essência, contrariam: a ditadura e o imperialismo. O planejamento, de exigência de máximo aproveitamento de recursos se transforma em aparelhamento para restrições internas e subserviência aos senho-

res da técnica mais evoluída (e do capital) que a impõem sem qualquer consideração pelas condições brasileiras que violentam e desconhecem. Um dos resultados é a indigestão e mais a paralisação do empenho por um desenvolvimento autônomo e apropriado, isto é, o contrário dos propósitos originais que orientam aqueles estudos. Por outro lado, a indústria da cultura (o sub-desenho industrial, as revistas "especializadas", a arquitetura decorativa ou imitativa, etc.) e mais a especulação imobiliária, selecionando habilmente entre as propostas, souberam também inverter em seu proveito as que não eram por demais agressivas. A inesgotável capacidade antropofágica do sistema baseado no comércio forçado pela propaganda de mercadorias freqüentemente superfluas, com sua crônica carência de novidades estimulantes, deglutiui, com facilidade, o que parecia conter todos os requisitos de uma atitude modificadora, e a arquitetura brasileira, castrada, serviu de agente de vendas.

Este consumo contínuo e voraz da linguagem, permanentemente enfraquecida em sua agressividade pela banalização espúria que dilui a carga expressiva, somada às reduções do campo profissional provocadas pela crise, explica melhor o absurdo concreto que são as manifestações principais da nova arquitetura. Trancados cada vez mais nas obras isoladas e particulares (de tipo residência burguesa, loja ou clube, por exemplo) os arquitetos foram duplamente pressionados a aproveitar esta deturpação profissional, que é a venda privada de um conhecimento coletivo, como angustiada e contraditória oportunidade para a afirmação insistente de suas teses mais genéricas. Obras isoladas, mesquinhas no seu significado próprio, e, por fugirem ao controle direto do sistema, obras que retêm os mais amargos contrastes do mesmo sistema. A presença chocante de teses gerais na particularidade vazia destas obras, demonstra, claramente, o impasse a que chegaram arquitetos e a prática da profissão: sua afirmação só é possível dentro de um projeto que os compromete.

A somatória das duas solicitações adversas, a particular e a teórica modificadora, produz construções híbridas, desconexas, cuja mensagem se embaralha a si própria pela retórica que deve empregar. Quando a oposição não é escondida, mas evidenciada com veemência, então esta oposição entre o que os arquitetos sabem, e propõem, e o que lhes permitem assumir objetivamente, na construção, as características da denúncia. Mas a distância entre a consciência de sua capacidade e a prática sem substância pesa e marca a tentativa. E, na denúncia, aparecem sinais da contradição não superada. Os arquitetos bloqueados nas direções que deveriam tomar experimentam vencer a limitação pintando os limites com as formas das direções. Alienados de sua função real por um sistema caduco, reagem dentro da faixa que o sistema lhes atribui, aprofundando, com isto, a ruptura entre sua obra e a situação objetiva

a ser combatida. Para enfrentar as forças negativas que os diluem, aceitam a fragmentação da particularidade, o que é outra forma de diluição. Adensando seus projetos, revestindo-os de malabarismos expressivos para agredir, afastam-se mais e mais do objeto da agressão e da possibilidade da agressão: complexos demais, já não são ouvidos. Para desalienarem-se aumentam a própria alienação. Dentro da arquitetura, este é o limite da atitude crítica: a radicalização da contradição até o absurdo. Esta situação, obviamente, é insuperável por caminhos arquitetônicos.

Mas, muitas vezes, a contradição instaurada é quase insuportável. A certeza do absurdo da atividade profissional nestas condições e da ingenuidade da reação provocam o mal-estar e a insegurança entre os novos arquitetos. Para escapar, surgem os disfarces compensatórios para a frustração original. Ora, o processo mesmo de reação – retomada enfática das posições anteriores em qualquer ocasião – fornece os meios de escape e com a vantagem suplementar de ainda parecer reação. Sinteticamente, o escape aberto é o seguinte: a repetição constante das propostas exageradas, agora utópicas e, portanto, descarnadas, desagregam a intenção global agressiva de desenvolvimento maior que as estruturava. E desagregam exatamente pelo exagero de cada parte. A forma ampliada, esquematizada e retoricizada pelo esforço didático e combativo corrompeu a economia da antiga intenção articuladora, seu equilíbrio dinâmico entre ser e dever ser, desfazendo sua significação essencial que estava, precisamente, na sua adequação realista às possibilidades efetivas do momento. As formas para um conteúdo são limitadas e um conteúdo não resiste a infinitas variações formais, principalmente quando comprometido com uma realidade oposta (a racionalidade substantiva das propostas anteriores com a irracional particularidade da encomenda individual, por exemplo). Desfeita aquela perspectiva orientadora, sobram as propostas quase isoladas, reorganizadas somente se vistas como parte da contraditória posição que examinamos. Para uma observação mais desatenta, permanecem sempre isoladas e, pela ausência, então, de qualquer outra justificativa aparente, favorecem as interpretações imanentistas, isto é, interpretações que se subordinam a uma suposta significação e verdade internas destas propostas. Favorecem, facilitam a passagem, mas os arquitetos que abdicam de uma atitude consciente e responsável, que exigiria o aguçamento dramático das contradições inevitáveis, rapidamente a transpõem.

A história – coagida e auto-destrutiva – de uma posição progressista e sua linguagem passa a ser a evolução de uma técnica auto-suficiente. Os instrumentos de uma agressão e de uma fase do nosso desenvolvimento hipertrofiados adquirem a autonomia de verdades em si. E mais, história e instrumentos transfigurados em evolução interna e fetiches, guardando a aura

que a coerência da atitude agressiva anterior lhes emprestou, tranquilizam a quem quer parecer atuante não sendo. Por um mesmo giro reconquistam auto-estima e respeito por ricochete e o conforto de uma "racionalidade" sem perigo e sem muita exigência. O planejamento, antes pregação de racionalidade no caos brasileiro, vira receita que resolve qualquer desarranjo evidente — principalmente porque uma só vez foi concretizado, o que permite larga especulação fácil. Se antes o uso do concreto aparente, na sua rusticidade, colaborava para uma construção mais franca e econômica, hoje comanda, por razões que ninguém examina, as mais rebuscadas filigranas. A organização diferente de plantas e espaços, fruto de um pensamento atento, desemboca no exotismo inconseqüente dos arranjos hiperbólicos. E tudo explicado em função de cuidadosa observação da significação imanente de técnicas ou materiais, sob a proteção da racionalidade própria de sua evolução. A técnica cristalizada assume o papel ativo — ela contém a verdade. De instrumento passa a motivação. Basta segui-la. A má-fé é evidente: as opções dos arquitetos, cada vez mais gratuitas, são imputadas, agora, ao ser da obra, à sua natureza intrínseca. Está pronta a transferência cômoda de responsabilidade, escondida por uma filiação bastarda às árduas conquistas dos arquitetos pioneiros. O que era agressão serve, hoje, como substituição compensatória. Estes arquitetos do escape não se conformam, também, com a situação irracional em que vivemos. Mas fogem, mansos, em vez de radicalizar suas contradições até o desabamento e, mesmo, de atuar sob qualquer forma.

Alguns exemplos desta inversão.

As estruturas foram sempre uma preocupação fundamental para o arquiteto brasileiro e por varias razões: oposição ao primitivismo de nossos antiquados métodos construtivos, necessidade didática de um movimento que buscava afirmação, reflexo de uma visão de conjunto racionalizante estimulada pela promessa de desenvolvimento, etc... Se eram escolhidas e proporcionadas com algum excesso, respondiam a uma demanda de experiências. Hoje assistimos, nas obras de muitos arquitetos da nova geração, à hemorragia das pseudo-estruturas. Muitas apresentam um novo desenho das poucas fórmulas estruturais compatíveis com as nossas limitadas possibilidades, geralmente inadaptado às reduzidas dimensões do programa. Sublinhadas artificialmente para evidenciar sua presença, deturpadas para figurar mais "lógica" do que realmente contêm, estas estruturas escondem várias deformações. Comparadas às anteriores, imediatamente revelam seu absurdo: a simplicidade e a eficácia esquecidas pelo prazer do virtuosismo individual. Mas um virtuosismo superficial, condicionado à abolição do equilíbrio entre

ser e parecer da estrutura. Vigas necessárias que se escondem; dimensionamento arbitrário; abóbadas que são lajes; abundância de painéis de concreto inúteis; demonstrações de robustez enganosa, são, praticamente, as ferramentas principais. Não que se queira o rigor absoluto do cálculo matemático. Mas a “licença poética” tem limites. Sem dúvida são mais agressivas que as anteriores e respondem parcialmente à renovação forçada de linguagem: mas a didatização de sua razão de ser (isto é, da racionalidade construtiva) passa a ser sua quase única razão de ser — e se despreza sua real razão de ser, que é estruturar. Elas são transformadas em aparato racional irracionalmente empregado. A racionalidade substantiva desfeita escorrega para uma racionalidade mentirosa, limitada e gratuita, denunciando a ausência de nova racionalidade substantiva.

O fato dessas estruturas serem trocáveis umas pelas outras e, muitas vezes, completamente absurdas — e quem conheça o processo pelo qual surgem nos escritórios ou acompanhe os concursos não poderá negá-lo — não contraria a ilusão de sua derivação de uma hipotética verdade imanente à técnica. Ao contrário, a irracionalidade é sua consequência direta: é que, simplesmente, esta verdade não existe. Existe uma ciência de resistência dos materiais, existe um cálculo de estruturas. Mas o que não existe é significação ou valor das estruturas em si que justifique a verdade que lhes é emprestada. Uma estrutura só adquire significação ou valor quando sustentada por um projeto autêntico, isto é, por uma intenção global que impregna com sua significação a estrutura, por sua seleção e articulação com os outros elementos da obra e com o que está fora dela.

Ora, a responsabilidade transferida, quando o arquiteto se abandona à fragmentação das propostas organicamente coesas do período anterior, foi a responsabilidade de optar pelos significados que sua linguagem (as propostas exageradas) tomariam, isto é, renúncia ao ato consciente e criador de seleção e rearticulação intencionada pela denúncia das contradições vividas. Daí esta individualização fantasiosa das estruturas (ou de qualquer outro elemento): se o significado é próprio das estruturas, há que procurar a estrutura cujo significado seja compatível com o significado do programa — também reificado freqüentemente.

Como não existe este significado, o único guia fica sendo a “sensibilidade” do arquiteto. Obviamente, quando esta “sensibilidade” se satisfaz, as razões da satisfação são outras, já que a desejada correspondência de significados é impraticável por não haver significados a corresponder. Como todo ato de percepção, inclusive a percepção das estruturas, é significativo, reconhece, inconscientemente, um significado que ele mesmo atribui, mas cuja origem supõe ser, no caso, a estrutura. E como a relação não é controlada, quando esta

significação satisfaz desejos, necessidades ou ansiedades quaisquer, aplaude a maravilhosa harmonia das mônadas, se entrega ao encanto das correspondências afetivas, sem atentar para a catarse subreptícia.

As opções e respostas armadas sobre o concreto, a seriedade de uma técnica cuja retenção dentro das disponibilidades da situação brasileira era sua melhor manifestação de liberdade ativa e consciente, desaparecem. A inconsciência disfarça a inconsistência culposa de uma atitude desfeita em gesto ilusionista. Fugindo, se submetem aos significados parasitas que atribuem cegamente ou que recebem por inércia, o efeito é o mesmo. A "sensibilidade", assim oca e vaga, nada tem a ver com uma aproximação estética da obra arquitetônica. A arquitetura só abriga uma dimensão estética quando a coerência responsável do projeto está profundamente ancorada num comprometimento prático. Ou seja, quando responde, como técnica, à necessidade objetiva que a pressiona. A dimensão estética é o reconhecimento da síntese densa e autêntica do seu projeto, isto é, da articulação dirigida que propõe dos dados da situação para suas possibilidades mais amplificadoras. A dimensão estética é o resultado das imensas implicações humanas que uma técnica pode possuir. A má técnica fetichizada, essência da abundância estrutural deturpada de muitos projetos da nova geração, é a aparência mascarada do medo da responsabilidade, e não empenho estético.

Estrutura, em arquitetura, é, simultaneamente, resposta técnica a algum problema imediato e reflexo de uma visão organizada da realidade em que é proposta. Quando a consciência da contradição entre as oportunidades de trabalho e a capacidade potencial do pensamento arquitetônico brasileiro não é clara e criticamente objetivada nas obras, as estruturas exageradas são, quase exclusivamente, maneira artificial de estabelecer uma aparência de ordenação racional num objeto — a residência burguesa, por exemplo — cuja insignificância todos reconhecem.

A falta da atitude crítica e agressiva tem a agravante de enfeitar, com a figuração da racionalidade, o absurdo da particularização imposta da função eminentemente social do arquiteto. E a continuação deste procedimento revela que o desvio tem serventia também para o arquiteto que nele se empenha: compensação. A maníaca acentuação da fantasia ridícula à angustia do reconhecimento da inviabilidade de uma atuação coerente: nesta agressividade ou criatividade deslocada, apesar de tudo, este arquiteto se sente existindo, participando. A fantasia agressiva compensa a vacuidade sabida da obra. Curiosamente, assistimos, aí, ao renascimento de expectativas mágicas.

Nestes casos, a obra se assemelha a um ex-voto invertido que procura obter de si próprio, para o autor, a indicação de uma totalidade organizada que atenua a carência de perspectivas orientadoras reais. Na ausência de

uma visão clara da situação, aspira-se, para fugir da insegurança, por uma ordem qualquer. A operação é marcadamente mágica: se a realidade é confusa, transbordante, no lugar do esforço de compreensão, surge a tendência confortável da deformação simplificadora por ato interno da vontade, altera-se a visão sem alterar a coisa vista. Esta vontade arbitrária se adapta a qualquer solução: a natureza da ordem fictícia é indiferente desde que ordene. Formalmente hipostasiadas, o conteúdo das antigas estruturas some; sua materialidade, sua adequação são envolvidas pela repetição do seu dever ser enquanto seu ser real se choca com esta coerência procurada. O estruturalismo de máscara, mudando a roupagem e guardando, ilusoriamente, os princípios, esquece o fundamento da atitude anterior e sua base dependente da interação do fato concreto — a obra a ser estruturada aqui e agora, com seu conteúdo material e presente — e as possibilidades de uma mudança compatível. O resultado é a pantomima.

Outro exemplo.

A densidade, que antes derivava de uma economia espacial justificável num país subdesenvolvido e deficitário em construções, invade qualquer obra, inclusive as “edificações de luxo”.

A lógica miúda da especificação de cada função em pormenor abarrota os espaços de inúmeras formas, quase todas dispensáveis. Ora, se a densidade raramente possui razões concretas, podemos supor, mais uma vez, que responde a outras necessidades. Paralelamente a esta produção farta e anormal de detalhes e sub-detahes rebuscados, sua petrificação nas formas geométricas, o abuso de painéis de concreto que exibem artificiosamente as marcas de seu processo somatório de produção (as tábuas e chapas que são desenhadas uma a uma), as texturas sempre mais violentas, o retalhamento modular ou livre das superfícies contínuas, etc., tudo claramente forçado na sua individualidade e estratificado definitivamente, são sinais de uma atitude mórbida. A coisificação desta verborragia analítica não pedida só é explicável pela mesma causa do estruturalismo exagerado: pela urgência de iludir o próprio esvaziamento. Assim, a complexidade de um trabalho concreto altamente comprometido com o conjunto da sociedade é representada pela quantidade de pormenores irrelevantes, caricatura de complexidade. Troca-se a relação íntima dos processos orgânicos reais pela aderência mecânica da amorfa vizinhança multiplicada. É o domínio da quantidade que povoa o fluido e pegajoso mundo mental desestruturado do homem do tempo da massificação. Sua aparência inquietante vem exatamente da consciência sempre latente do seu caráter ilusório e artificial. Vem do mau-humor e do rancor pela mentira

sabida. E a petrificação procura afastar esta consciência. A coloração excessiva é sempre o contrapeso de alguma carência básica; a um desvio marcado sempre corresponde outro inverso nas relações e produções humanas. A petrificação da quantidade, a densidade falsa escondem o nada que é a arquitetura hoje se não for crítica. Aqui, o paradoxo do encontro de um movimento humano com a opacidade da matéria, que é a obra de arte plástica, abandona a sua abertura e perde o seu efêmero equilíbrio: fica, como se ainda fosse objetivação humana, a obtusidade absoluta da coisa. Maneira primária e final de afirmação por negação da própria liberdade e movimentação. A pedra densa é o modelo perfeito da coisa-em-si; completa, cega, imutável, indiferente, faz o papel da segurança inexistente. Com a diferença da má fé e da imensa obtusidade.

Atualmente, é moda ver a arquitetura como sistema de signos.

É inegável que assistimos à transformação de todos os elementos arquitetônicos, e do conjunto, em signos de si próprios. Provas são, exatamente, a estruturação formal exagerada e descabida, a densidade e a petrificação, e mais inúmeros aspectos paralelos, não examinados aqui, como a esquematização funcional, os módulos e grelhas diretoras, o didatismo sempre excessivo, etc.

É necessário, entretanto, fazer algumas diferenciações. De início, é conveniente separar sinal e símbolo. O sinal é o resultado da adição arbitrária de um conteúdo a uma forma. Os símbolos, ao contrário, são formas de participação. Sua estrutura produz ressonâncias que se aproximam das motivadas pelos conteúdos simbolizados. Mas são também formas de representação. A apresentação imediata dos conteúdos a que se referem, substituem sua transposição no âmbito da metáfora. Neste sentido, qualquer atividade artística (e arquitetura, apesar de tudo, ainda é arte, pelo menos nas obras de significação adequada) é sempre simbolizadora. Ora, o símbolo autêntico desapareceu na atual arquitetura da nova geração: os conteúdos desejados, cada vez mais distantes, não se concretizam em nenhuma forma e as formas exteriormente simbólicas encobrem, somente, a frustração das perspectivas tradicionais. Se ainda são símbolos, são por inversão: indicam a necessidade dos novos conteúdos. Mas esta inversão corrompe a natureza do próprio processo simbolizador que é apreensão de alguma coisa existente, de conteúdos dispersos mas reais. O inverso é magia propiciatória.

Na verdade, entre nós, não há símbolos (o último foi o mandala inacabado da catedral de Brasília): há sinais convencionais, extraídos do repertório, meio correto, meio de ficção, das produções industrializadas e dos símbolos anteriores diluídos e desestruturados pelo desaparecimento dos conteúdos e

necessidades que os sustentavam. E não poderia ser de outro modo: o símbolo é sempre estrutural e o que não há é exatamente visão estrutural.

Quando se define a arquitetura como "linguagem com estrutura auto-reflexiva, sem conteúdo semântico e cuja sintaxe se refaz em cada caso" (Eco), soma de tautologias para dizer que arquitetura é o que é, na realidade quer-se apontar para o fenômeno da introdução do sinal no objeto arquitetônico contemporâneo, experiência que é generalizada arbitrariamente para toda a arquitetura. Pela recusa em assumir a realidade difícil, acrescenta-se sobre a evidência imediata do uso espúrio da arquitetura névoas distanciadoras e impalpáveis que sugerem outra realidade, diferente da concreta. E a névoa dos sinais falseadores de uma racionalidade de fantasia retém e descarrega uma insatisfação inevitável com o objeto e com a sociedade que o produziu. Assim, por exemplo, na ausência de uma arquitetura industrializada, já testada, possível e teoricamente aceita, multiplicam-se os detalhes que seriam típicos de um sistema de peças prontas, ou diversificam-se e explicitam-se funções que não têm fundamento no processo artesanal de construção, ou são propostos esquemas de programas socializantes para situações ultra-particulares; fechaduras, montantes, peitoris, juntas têm a lógica de uma rigorosa abstração, como se fossem testes para a generalização da experiência; os detalhes são desenhados como se não possuíssem óbvia motivação — explicam-se demais por necessidade de auto-justificação. É somente quando, para se esquecer do que é, superpõe a imagem do dever ser, que a arquitetura se reveste de signos que representam a si própria.

Perdida sua razão de ser hoje, arremeda sua utópica possibilidade. Sabe que não é o que aparenta ser e sublinha o que sabe não ser. E seu projeto abortado evidencia as marcas do aborto: assinala vagamente o que seria se pudesse se desenvolver, mas o truncamento do desenvolvimento só permite uma promessa monstruosa. A arquitetura representa um papel: é comediante. Percebe que é atriz de um papel que a envolve, compromete e que continuamente lhe escapa. E quanto mais perfeita é a representação, maior a frustração; quando se vê a si própria representando, maior a frustração e o rancor. E o rancor leva, para tentar superar a frustração, à petrificação para suprimir, magicamente, a distância entre comédia e concreção. Mas, como a tentativa é de má-fé, reaparecem a frustração e o rancor, e o ciclo recomeça. A linguagem soma-se a metalinguagem. O que constrói dentro de uma perspectiva concreta, projeta. Mas projeta proximamente, densamente armado pelo presente. O projeto de quem projeta no vazio vê o futuro como improvável, distante, utópico e irrealizável. Para procurá-lo as formas se fortalecem com características de ficção para se afastarem de hoje. Inventam para escapar. Criam, indiferentes, a imagem de um futuro cujo principal requisito é não ser hoje, é ser

outro. E os acentos são morbidamente aplicados para acentuar sua alteridade. Viciada, projeta virtude, para virtuosa encapar os vícios. O envolvimento a que pretende, entretanto, fica atado ao envolvido, pois é o envolvido que propõe o envolvente. Quer ser julgada a partir de sua imagem criada. Esquizofrenia, má-fé, compensação.

A compreensão da arquitetura como sistema de sinais é a generalização de uma experiência limitada. A transposição do dado imediato, evidente por si mesmo, que é a coisa utilizável, no nível do sinal, corresponde ao afastamento da coisa e à intervenção, entre a coisa e o homem, de uma pseudo-realidade convencional cuja única função é destruir a experiência do concreto. A mediação dos sinais quer iludir. Na prostituição o ato assinala um amor que não há. Como na prostituição, a forma das teses esvaziadas é sinal de uma realização abandonada. Na prostituição o signo aparece como máscara da prostituição. O sinal na arquitetura mascara a própria prostituição. Fugindo à realidade amarga e suja, enfeita-a com o doce embalo de uma mistificação tranquilizante. E o que no início fora agressão, agora é rendição. O gesto falseador suprime a atitude positiva.

A repetição no artigo da mesma causa, compensação e fuga de uma realidade que não se quer enfrentar diretamente, não é somente falha do autor. Os processos de substituição são férteis nas formas de desvio, apesar da motivação primeira simples.

Aliás, a própria multiplicidade de escapes faz parte do mecanismo de defesa: a observação de qualquer um revela sua fragilidade, mas enquanto este é desmistificado, os outros, subrepticamente, sustentam despercebidos a mascarada.