

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
DOUTORADO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

MAURÍCIO DE ALMEIDA CHAGAS

PREEEXISTÊNCIA, PATRIMÔNIO E PROJETO

**Salvador
2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
DOUTORADO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

MAURÍCIO DE ALMEIDA CHAGAS

Preexistência, Patrimônio e Projeto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor na área de concentração em Desenho Urbano.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Heliodorio Lima Sampaio

**Salvador
2007**

A Fernanda

Agradecimentos

ao orientador e à banca examinadora, pelas contribuições que estimularam a melhoria da qualidade do resultado apresentado, e aos que acolheram as minhas mais variadas demandas, acompanhando e colaborando, com maior ou menor proximidade e disposição, para a elaboração deste trabalho.

RESUMO

A constatação da fragilidade da fundamentação conceitual e dos referenciais práticos das argumentações que justificam as tomadas de decisão, nas avaliações de propostas de intervenção em preexistências patrimoniais, arquitetônicas e urbanísticas, das instituições responsáveis por sua preservação, estimulou a realização deste trabalho. Partindo-se da avaliação da pertinência e da eficácia da aplicação dos critérios de valor histórico e estético, sob o ponto de vista do presente, empreendeu-se a reflexão teórica exploratória e o estudo de casos, abordando os seus vínculos com questões mais amplas como linguagem, memória, identidade, representação, arte, arquitetura, cidade, preexistência, patrimônio e projeto. Com base no pressuposto da desatualização de critérios e procedimentos empregados, o percurso analítico efetuado objetiva contribuir para identificar opções de ampliar a duração dos objetos arquitetônicos e dos conjuntos urbanos remanescentes do passado, com a adoção de entendimentos e procedimentos de reconhecimento, análise, aprovação e fiscalização das adequações funcionais, formais e tecnológicas, afinados com a pluralidade de possibilidades do pensamento contemporâneo, entendendo-as como mais afeitas às questões de projeto arquitetônico que às teorias do restauro.

ABSTRACT

The cultural heritage protection institutions operational procedures constraints, related to the evaluation of design proposals of restoration of preexistent architecture for contemporary use, present a conflicting gap with the non-restrictive diversity of the contemporary plurality of thinking, and stimulated this reflection on alternative ways of dealing with functional, formal and technological modifications in ancient architecture and cultural landscapes. Initially based on the analysis of the historic and aesthetic issues, the exploration study examined subjects such as language, memory, identity, representation, art, architecture, city, preexistence, cultural heritage and architectural design. This investigative effort aims to contribute with the understanding of preservation and conservation concepts, tools and methods needed in identifying, documenting, evaluating and developing experiences of historic resources protection, through altering remaining existing landmarks and public spaces closer to architecture designing procedures, with less restrictive influence of the limitation of restoration theories approach.

SUMÁRIO

Apresentação	10
Introdução	14
	Perguntas para respostas 17
	Tragédia e drama: conflito e superação 23
	O obstáculo epistemológico: a tese, a questão principal e os objetivos 24
	Pensar (n)a contemporaneidade 28
	A metodologia da pesquisa 30
	A aventura encantada do labirinto das idéias 33
	Como viajar uma tese 37
	Da apropriação das idéias 39
PARTE UM: HISTÓRIA, ARTE E ARQUITETURA	41
Capítulo 1 - História, memória e linguagem	43
	Memória e tempo 43
	Tempo e linguagem 47
	Linguagem e escrita 49
	História: presente do passado 53
Capítulo 2 - Arte: teoria, crítica e reconhecimento	59
	O artista 59
	A realidade da arte 62
	Arte e história 63
	Arte: território das teorias e do reconhecimento 66
	A doxa: senso comum e bom senso 72
	Arte e reconhecimento 76
	O entendimento crítico da arte 77
	O estranho em Freud e o sinistro em Trías 79
	Duração e fugacidade: suporte e sensação 82
	Uma forma em busca de uma idéia 87
Capítulo 3 - Arquitetura: teoria, crítica e reconhecimento	94
	A gênese da arquitetura 94
	Arquitetura, linguagem e representação 97
	Ficção, representação e racionalidade 98
	Domínio e reconhecimento 101
	A travessia da obra: do desígnio projetual à realidade construída 104

	O fazer-se da arquitetura	109
	Um novo positivismo na crítica?	115
	Arquitetura e retina: suporte ou estrutura?	117
	A materialidade da matéria	119
	Metalinguagem e texto arquitetônico	122
	Ceticismo e desencanto: o fim das promessas	131
	O mal-estar contemporâneo	137
	O retorno do recalcado	139
	A experiência vivenciada	146
	Arte, arquitetura e espaço envoltório: um lugar para cada coisa?	150
	Partitura e projeto	153
	Arquitetura, Apolo e Dionísio	156
Capítulo 4 - Preexistência, patrimônio e projeto		161
	Caos e cosmos	161
	Morada e nome	166
	Por uma arte da forma da cidade	168
	Durabilidade e desgaste, permanência e desaparecimento	171
	Monumentos	175
	Patrimônio, alteridades e identidade: a síndrome de Diaspar	179
	Centros antigos	182
	Presente e passado: o atual e o virtual	188
	Proteção, conservação e restauro	190
	Cidades, patrimônio e gentrificação	192
	Preexistência, intervenções e referências	195
	Estilos e contraste formal	200
	Aparência e monumentos	203
	Forma pretérita e função presente: antigo significante e novo significado	206
	Intervenção: leitura, interpretação e tradução	207
	Permanências e transformações	210
PARTE DOIS: ESTUDO DE CASOS		220
1. Do contato com as obras		220
2. Exemplos internacionais		222
	Pavilhão Alemão da Feira de Barcelona de 1930: matéria sem memória	222
	Tate Modern: o copo vazio	227
	Berlim: preexistências demais	232

	Reichstag: os olhos do povo	254
	Museu Judaico de Berlim: matéria de memória	236
	Memorial aos Judeus Mortos da Europa: o lugar dos mortos	240
	Gasômetro de Viena: complexidade e contradição	246
3. O contexto nacional		251
	Da desordem colonial ao testamento republicano	251
	O poder da vulgata	254
	Identidade brasileira e ideologia	259
4. Exemplos locais		265
	Lina e Lelé em Salvador: um olhar sobre duas poéticas modernistas	265
	Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia: uma textura urbanística	267
	Palácio Thomé de Souza: janela que para o mar se abre	273
	Humores e rumores: estranhamento, repulsa e reconhecimento	277
5. Interfaces		281
PARTE TRÊS: CONSIDERAÇÕES FINAIS		285
	Contemporaneidade: cidades, memória e monumentos	287
	A ambiência urbanística: preexistências e adequações	288
	Patrimônio e política: cultura x meio-ambiente	290
	Permanência e transformação, contextualismo e alteração	291
	Patrimônio: preservação, uso e conservação	292
	Transformar para conservar: projeto e mudança	293
	Arquitetura preexistente e atualização: uma questão de projeto	296
	Contemporaneidade e regulamentação: conflito e superação	301
LISTA DE ILUSTRAÇÕES		306
REFERÊNCIAS		308

Como escrever senão sobre aquilo que não se sabe ou que se sabe mal? É necessariamente nesse ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro.

Gilles Deleuze

Só se pode estudar o que primeiramente se sonhou. A ciência forma-se muito mais sobre um devaneio do que sobre uma experiência, e são necessárias muitas experiências para se apagarem as brumas do sonho.

Gaston Bachelard

Sonho com o intelectual destruidor das evidências e das universalidades, aquele que observa, nas inércias e nos constrangimentos do presente, os pontos de fraqueza, as aberturas, as linhas de força, aquele que, sem cessar, se desloca, que não sabe exatamente onde estará nem o que pensará amanhã, pois é demasiado atento ao presente.

Michel Foucault

De resto me é odioso tudo o que simplesmente me instrui, sem aumentar ou imediatamente vivificar a minha atividade.

Johann Wolfgang Goethe

Apresentação

O perigo de um prefácio longo é o de que o espírito de um livro tem de se mostrar no próprio livro e não pode ser descrito. Se um livro foi escrito apenas para alguns leitores, tal será claro precisamente pelo fato de apenas um pequeno número de pessoas o compreender. O livro deve separar automaticamente aqueles que o compreendem dos que não os compreendem. Até mesmo o prefácio é escrito somente para aqueles que compreendem o livro.

Ludwig Wittgenstein

Em meados da década de 1970, um show musical amador de estudantes de arquitetura, denominado *Cor das Águas*, foi apresentado na sua única noite de função, em um pequeníssimo teatro de Salvador, a uma limitada platéia de colegas, amigos e familiares.

Já próximo de concluir o curso universitário, participei da produção desse evento do colega Carlinhos, cantor e compositor estreante. O texto do programa de apresentação que escrevi iniciava com a frase que reportava às origens – as causas e as razões mesmas – do acontecimento musical ocorrer da maneira como estava se realizando:

Este show é resultado de coisas diversas. Começou longe daqui, numa Sexta-feira Santa, em Goiás Velho, sob a luz metálica, rápida e silenciosa, de um disco voador.

E acerca das veladas, mas inequívocas, intenções do cantor para com uma das colegas presentes, que ele desejava conquistar, finalizava dizendo:

Este show é também, ou melhor, mais que tudo, uma declaração de amor.

Incentivador das intenções artísticas do grupo, meu pai achava que essa solução literária continha uma lógica sintática meio confusa e, sempre que a recordava, propunha, a guisa de brincadeira, o seguinte arranjo textual:

Este show é, mais que tudo, uma declaração de amor.

Carlinhos e eu sempre concordamos em achar a sugestão tecnicamente mais enxuta e mais objetiva, mas sem as qualidades desejadas de prosódia leve e arejada do texto que a jovial opção de sintaxe incorporava.

* * *

Relembrando a abertura do programa do show, poderia afirmar que esta tese, que ora se apresenta, é resultado de inquietações que começaram em um tempo longe

daqui, ainda sob a luz da minha infância, quando questões básicas da minha incipiente sensibilidade estética constantemente assomavam:

O que é uma coisa bela?

Ao realizar a obra reconhecida como arte, teve o artista a consciente intenção de produzir beleza?

Com o tempo, várias outras questões se acresceram e estimularam a reflexão crítica que estrutura o trabalho que ora se apresenta, que se reconhece parcial como qualquer outro com objetivo semelhante, face à impossibilidade de cobrir integralmente os inúmeros desdobramentos por elas suscitados:

Que mistério encerra a arquitetura que sendo arte é também utilidade?

Que sendo abstrata é representação?

Que sendo significativa é plena de significados?

Que é resultado da criação do artista e da coletividade de colaboradores?

Qual o mistério que a distingue das demais obras de construção?

Quais os valores que a tornam uma obra de arte?

Qual o reconhecimento que implica em sua preservação?

Com base em que conceituações teóricas e práticas são refutadas propostas de alteração da sua configuração material?

O que distinguiria o procedimento analítico-crítico-projetual de alteração de uma arquitetura pré-existente dos demais?

O que avalizaria as intervenções sobre preexistências como pertinentes e oportunas?

O que as refutaria?

* * *

Parafrazeando a escrita da juventude, desejo afirmar que esta tese é resultado, sim, de coisas diversas, como o são a maioria das coisas das nossas vidas. Mas, insistindo na forma original do programa, e persistindo em não acatar a proposta paterna, *é, também, ou melhor, mais que tudo*, uma apaixonada declaração de amor à arquitetura.

Misto de história, teoria e crítica, é um texto livre de pré-concepções limitadoras, aberto a várias interpretações. Desenvolve questões teóricas, críticas e conceituais relevantes para a arquitetura, com o intuito de contribuir para a discussão acerca das intervenções em edificações e em parcelas da cidade submetidas às condicionantes da preservação.

Cabe observar que, ao analisar o fenômeno progressivo da degradação dos espaços construídos, e as tentativas de dilatar-lhes a duração útil, persistiu a sistemática sensação de que se estava discutindo a própria condição humana.

Para facilitar a compreensão e o manuseio, o conteúdo foi organizado em três partes independentes e complementares que enfeixam o resultado da pesquisa:

A Parte Um investiga a literatura disponível através da reflexão crítica acerca da história, da arte, da arquitetura e das cidades e suas permanências. Tem por objetivo prover o chão teórico-conceitual para subsidiar a análise crítica das questões da preexistência e do projeto que apoiará as etapas seguintes do estudo de casos e das considerações finais.

O assunto do Capítulo 1 são os vínculos da história, individual e coletiva, com a linguagem, a memória e a identidade. As questões da produção, do reconhecimento, da duração e da permanência da obra de arte ocupam o Capítulo 2. As especificidades das obras de arquitetura como obras de arte são objeto do Capítulo 3. O Capítulo 4 aborda a dinâmica das cidades como cenário do embate entre preservar as permanências e a necessidade de nelas promover adequações, analisando as relações entre preexistências, patrimônio e projeto arquitetônico. O tamanho e a complexidade dos capítulos aumenta, à medida que se sucedem, e conforme as relações de importância com o assunto central do projeto em preexistências.

A Parte Dois utiliza o desenvolvimento teórico-conceitual precedente na análise dos estudos de caso, efetivada na pesquisa de campo de exemplos de intervenções em preexistências artísticas e/ou históricas. Mais específica e concisa, a Parte Três apropria as reflexões dos blocos anteriores para dar forma a entendimentos acerca do que antes se abordou.

Os textos em negrito destacam posicionamentos do autor, que traduziu livremente as citações de outros idiomas.

O leitor do qual espero alguma coisa deve ter três qualidades. Deve ser calmo e ler sem pressa. Não deve intrometer-se, nem trazer para a leitura a sua “formação”. Por fim, não pode esperar a conclusão, como um tipo de resultado, novos tabelamentos.

Nietzsche

Introdução

... podemos afirmar hoje que o objeto é a continuação do sujeito por outros meios. Por isso, todo conhecimento científico é autoconhecimento. A ciência não descobre, cria, e o ato criativo protagonizado por cada cientista e pela comunidade científica no seu conjunto tem de se conhecer intimamente antes que conheça o que com ele se conhece do real.

(...) Hoje sabemos ou suspeitamos que as nossas trajetórias de vida pessoais e coletivas (enquanto comunidades científicas) e os valores, crenças e os prejuízos que transportam são a prova íntima do nosso conhecimento, sem o qual as nossas investigações laboratoriais ou de arquivo, os nossos cálculos ou os nossos trabalhos de campo constituiriam um emaranhado de diligências absurdas sem fio nem pavio. No entanto, este saber, suspeitado ou insuspeitado, corre hoje subterraneamente, clandestinamente, nos não ditos dos nossos trabalhos científicos.

Boaventura Sousa Santos

A grande maioria das obras tem a sua origem em contingências biográficas específicas, e este trabalho não é diferente, já que resulta da experiência do autor no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN¹ que possibilitou o contato com técnicos das várias regiões do Brasil e com políticos, empresários e comunidades locais, vivenciando o fosso entre a diversidade das demandas e as práticas internas da Instituição, ainda substancialmente referenciadas no imaginário fundacional.

Era evidente o descompasso entre esses entendimentos e a atual configuração social, política e econômica do país, bem distinta e distante dos tempos oligárquicos e agrícolas da década de 1930. A radical transformação do valor mercadológico das terras urbanas brasileiras estimulava agressivas disputas entre os proprietários e investidores imobiliários e os defensores do patrimônio cultural nacional², alimentadas pelas ambiguidades da aplicação do instrumento que é o sustentáculo axiológico da prática preservacionista nacional – o Decreto Lei nº 25/37³.

A constância e o acirramento desses embates evidenciava que a rotina do IPHAN não dava sinais de adequação das questões estruturais da sua própria existência institucional como: *identidade, memória, história, estética, representação, proteção,*

¹ Inicialmente como Superintendente da Sétima Superintendência Regional, em Salvador, e, posteriormente, como Diretor do Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização – DEPAM, em Brasília, onde, por vezes, assumiu a presidência interina.

² Castro (1991,p.67-68) distingue os bens *nacionais* dos *federais*: os primeiros dizem respeito a todos com reconhecido valor cultural, indistintamente localizados nos limites do território de um país; já os bens federais são os reconhecidos como capazes de representar o caráter de nacionalidade e que cabe ao Estado nacional preservar.

³ Datado de 30/11/1937, esse decreto é responsável pela criação e institucionalização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, e ainda funciona como a peça jurídica fundamental da preservação do patrimônio cultural nacional, embora, em todo esse tempo, não tenha sido objeto de qualquer regulamentação ou atualização jurídica. Sobre a disponibilidade de legislação atualizada ver *Coletânea de Leis sobre a Preservação do Patrimônio* (IPHAN,2006).

preservação, conservação ou *restauro*. Faltava à prática cotidiana um corpo teórico apoiado em critérios e premissas conceituais da problemática da preservação, com o objetivo de ampliar a disponibilidade física e as condições de fruição dos bens culturais que dependem de suportes materiais (MENESES, 2006), e que referenciasse as decisões:

1. de *reconhecimento* dos valores latentes de novos exemplares,
2. de *conservação e preservação*, e
3. de *análise* de projetos de intervenção

No cenário de decisões derivadas do senso comum⁴ institucional, marcadamente subjetivo e carente de fundamentação mais rigorosa, não se notavam esforços de revisão de instrumentos jurídicos e administrativos referendados em três linhas de ações fundamentais e exemplares:

1. o desenvolvimento *crítico, teórico e conceitual*;
2. a elaboração de *projetos experimentais*, e
3. a realização de *obras referenciais*.

Baseado nessa constatação, o autor imaginou a necessidade da reflexão crítica da produção teórica e dos resultados da prática, que subsidiasse a investigação dos conceitos basilares que o IPHAN utilizou para montar o repertório representacional da desejada nacionalidade: por um lado, as noções de *história*, de *memória* e de *identidade*, e, por outro, as questões de *estética*, de *arte* e de *arquitetura*. A seleção de monumentos como elementos estratégicos da construção ideológica da identidade brasileira para o projeto de modernização nacional, apoiou-se no *valor artístico* excepcional; os que não puderam ser enquadrados nos requisitos estéticos, foram avalizadas como *documentos históricos* de vultos ou eventos relevantes da formação da nação.

Os critérios de reconhecimento de valor artístico ou histórico utilizados para efetivar o “papel salvador” do ato de “consagração patrimonial” a que se reporta Jeudy (2005,p.29), não mais condiziam com a pluralidade e a diversidade das situações do contexto da atualidade. O descompasso entre o entendimento oficial e a diversidade do pensamento contemporâneo, evidenciava o conflito entre as propostas de

⁴ Questões atinentes à operacionalidade, importância e relevância do *senso comum* serão aprofundadas no Capítulo 2.

alteração das preexistências e as instituições de proteção. Conflitos que resultam da dificuldade de adequação normativa e fiscalizadora, e das intervenções serem primordialmente entendidas no âmbito restritivo do restauro, e não na amplitude do projeto arquitetônico. Submetê-los à análise crítica conduziria a percepções teóricas e conceituais mais contemporâneas, e contribuiriam para iluminar o enfrentamento do problema.

O interesse em desenvolver esse trabalho apoiou-se nas preocupações sobre:

a atualidade, ou a eficácia, do reconhecimento do valor artístico, histórico e identitário de uma preexistência;

a necessidade de avaliação crítica da potencialidade e operacionalidade desses critérios;

a importância e interesse pelo tema na população e no público especializado;

a representação das identidades na contemporaneidade;

as limitações às alterações em preexistências com valor estético ou histórico reconhecido;

a compatibilização das poéticas “duras” da arquitetura contemporânea nas preexistências reconhecidas e protegidas segundo critérios estéticos;

a retirada das intervenções da influência hegemônica das *teorias de restauro*, para aproximá-las da amplitude metodológica do *projeto arquitetônico*, e

a adequação da teorização e das práticas à pluralidade e multiplicidade do pensamento atual.

A reflexão acerca das tensões entre a preservação e a alteração em preexistências patrimoniais arquitetônicas e urbanísticas, colocava as seguintes *questões-problema*:

Como responder às demandas da realidade contemporânea com procedimentos com fundamentação teórica e conceitual afastada da subjetividade acrítica, da fragilidade interpretativa e dos preconceitos e idiosincrasias reativas?

Como superar o impasse entre a atualização das preexistências e as restrições impostas pelas instituições responsáveis por protegê-los?

Como justificar as adequações formais, funcionais e tecnológicas como pertinentes ao universo do projeto de arquitetura do qual a restauração constitui um subconjunto de ações especializadas?

Esses questionamentos deram origem a três *respostas/tese* que balizaram as investigações posteriores;

a *representação das identidades* nacionais, regionais e locais deve ser submetida a um processo de revisão, avaliação e atualização dos critérios de identificação, reconhecimento e proteção;

a *jurisdição normativa* das instituições de proteção atua como um *obstáculo epistemológico* ao incluir as preexistências no âmbito das operações de restauro, inibindo procedimentos mais flexíveis e diversificados, e

as *intervenções em preexistências* patrimoniais pertencem ao âmbito do projeto de arquitetura e, como tal, devem ser avaliadas.

Perguntas para respostas

A maior parte do tempo, quando me colocam uma questão, mesmo que ela me interesse, percebo que não tenho, estritamente nada a dizer. As questões são fabricadas, como outra coisa qualquer. Se não deixam que você fabrique suas questões, com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar, se as colocam a você, não têm muito o que dizer. A arte de construir um problema é muito importante: inventa-se o problema, uma posição de problema, antes de se encontrar a solução.

Gilles Deleuze

Na sua tese *O Normal e o Patológico*, Canguilhem (2006,p.6) afirma que a filosofia “é uma reflexão para a qual qualquer matéria estranha serve, ou diríamos mesmo, para a qual só serve a matéria que lhe for estranha”. Por sua vez, Foucault (1980) encara a filosofia como “um modo de refletir sobre a nossa relação com a verdade”, e avalia que os comportamentos e os vínculos com a verdade estão sendo modificados por “um trabalho considerável e múltiplo” que interliga, na contemporaneidade, a trama complexa de “uma série de pesquisas” e de “um conjunto de movimentos sociais” que são “a própria vida da Filosofia”:

É compreensível que alguns lastimem o vazio atual e busquem, na ordem das idéias, um pouco de monarquia. Mas aqueles que, pelo menos uma vez na própria vida, provaram um tom novo, uma nova maneira de olhar, um outro modo de fazer, aqueles, creio, nunca sentirão a necessidade de se lamentar porque o mundo é um erro, a história está farta de inexistências; é tempo para que os outros fiquem calados, permitindo assim que não se ouça mais o som da reprovação por parte deles...(FOUCAULT,1980).

Deleuze e Guattari (1992) entendem o pensamento como uma das várias modalidades de relacionamento, onde coexistem uma multiplicidade de elementos heterogêneos em sobreposições, zonas de vizinhanças e temporalidades diferentes que configuram uma *totalidade segmentária*. Para eles, são três os *campos de pensamento e criação* que preservam as suas especificidades ainda que se cruzem, se interconectem e se contaminem, sem que ocorra predominância de nenhum deles sobre os demais:

1. o da *filosofia* que cria *conceitos*;
2. o da *ciência* que cria *funcivos* (novas funções, formação discursivas, enunciados, proposições, lógicas) e,
3. o da *arte* que cria *perceptos* (novas percepções) e novos *afectos* (agregados sensíveis).

A filosofia trabalha com *personagens conceituais*⁵ – potências de conceitos –, e a arte com *figuras estéticas*, potências de afectos e de perceptos:

As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes. (...) As figuras não têm nada a ver com a semelhança, nem com a retórica, mas são a condição sob a qual as artes produzem afectos de pedra e de metal, de cordas e de vento, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo. A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia mas pensa por afectos e perceptos.

Isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que leva a ambas, numa intensidade que as co-determina (DELEUZE ; GUATTARI,1992,p.88).

O constante refazer-se em busca de “outras regras do jogo”, são, conforme Foucault (1980), atributos da filosofia, esse movimento “pelo qual nos libertamos – com esforços, hesitações, sonhos e ilusões – daquilo que passa por verdadeiro”. Para ele, a filosofia

é o deslocamento e a transformação das molduras de pensamento, a modificação dos valores estabelecidos, e todo o trabalho que se faz para

⁵ A idéia de *personagem conceitual* é desenvolvida por Deleuze e Guattari n' *O que é a filosofia*, reportando-se a um artifício frequentemente adotado pelos filósofos de utilizarem um *heterônimo* para representar uma linha de pensamento, embora essas criações não sejam uma transcrição literal do personagem histórico ou da divindade mítica: “O filósofo é a idiosincrasia dos seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa)” (DELEUZE & GUATTARI,1992,p.86).

pensar diversamente, para fazer tornar-se outro do que se é (FOUCAULT,1980).

E o valor de uma filosofia é muitas vezes comprovado

pela capacidade que tem de integrar sistemas de pensamentos adversos. Dificilmente uma filosofia poderosa é simplesmente polêmica. Não se limita a uma confrontação do pró e do contra, mas se esforça para reinterpretar as posições contrapostas, situando-as devidamente no seio da própria interpretação (TRÍAS,2002,p.159).

A exigência do pensamento filosófico “de reabrir debates mais do que fechá-los” (CANGUILHEM,2006,p.8), é ressaltado por Deleuze ao reconhecer nela a ocorrência da “coexistência de planos” e não da “sucessão de sistemas”, daí a afirmação:

As paisagens mentais não mudam de qualquer maneira através das eras; foi necessário que uma montanha se erguesse aqui ou que um rio passasse por ali, ainda recentemente, para que o solo, agora seco e plano, tivesse tal aspecto, tal textura. É verdade que camadas muito antigas podem, ressurgir, abrir um caminho através das formações que as tinham recoberto e aflorar diretamente sobre a camada atual, à qual elas comunicam uma nova curvatura. Mas ainda, segundo as regiões consideradas, as superfícies não são forçosamente as mesmas e não têm a mesma ordem. O tempo filosófico é assim um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os *superpõe* numa ordem estratigráfica. É um devir infinito da filosofia, que atravessa sua história mas não se confunde com ela (DELEUZE;GUATTARI,1992,p.78).⁶

O processo do conhecimento – do *aprender* – é a situação intermediária entre “o não-saber e saber”, é a trajetória empreendida entre esses dois estágios, “a passagem viva de um ao outro” (DELEUZE,2006,p.238). Todo conhecimento é “uma resposta a uma questão”, e o avanço do conhecimento científico, que pressupõe a existência de questões, só é possível através da formulação de problemas, já que nada é “natural”, ou “dado”, mas “construído”:

O espírito científico proíbe-nos de ter uma opinião sobre questões que não compreendemos, sobre questões que não sabemos formular claramente. É preciso, antes de tudo, saber formular problemas. E, diga-se o que se disser, na vida científica os problemas não se formulam a si próprios. É precisamente o *sentido do problema* que dá a marca do verdadeiro espírito científico (BACHELARD,2006,p.166).

Deleuze (2006,p.259) considera que o enfrentamento de um problema ocorra em três etapas de:

1. *identificação*: a constituição da *idéia* do problema;
2. *problematização*: a expressão *científica*, e
3. *solução*: a instauração de um *campo* de solução.

⁶ Só serão informados os grifos que não pertencerem ao texto original das citações.

Para ele “um problema não existe fora de suas soluções”, e, pelas vias da problematização, a abrigada “verdade originária” dá lugar à construção de uma “verdade derivada”, que surge de proposições originadas do conhecimento crítico do problema, que dele se desprega e adquire autonomia (DELEUZE, 2006,p.235,103,229).

Macherey (1972,p.281,273) não difere a *definição de um conceito* da *formulação de um problema*, e considera difícil distinguir *conceito* de *teoria*, posto que não correspondem a operações separadas: a teoria desenvolve a “elaboração geral” do conceito. Como uma *palavra* que carrega a *descrição* acrescida da *definição*, o conceito tem uma história, e diz-se que é formado quando “em um certo momento dessa história” ele “permite instituir um protocolo de observação”. O conceito é, portanto, uma *palavra problematizada* e para efeito desta tese os conceitos-problema podem ser entendidos como: *preexistência, patrimônio, atualização, intervenção, restauro e projeto*.

A conceituação resulta da reflexão crítica acerca de êxitos e fracassos e da comparação entre eles, e a preservação de um conceito só traduz, segundo Macherey (1972,p.283), “a vontade de perpetuar uma problemática”. Faz parte da condição da atividade científica superar os fracassos transformando-os em êxitos, o que leva Bachelard (2006,p.17) a afirmar que “o conhecimento científico é sempre a reforma de uma ilusão”.

Em entrevista de 1980⁷, Deleuze (2000,p.45) explica a noção de conceito filosófico adotada por ele e Guattari, mais afeita à conjuntura das circunstâncias do que à essencialidade metafísica, que o leva a ampliar o raciocínio afirmando que, para eles, um sistema, “um conjunto de conceitos”, é considerado aberto, “quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências”, tal qual eventos, acontecimentos circunscritos no tempo-espaço:

A filosofia sempre se ocupou de conceitos, fazer filosofia é tentar inventar ou criar conceitos. Ocorre que os conceitos têm vários aspectos possíveis. Por muito tempo eles foram usados para determinar o que uma coisa é (essência). Nós, ao contrário, nos interessamos pelas circunstâncias de uma coisa: em que casos, onde e quando, como, etc? Para nós, o conceito deve dizer o acontecimento, e não mais a essência (DELEUZE,2000,p.37).

⁷ Concedida ao jornal francês *Libération*, em 23 de outubro de 1980, a propósito do lançamento do livro *Mil Platôs*.

Em um texto anterior, de 1956 e a propósito de Bergson⁸, Deleuze (2006b,p.33) já afirmava que somente o grande filósofo é capaz de criar novos conceitos, que permitem ultrapassar “as dualidades do pensamento ordinário e, ao mesmo tempo, dão às coisas uma verdade nova, uma distribuição nova, um recorte extraordinário”.

Como idéias acerca de problemas, os conceitos são “multiplicidades” que designam “tão-somente possibilidades”, já que “cada Idéia é uma multiplicidade, uma variedade” (DELEUZE,2006,p.260,202). Conceituar implica em operar em um quadro de preexistências teóricas, que emitem ressonâncias e estimulam novos conceitos, que adquirem consistência histórica até serem superados por outros que lhes sobreviverão. As teorias sugerem respostas para desvelar conceitos e um mesmo *conceito* pode ser encontrado, esclarecido e utilizado por vários *ambientes científicos* em vista das transposições que se operam de um para outro (MACHEREY,1972,p.275).

Macherey (1972,p.277) ressalta a potencialidade plástica “espontânea” das palavras, “de mudar de lugar para acolherem de antemão o conceito novo”, que radica na “imagem que o conceito encerra em si apenas para expô-la nos momentos cruciais da história e das idéias”. Em vista das funções simultâneas as elas atribuídas de *designar* e *explicar*, Bachelard (2006,p.168) anota o poder das palavras exprimirem conceitos distintos numa mesma conjuntura histórica:

A designação é a mesma; mas a explicação é diferente. Por exemplo, a palavra telefone correspondem conceitos que diferem totalmente para o assinante, para a telefonista, para o engenheiro e para o matemático, preocupado com as equações diferenciais da corrente telefônica.

Os conceitos tanto podem agregar novos significados às palavras existentes, como podem demandar novas palavras para serem convenientemente designados e explicados (DELEUZE,2000,p.46). A reelaboração de conceitos preexistentes estimula e favorece apropriações parciais aglutinantes com entendimentos distintos dos originais, utilizando “pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos”:

E se podemos continuar sendo platônicos, cartesianos ou kantianos hoje, é porque temos direito de pensar que seus conceitos podem ser reativados em nossos problemas e inspirar os conceitos que é necessário criar. E qual é a melhor maneira de seguir os grandes filósofos, repetir o que eles disseram, ou então *fazer o que eles fizeram*, isto é, criar conceitos para problemas que mudam necessariamente? (DELEUZE ; GUATTARI,1992,p.41).

⁸ Para maiores detalhes ver Deleuze (2006b), páginas 33-46.

Feyerabend (1977,p.70) entende o conhecimento não como “uma série de teorias coerentes, a convergir para a doutrina ideal”, nem “um gradual aproximar-se da verdade”, mas como fruto de “uma pluralidade de concepções antes que de determinada aplicação da ideologia preferida”:

É, antes, um *oceano de alternativas mutuamente incompatíveis (e, talvez, até mesmo incomensuráveis)*, onde cada teoria singular, cada conto de fadas, cada mito que seja parte do todo força as demais partes a manterem articulação maior, fazendo com que todas concorram, através desse processo de competição, para o desenvolvimento de nossa consciência (FEYERABEND,1977,p.40-41).

O conhecimento necessita do caos para vir à luz:

Sem “caos”, não há conhecimento. Sem frequente renúncia à razão, não há progresso. Idéias que hoje constituem a base da ciência só existem porque houve coisas como o preconceito, a vaidade, a paixão; porque essas coisas *se opõem à razão*; e porque *foi permitido que tivessem trânsito*. Temos, portanto, de concluir que *mesmo no campo da ciência*, não se deve e não se pode permitir que a razão seja exclusiva, devendo ela, frequentes vezes, ser posta de parte ou eliminada em prol de outras entidades. Não há uma só regra que seja válida em todas as circunstâncias, nenhuma instância a que se possa apelar em todas as situações (FEYERABEND,1977,p.279).

O desejo de conhecimento implícito neste trabalho optou por um tipo de produção teórica que se aproxima da “epistemologia anárquica” a que se refere Feyerabend (1977,p.279,40), afastando-se dos procedimentos que reduzem a potencialidade plástica da inquirição crítico-comparativa de idéias com origem as mais distintas permitidas pela *metodologia pluralista*:

O cientista interessado em conseguir o máximo conteúdo empírico, desejando compreender tantos aspectos de sua teoria quantos possível, adotará a metodologia pluralista, comparará as teorias com outras teorias e não com “experiências”, “dados” ou “fatos” e tentará antes aperfeiçoar do que afastar concepções que aparentemente não resistem à competição. (...). Em verdade, cabe retirá-las de onde quer que seja possível encontrá-las – de mitos antigos e preconceitos modernos; das locuções dos especialistas e das fantasias dos excêntricos. Toda a história de uma disciplina é utilizada na tentativa de aprimorar seu estágio mais recente e mais “avançado”. A separação entre a história de uma ciência, sua filosofia e a ciência mesma desaparece no ar, o mesmo acontecendo com a separação entre ciência e não-ciência (FEYERABEND,1977,p.67-68).

O autor assume as *certezas vigentes* como anacrônicas, limitadas e ineficazes, e utiliza os questionamentos de diversos percursos teóricos, conceituais e empíricos, para avaliar a coerência e a resistência das teses originais como respostas que podem ser mantidas ou devem ser refutadas. Isso porque, como comenta Lopes (1986), o que verdadeiramente se procura são perguntas para respostas que já se

tem, que necessitam ser submetidas ao crivo das perguntas para que tenham avaliadas as suas consistências. Tendo em vista que,

tal como a verdade, sempre provisória, o conhecimento é transitório e finito, e essa é a razão de se desconfiar dos saberes estabelecidos nas respostas que já se tem e buscar novas perguntas que questionem e verifiquem a validade e a solidez das teses.

Essa intenção de dar forma a um pensamento e contribuir para enfrentar as perplexidades da contemporaneidade foi construída na simplicidade sugerida por Santos (1998,p.6-8), já que, nos períodos de transição como o que se vivencia, “difíceis de entender e de percorrer”,

é necessário voltar às coisas simples, à capacidade de formular perguntas simples, perguntas que, como Einstein costumava dizer, só uma criança pode fazer, mas que, depois de feitas, são capazes de trazer uma luz nova à nossa perplexidade. (...) Uma pergunta elementar é uma pergunta que atinge o magma mais profundo da nossa perplexidade individual e coletiva com a transparência técnica de uma fisga.

Tragédia e drama: conflito e superação

No prefácio que escreve à compilação de fragmentos dos últimos textos de Nietzsche (2002), Flávio Kothe discorre sobre os percalços da atividade de tradutor que assumira para organizar o livro. Avalia que o título *O Nascimento da Tragédia* é uma opção melhor que a do termo *origem*, e argumenta que a escolha mais adequada ao espírito da obra e do seu autor seria a palavra *parto*, já que, o que Nietzsche discorre não é sobre o *surgimento* da tragédia em si, mas sim, o que esse acontecimento *deflagra* e *determina* ao inaugurar um *mundo* de novas visões, percepções e comportamentos. Raciocínio este que remete a outro forjado por Wittgenstein (2000,p.95), ao comentar “as dores de parto no nascimento de novos conceitos”.

Entendimento semelhante foi abraçado para investigar o universo de procedimentos em preexistências patrimoniais, que perdura e resiste, amedrontado com o inevitável parto que inaugurará novas compreensões acerca das questões da identidade e da sua representação, reavaliando-lhes a necessidade, oportunidade e interesse. Em suma, a própria relevância e sobrevivência da preservação patrimonial.

Os embates entre a imaterialidade burocrática e a concretude pragmática e utilitária dos realizadores, aproximam-se do que Trías (2002,p.141,84) entende como *desentendimento trágico*, um “conflito irresolvível e irremediável entre duas forças,

opções ou decálogos”, no qual “qualquer decisão ou determinação que se tome não faz outra coisa que agravar a situação ou piorá-la: o conflito e a contradição aumentam e se intensifica”. O mínimo que se pode desejar nessa situação é a mediação do conflito para transformar a *tragédia* em *drama* superável.

A constatação prática desse descompasso trágico concorreu para deflagrar no autor a curiosidade de analisar e reavaliar os critérios que apóiam essas atitudes, para estimular o conhecimento, iluminar as zonas de sombra e reduzir os desacordos. A idéia da tese surgiu com a leitura de *O Nascimento da Tragédia*⁹ e das categorias nietzschianas de *dionisíaco* e *apolíneo*¹⁰ referentes à criação artística: a dualidade conflituada entre *sentimento* e *razão*, entre a *desmesura desregrada* do *drama* e a *ordenação ético-estética da tragédia*.

As categorias nietzschianas foram apropriadas como ferramentas de interpretação da organização da *dramática* desordem pretérita dos bens culturais nacionais, e de como, pelas vias da burocracia, essa práxis foi transformada em *trágica* camisa de força que amofinou e limitou os objetivos iniciais de preservação. Os conflitos entre a *ordem apolínea* e a *liberdade dionisíaca* levaram ao conceito de *obstáculo epistemológico* de Bachelard (2005,2006), para qualificar as limitações impostas pelas instituições de proteção patrimonial às intervenções em preexistências.

O obstáculo epistemológico: a tese, a questão principal e os objetivos

Em uma conversa com Foucault, ocorrida em 1972 e registrada sob o título *Os intelectuais e o poder*¹¹, na qual refletem acerca do novo papel dos intelectuais ainda atordoados pela ressaca de 1968, Deleuze (2006b,p.265) discorre sobre as relações intercambiantes entre a teoria e a prática, e aborda a mobilidade desses processos de problematização e de realização:

As relações teoria-prática são muito mais parciais e fragmentárias. Por um lado, uma teoria é sempre local, relativa a um pequeno domínio, e pode ter sua aplicação em outro domínio, mais ou menos afastado. A relação de aplicação nunca é de semelhança. Por outro lado, desde que a teoria penetre em seu próprio domínio, encontra obstáculos, muros, choques, que tornam necessário que ela seja revezada por outro tipo de discurso (é este outro tipo que permite eventualmente passar a um domínio diferente). A prática é um conjunto de revezamentos de um ponto teórico a outro, e a teoria um revezamento de uma prática a outra. Teoria alguma pode se

⁹ Primeira obra de Friedrich Nietzsche, originalmente publicada em 1872.

¹⁰ Denominados *personagens conceituais* por Deleuze e Guattari (1992,p.85-89), são considerados por Nietzsche (2006,p.68-69) *conceitos opostos*; tipos da embriaguez, “sentimento de acréscimo da energia e de plenitude” necessária à produção e à contemplação da arte.

¹¹ Para maiores detalhes ver Deleuze (2006b), páginas 265-274.

desenvolver sem encontrar uma espécie de muro, e é preciso a prática para se atravessar o muro.

Ao afirmar que é “em termos de obstáculos que se deve por o problema do conhecimento científico”, Bachelard (2006,p.165) aplica o conceito de *obstáculo epistemológico*, para avaliar que o desenvolvimento do pensamento científico é periodicamente submetido a “causas de inércia” aferradas a conjunturas restritivas, que não têm origem na complexidade da natureza dos fenômenos, nem nas imperfeições das percepções sensoriais, mas pertencem ao próprio processo do conhecimento. Reconhece que é próprio dos progressos do “esforço científico”, um “instinto conservativo” que inibe os questionamentos internos e reduz os avanços. Idéias importantes cristalizam-se em limitações repressivas ao desenvolvimento dos seus objetivos originais, e é nesse conhecimento que não se questiona que se incrusta um obstáculo epistemológico:

Hábitos intelectuais que foram úteis e são podem, com o tempo, estorvar a pesquisa. (...) Com o uso, as idéias *valorizam-se* indevidamente. Um valor em si opõe-se à circulação de valores. É um fator de inércia para o espírito. (...) Chega uma altura em que o espírito gosta mais daquilo que confirma o seu saber do que daquilo que o contradiz, prefere as respostas às perguntas. Passa então a dominar o instinto conservativo e o crescimento espiritual cessa (BACHELARD,2006,p.166-167).

Ao avaliar a oposição entre as *limitações da opinião* e as necessidades de *aperfeiçoamento científico*, imprescindíveis à superação dos saberes cristalizados na opinião, Bachelard (2006,p.166) conclui que se a ciência “legitimar a opinião” acerca de uma determinada questão,

será por razões diferentes das que fundamentam a opinião, de modo que a opinião, legitimamente, nunca tem razão. A opinião *pensa* mal; ela não *pensa*: *traduz* necessidades de conhecimentos. Ao designar os objetos pela sua utilidade, coíbe-se de os conhecer. Nada se pode fundar a partir da opinião; é necessário, antes de mais, destruí-la. Ela constitui o primeiro obstáculo a ultrapassar. Não bastaria, por exemplo, retificá-la nalguns pontos específicos, mantendo, como uma espécie de moral provisória, um conhecimento vulgar provisório.

Esta tese apropria-se do conceito de *obstáculo* para analisar as instituições como operadoras de saberes sedimentados e pouco permeáveis a críticas, *opiniões* travestidas de *verdades* científicas que inibem divergências, mas carregam o irrefutável destino de serem questionadas, superadas e substituídas até que venham a ser novamente ajustadas.

A subordinação das intervenções em preexistências às instituições de proteção ao patrimônio, privilegia entendimentos atinentes às *teorias de restauro* e é um

obstáculo epistemológico que reduz as possibilidades de avanço em estratégias de intervenção e preservação assentadas na diversidade da produção teórica e das realizações práticas. Essa constatação conduz à formulação da *tese*:

A ingerência das instituições preservacionistas sobre as preexistências e o vínculo científico que privilegia as teorias de restauro limitam avanços no problema da preservação patrimonial.

E a definir a *questão principal*:

Como contribuir para produzir um conhecimento que estimule o rompimento com esse obstáculo epistemológico?

No seu livro *Theoretical Anxiety and Design Strategy*, que analisa a obra de oito arquitetos contemporâneos¹², Rafael Moneo (2004,p.2-5) afirma que “em tempos recentes o estudo de arquitetura tem sido direcionado para um caminho mais próximo da reflexão e do discurso crítico que para qualquer desejo de elaborar uma teoria sistemática”. Este trabalho avalia criticamente questões da arquitetura, entendida em seu sentido mais amplo, como artefato cultural que resulta de contribuições éticas e estéticas de conjunturas específicas na espacialidade temporal da história, com o *objetivo geral* de:

desenvolver uma reflexão sobre as intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanísticas, submetidas à proteção legal de instituições através de discursos, valores teórico-conceituais, procedimentos e estratégias preservação.

O *objetivo específico* é o de

contribuir para a constituição de um *corpus* referencial – teórico e prático – que oriente a tomada de decisões projetuais e subsidie a análise e a aprovação de propostas de intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanísticas com valor artístico e/ou histórico.

Através das reflexões e da identificação de conexões analógicas entre diferentes temporalidades, campos de pensamento e objetos de investigação, a tese foi desenvolvida como uma contribuição para:

¹² Herzog & De Meuron, Rem Koolhaas, Frank Gehry, Álvaro Siza, Peter Eisenman, Aldo Rossi, James Stirling e Ventury & Scott Brown.

- afirmar uma posição no presente debate acerca da proteção patrimonial;
- ampliar o interesse pela discussão crítica sobre a intervenção em preexistências;
- questionar as opiniões sedimentadas e averiguar as possibilidades de ajustá-las a novos entendimentos teóricos e práticos, e
- estimular um ambiente aberto à amplitude das redes conceituais da complexidade contemporânea.

A investigação crítica tenciona alimentar as discussões da *prática teórica* e subsidiar as ações da *prática projetiva*, para favorecer os vínculos das intervenções em preexistências com a amplitude da disciplina do *projeto arquitetônico*, de acordo com o caráter mutante e ilimitado de disciplina registrado por Foucault (2002,p.30-31) como

um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos: tudo isso constitui uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele, sem que seu sentido ou sua validade estejam ligados a quem sucedeu ser seu inventor. (...) em uma disciplina, (...) o que é suposto no ponto de partida, não é um sentido que precisa ser redescoberto, nem uma identidade que deve ser repetida; é aquilo que é requerido para a construção de novos enunciados. Para que haja disciplina é preciso, pois, que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente, proposições novas.(...) uma disciplina não é a soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa; não é nem mesmo o conjunto de tudo o que pode ser aceito, a propósito de um mesmo dado, em virtude de um princípio de coerência ou de sistematicidade.

Este trabalho tem a intenção de atenuar os níveis de desencontro do debate entre os técnicos de proteção e os autores de propostas de intervenção, em detrimento das contribuições de pesquisas, de novas formulações teóricas e da realização de experimentos concretos. Embora acredite no processo de substituição de verdades sempre provisórias, e tente produzir um saber aplicável, não carrega a veleidade de propor soluções para as questões abordadas, mesmo porque, como ressalva Bachelard (2005,p.13-14), “uma hipótese científica que não esbarra em nenhuma contradição tem tudo para ser uma hipótese inútil”. Partilha do ponto de vista de Foucault (2006,p.XVI) acerca do que realmente conta “nas coisas ditas pelos homens”,

não é tanto o que teriam pensado aquém ou além delas, mas o que desde o princípio as sistematiza, tornando-as, pelo tempo afora, infinitamente acessíveis a novos discursos e abertas a tarefas de transformá-las.

Para desenvolver os argumentos que possibilitassem explicitar a tese, optou-se por encaminhar a pesquisa por duas vias de análise intercomplementares:

1. *O estado das artes*: revisão bibliográfica de caráter *teórico* e *conceitual*, das questões de história, estética e arquitetura, para fundamentar entendimentos menos restritivos e mais permeáveis a mudanças, e
2. *O estudo de casos*: investigação da verdade fática da arquitetura nos exemplos utilizados na crítica comparativa embasada na teoria.

Pensar (n)a contemporaneidade

...as grandes mutações científicas podem talvez ser lidas, às vezes, como conseqüências de uma descoberta, mas podem também ser lidas como a aparição de novas formas da vontade de verdade.
Michel Foucault

Ao comentar os efeitos que a participação do filósofo Georges Canguilhem na resistência francesa à ocupação alemã teria produzido no seu trabalho posterior, Roudinesco (2007,p.29) avalia que, ao travar contato, na clandestinidade, com “o paradigma de uma descontinuidade na ordem da normatividade” a que estava acostumado, o pensador o percebeu como “o momento da adoção de uma nova norma, com raízes na vida”. Entendimento assemelhado pode ser aplicado ao atual contexto de substituição da fé no progresso e na evolução, construída na modernidade, por uma pletera de dúvidas e incertezas que impõe revisões e avaliações das normas vigentes, para adequá-las ao contexto de rupturas, refutações e construções de novas formas de pensamento.

Santos (1998,p.12) compara o caráter ambíguo e complexo do “tempo científico presente” do final do século XX, a um outro período de transição, perplexidade e reflexão, ocorrido duzentos anos antes, quando as descobertas científicas de meados do século XVIII desvincularam-se do “saber aristotélico e medieval”, e anunciaram a emergência de uma nova ordem, que alteraria os fundamentos da sociedade de então. Reportando-se à crise de paradigmas que ainda persiste, o mesmo autor declarava no ano de 1985:

Estamos a quinze anos do final do século XX. Vivemos num tempo atônito que ao debruçar-se sobre si próprio descobre que os seus pés são um cruzamento de sombras, sombras que vêm do passado que ora pensamos já não sermos, ora pensamos não termos deixado de ser, sombras que

vêm do futuro que ora pensamos já sermos, ora pensamos nunca virmos a ser (SANTOS,1998,p.5).

Essas considerações remetem ao comentário bastante semelhante de Arendt (1992,p.35/36), datado de 27 anos antes, que se reporta aos períodos de crise frequentemente encontrados “no tempo histórico”, configurados pelo desencanto, descrédito e reformulações, e caracterizados como um “intervalo de tempo totalmente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda”: um período no qual as antigas formas de pensar não mais se aplicam, e novas maneiras de apreender os fenômenos ainda não se cristalizaram.

Precisa na avaliação e ampla no espectro que abarca, essa mesma observação pode ser rebatida para o que se analisa nesta tese que sustenta que

os entendimentos teóricos e conceituais referentes às intervenções em preexistências mostram-se frágeis e anacrônicos para responder às demandas da atualidade, e ainda não foi desenvolvido e assimilado um outro referencial de enfrentamento dessas solicitações.

A ciência da contemporaneidade, que Santos denomina (1998,p.48) a “ciência do paradigma emergente”, é, segundo ele, “assumidamente analógica, e é também assumidamente tradutora”; isto é,

incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidos localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora do seu contexto de origem. Este procedimento, que é reprimido por uma forma de conhecimento que concebe através da operacionalização e generaliza através da quantidade e da uniformização, será normal numa forma de conhecimento que concebe através da imaginação e generaliza através da qualidade e da exemplaridade.

Daí afirmar que, ao contrário da ciência moderna, ocupada com o “conhecimento funcional do mundo” e preocupada com a sobrevivência da espécie, o pensamento que começa a viger na conjuntura da atualidade, na qual “não se trata tanto de sobreviver como de saber viver”, tende a assumir o “caráter autobiográfico e auto-referenciável da ciência”, e, para tanto,

é necessária uma outra forma de conhecimento, um conhecimento compreensivo e íntimo que não nos separe e antes nos una pessoalmente ao que estudamos. A incerteza do conhecimento, que a ciência moderna sempre viu como limitação técnica destinada a sucessivas superações, transforma-se na chave do entendimento de um mundo que mais do que controlado tem que ser contemplado (SANTOS,1998,p.53).

Sustenta ainda que as analogias textuais, lúdicas, dramáticas e biográficas “figurarão entre as categorias matriciais do paradigma emergente”, que substituirá o

mundo “natural e social” por outro que fundirá ambas as qualidades, e que será visto “como um texto, como um jogo, como um palco ou ainda como uma autobiografia” (SANTOS,1998,p.44-45). A inovação científica consistiria, portanto,

em inventar contextos persuasivos que conduzam à aplicação dos métodos fora do seu habitat natural. Dado que a aproximação entre as ciências naturais e as ciências sociais se fará no sentido destas últimas, caberá especular se é possível, por exemplo, fazer a análise filológica de um traçado urbano, entrevistar um pássaro ou fazer a observação participante entre computadores (SANTOS,1998,p.48-49).

O caráter de transição entre paradigmas do momento científico contemporâneo estimula a “pluralidade metodológica”, e o conhecimento

sobre as condições de possibilidade (...) da ação humana projetada no mundo a partir de um espaço-tempo local. Um conhecimento deste tipo é relativamente imediato, constitui-se a partir de uma pluralidade metodológica. Cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada. Só uma constelação de métodos pode captar o silêncio que persiste entre cada língua que pergunta (SANTOS,1998,p.48).

A “composição transdisciplinar”, e a constante transgressão das metodologias tradicionais, conduz a “escrita científica” a um maior grau de personalização, afastando-se de “um estilo unidimensional, facilmente identificável”, já que, “o seu estilo é uma *configuração de estilos*¹³ construído segundo o critério e a imaginação pessoal do cientista”. Daí a “tolerância discursiva”, que induz a escrita especializada a acolher uma “fusão de estilos, de interpenetrações entre cânones de escrita” (SANTOS,1998,p.49).

A metodologia da pesquisa

A construção das ciências sociais na modernidade ocorreu através de duas vertentes: a primeira, de viés positivista, referenciou-se no rebatimento epistemológico e metodológico das ciências naturais sobre o universo social; a segunda, de perfil antipositivista, reivindicou um estatuto específico para os estudos da sociedade fundado na complexidade da tradição filosófica “fenomenológica, interacionista, mito-simbólica, hermenêutica, existencialista, pragmática” (SOUZA SANTOS,1998,p.42). A vitalidade adquirida por essa vertente no final do século passado induz a acreditar que ela é o modelo das ciências sociais do momento contemporâneo.

¹³ Grifo nosso.

Santos (1998,p.50-51,42) avalia que a ciência da atualidade supera a “distância empírica” entre as condições de *sujeito* e *objeto* com a adoção de procedimentos metodológicos opostos aos tradicionalmente recomendados, e os *fenômenos naturais* tendem a ser estudados tal qual *fenômenos sociais*. Esses procedimentos tanto revalorizam os estudos humanísticos, que resistiram à separação sujeito/objeto e preferiram compreender o mundo a manipulá-lo, como promovem transformações no âmbito epistemológico das humanidades.

A afinidade dos temas da reflexão aqui empreendida com os territórios da arte sugeriu um encaminhamento que se reporta à distinção proposta por Dilthey¹⁴ entre *ciências sociais* e *ciências naturais*. Referenciado nas primeiras, adotou-se um enfoque *intuído* e mais preocupado com a *compreensão* da subjetividade dos seres humanos que na objetividade *dedutiva* e explicativa das ciências da natureza. Decisão essa que também encontra apoio na distinção qualitativa que Santos (1998,p.22) reconhece nas duas possibilidades de abordagens científicas:

A ciência social será sempre uma ciência subjetiva e não objetiva como as ciências naturais; tem de compreender os fenômenos sociais a partir das atitudes mentais e do sentido que os agentes conferem às suas ações, para o que é necessário utilizar métodos de investigação e mesmo critérios epistemológicos diferentes dos correntes nas ciências naturais, métodos qualitativos em vez de quantitativos, com vistas à obtenção de um conhecimento intersubjetivo, descritivo e compreensivo, em vez de um conhecimento objetivo, explicativo e nomotético.

Com base nessa argumentação optou-se por procedimentos qualitativos de investigação que se deslocassem do *inteligível* para o *sensível*, e entendessem a história como produto da diversidade dos comportamentos humanos. Tal decisão alude ao questionamento característico do momento de transição que se vivencia na contemporaneidade, e que é tido por Santos (1998,p.30) como sucedâneo da euforia científica oitocentista, e da “aversão filosófica” positivista, agora substituídas por posturas analíticas distintas das tradicionais, que utilizam as seguintes “hipóteses de trabalho”:

primeiro, começa a deixar de fazer sentido a distinção entre ciências naturais e ciências sociais; segundo, a síntese que há que operar entre elas tem como pólo catalisador as ciências sociais; terceiro, para isso, as ciências sociais terão de recusar todas as formas de positivismo lógico ou empírico ou de mecanicismo materialista ou idealista com a conseqüente revalorização do que se convencionou chamar humanidades ou estudos

¹⁴ Nascido na Alemanha, Wilhelm Dilthey (1833-1911) foi filósofo, historiador, psicólogo, sociólogo e estudioso de hermenêutica. Em ambiente caracterizado pelo ideal científico do conhecimento moderno, modelado sob o domínio dos métodos das ciências naturais “objetivas” (*Naturwissenschaften*), defendeu o estabelecimento das ciências “subjetivas” das humanidades (*Geisteswissenschaften*).

humanísticos; quarto, **esta síntese não visa uma ciência unificada nem sequer uma teoria geral, mas tão-só um conjunto de galerias temáticas onde convergem linhas de água que até agora concebemos como objetos teóricos estanques;**¹⁵ quinto, à medida que se der esta síntese, a distinção hierárquica entre conhecimento científico e conhecimento vulgar tenderá a desaparecer e a prática será o fazer e o dizer da filosofia da prática (SANTOS,1998,p.9-10).

Com o objetivo de aprofundar a discussão acerca da relevância do reconhecimento e preservação das permanências de valor artístico ou histórico, e subsidiar a avaliação e a fiscalização de propostas de intervenção em preexistências patrimoniais, foi adotada uma trajetória metodológica afinada às considerações de transdisciplinaridade e abrangência comentadas.

Para fundamentar a investigação teórica e conceitual, em bases sólidas e menos arbitrárias, apoiar a reflexão e formatar o rol de conclusões, o exame da literatura utilizou fontes clássicas, tradicionais e contemporâneas, privilegiando a crítica comparativa e identificando os vínculos entre as questões mais relevantes. A reduzida oferta de títulos acerca de intervenções em preexistências determinou a extensão da bibliografia consultada à literatura não específica, encontrada na filosofia, na crítica de arte e da arquitetura, e no pensamento e obra de artistas e arquitetos. A opção por selecionar os títulos ao sabor das curiosidades, inquietações, preocupações e acasos, permitiu ao autor experimentar os limites e a consistência do seu próprio conhecimento.

A impossibilidade de abarcar o estado das artes da arquitetura conduziu à escolha de obras que reconhecem as especificidades que a distinguem das demais construções por sua condição de artefato artístico especial que:

1. é o resultado da criação do artista e da contribuição de uma coletividade de especialistas;
2. deve atender às injunções dos usos que a ela são atribuídos;
3. é uma abstração prene de representações potenciais, um significante pleno de significados mutantes.

Esse corte foi balizado pela intenção de pesquisar justificativas teóricas que possibilitassem:

¹⁵ Grifo nosso.

- a. avaliar como pertinentes e oportunas, ou refutar por inadequadas, as alterações em configurações materiais preexistentes com valor patrimonial reconhecido, e
- b. identificar se existem diferenças entre os procedimentos analíticos, críticos e projetuais da adequação de espaços pré-existentes, e os outros projetos de arquitetura e urbanismo.

A Parte Dois do trabalho complementa o esforço teórico precedente com a pesquisa de campo, de modo a realizar a crítica empírica *in situ* de intervenções arquitetônicas e urbanísticas contemporâneas. Os exemplos selecionados foram analisados sob o ponto de vista da contribuição às questões de integração contextual, adequação funcional, qualidade estética, tecnologia utilizada e linguagens arquitetônicas empregadas.

A aventura encantada do labirinto das idéias

E se o pensamento procura, é menos à maneira de um homem que disporia de um método, que à maneira de um cão que pula desordenadamente...

Gilles Deleuze & Félix Guattari

A realização desta pesquisa tem a intenção de estruturar o arcabouço de um pensamento instrumental, com origem no entendimento da problemática abordada sob o ponto de vista do presente, que seja apropriado tal qual as “pequenas caixas de ferramentas” a que se refere Foucault, quando diz que os seus leitores devem

servirem-se de tal frase, tal idéia, tal análise como de uma chave de fenda, ou uma chave inglesa, para produzir um curto-circuito, desqualificar, quebrar os sistemas de poder, inclusive, eventualmente, os próprios sistemas de que meus livros resultaram... pois bem, tanto melhor (POL-DROIT,2006,p.82,52).

A constatação de que a objetividade científica não dá conta do conhecimento da arte e da arquitetura, remete ao comentário de Roudinesco (2007,p.55) acerca de Freud, como um cientista “dividido entre o erro e a verdade”, que construiu um “modelo racional” que não é uma ciência, e cujo objeto – o inconsciente – não pode “ser circunscrito pelo discurso da ciência”. Tal como na psicanálise, a apreensão da arte ocorre por caminhos distintos da racionalidade científica, que Gregotti (1996,p.22) reconhece ter afetado os procedimentos criativos à medida que se impôs como modelo formal e metodológico.

A hegemonia da explicação científica frente às outras opções de entendimento da realidade – como a religião, a arte, a poesia, a metafísica ou a astrologia –, é também questionada por Santos (1998,p.52):

A consagração da ciência moderna nestes últimos quatrocentos anos naturalizou a explicação do real, a ponto de não o podermos conceber senão nos termos por ela propostos. Sem as categorias de espaço, tempo, matéria e número (...) sentimo-nos incapazes de pensar, mesmo sendo já hoje capazes de as pensarmos como categorias convencionais, arbitrárias, metafóricas. Este procedimento de naturalização foi lento e, no início, os protagonistas da revolução científica tiveram a noção clara que a prova íntima das suas convicções pessoais precedia e dava coerência às provas externas que desenvolviam (SANTOS,1998,p.52).

Por agregar o caráter construtivo da física, os insondáveis mistérios da criação artística e a objetividade pragmática do atendimento às necessidades humanas, o campo da investigação arquitetônica é o mais complexo de todas as artes. Se as análises subjetivas não respondem às suas questões, as que privilegiam o viés funcional, ético, tecnológico e sociológico reduzem as potencialidades de apreensão estética, mais afeita às idiossincrasias de grupos e indivíduos.

Se o estado das artes das intervenções em preexistências é praticamente inexistente, e tem que ser construído a partir de outras fontes, o oposto ocorre no que se refere à História, à Arte e à Arquitetura, cujos campos de produção excedem a possibilidade de abarcá-los. Face à complexidade do objeto de investigação, decidiu-se desenvolver uma pesquisa assentada em procedimentos que substituíssem a *causalidade* pela *casualidade* e favorecessem a descoberta do que se preserva velado, optando-se pelo saber construído no deslocamento entre *destinos teóricos* intuídos. A revisão bibliográfica organizou-se segundo uma lógica não predeterminada e sem rigidez, que foi sendo urdida nos percursos da viagem do conhecimento.

Apoiada no conceito de *formatividade* de Pareyson (1997,p.31), acerca do que se realiza no próprio fazer e que é “ao mesmo tempo, invenção do modo de fazer”, a pesquisa afastou-se de um vetor pré-determinado pela definição de cortes epistemológicos racionalizados, e abriu-se à subjetividade generosa das associações e das aproximações permitidas pela ausência de restrições às origens ou à importância das fontes a consultar. Essa opção permitiu que os resultados parciais das descobertas se interpenetrassem e se entretencessem, na variedade de nexos, complementaridades, conflitos ou oposições, descobertos e elaborados no próprio desenvolvimento.

Posição semelhante à de Bachelard (2006,p.27-28), ao considerar o pensamento científico como “um método de dispersão bem ordenada, como um método de análise muito aguçada, para os diversos filosofemas agrupados demasiado maciçamente nos sistemas filosóficos”. Refere-se ao “pluralismo filosófico” como o “único que é capaz de informar os elementos tão diversos da experiência e da teoria, tão longe de estarem todos ao mesmo nível de maturidade filosófica”, e à filosofia da ciência como “uma filosofia dispersa, como uma *filosofia distribuída*”. Por sua vez Macherey (1972,p.286) reconhece que existe “uma relação entre o método e o conteúdo da pesquisa”, método que, de acordo com Bachelard (2006,p.136) nada mais é que

uma astúcia de aquisição, um novo e útil estratagema na fronteira do saber. Por outras palavras, um método científico é um método que procura o risco. Seguro da sua conquista, arrisca-se numa aquisição. A dúvida está à sua frente e não atrás como na via cartesiana.

As possibilidades de consulta e de cruzamentos, levaram a saber por onde iniciar e o que se desejava alcançar, sem contudo partir de uma trajetória precisa entre a origem e o fim, como um roteiro de viagem, que, a depender das circunstâncias e do acaso, é submetido a correções do rumo imaginado como mais adequado ao percurso concebido, alterando destinações, dilatando permanências, aprofundando conhecimentos e refutando previsões.

Entre o *objetivo inicial* e o *resultado final*, ocorreram as inevitáveis mudanças devidas às contribuições da auto-suficiência adquirida pela própria pesquisa, já que se permitiu que a apreensão dos escritos ocorresse sem amarras rígidas ou encaminhamento pré-determinado, mas que resultasse da empatia intuitiva e da afetividade provocada pelo encontro com as obras. O material coletado nas associações potencializadas pela imprevisibilidade, foi submetido a uma seleção valorativa, e o corte epistemológico se definiu ao longo do processo de encontros e desencontros da trajetória. O relato de Sherazade é o modelo da construção dessa escrita crítica, interconectando assuntos que se entrecruzam, se confundem e se esclarecem, na trajetória analítica de temas que se interpenetram e se entrecem na teia dos questionamentos, esclarecimentos, complementações e descartes.

Após percorrer o labirinto das idéias vinculadas à *história, arte, arquitetura, preexistência e projeto*, guiado pelo fio da questão central como um tema musical que conduz a improvisações à medida que se desenvolve, retorna-se à origem

enriquecido com os saberes apreendidos no deslocamento, para submetê-los a averiguações diferentes das que informaram a decisão da partida.

A adoção de tal procedimento permitiu:

- abandonar a rigidez do encaminhamento previsível e enfrentar as potencialidades do inesperado para desvelar o desconhecido;
- ampliar a capacidade crítica para selecionar as surpresas encontradas nos percursos, e
- utilizar o *olhar do estrangeiro* e o *estranhamento* para descobrir novidades em fontes e situações que se acreditava amplamente conhecidas.

A decisão de abordar os diversos “campos” que guardam vínculos com o objeto em estudo afina-se à noção de *descontinuidade* que, segundo Foucault (1997,p.10), “delimita o campo de que é o efeito, permite individualizar os domínios, mas só pode ser estabelecida através da comparação desses domínios”; e a compreensão da arquitetura como arte autônoma exemplificada nos projetos em preexistências, foi sendo alcançada por aproximações favorecidas pela análise multifacetada de fontes consultadas, identificando vínculos, diferenças e semelhanças na diversidade¹⁶, conforme defende Schmitt (1998,p.262) para as interpretações da pesquisa histórica. Vale ressaltar que o prazer do contato mais íntimo com a produção das idéias afinava-se à posição de Bachelard (2006,p.169) acerca do começo de toda cultura científica ocorrer “por uma catarse intelectual e afetiva”.

Esse enfoque não opta pela obscuridade, indefinição ou incerteza, e traz em si a responsabilidade de contribuir para atingir maior precisão para enfrentar a ambiguidade das práticas de reconhecimento e de preservação de preexistências, e dos procedimentos de análise, aprovação e fiscalização de intervenções. Assumidamente erráticas e aparentemente desorganizadas sob o ponto de vista das ciências exatas, essas rotas por dentre os ilimitados territórios de conhecimento, possibilita surpresas que favorecem descobertas e alinham-se à possibilidade aventada por Santos (1998,p.35) de que o conhecimento contemporâneo “volte a ser uma aventura encantada”.

¹⁶ Como é o caso das apropriações que derivam das incursões no âmbito da psicanálise dos textos de Freud e de Lacan ou da filosofia clássica de Platão, Aristóteles e Plotino.

Como viajar uma tese

Dois dias de viagem apartam um homem (...) do seu mundo cotidiano, de tudo quanto ele costuma chamar seus deveres, interesses, cuidados e projetos (...). O espaço que, girando e fugindo, se roja de permeio entre ele e seu lugar de origem, revela forças que geralmente se julgam privilégio do tempo; produz de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda. Tal qual o tempo, o espaço gera o olvido; porém o faz, desligando o indivíduo das suas relações e pondo-o num estado livre, primitivo; chega até mesmo a transformar, num só golpe, um pedante ou um burguesote numa espécie de vagabundo.

Na passagem acima transcrita d'*A Montanha Mágica*, Thomas Mann descreve a viagem de trem do personagem Hans Castrop entre a sua cidade de origem e o sanatório de destino, e discorre sobre as mudanças que ocorrem nos indivíduos durante os deslocamentos espaciais. Afirmo Mann que não apenas o passar do tempo, como o deslocamento no espaço, provoca influências poderosas nas vivências individuais e coletivas.

Utilizando-se de Derrida (1989,p.115) quando afirma que “o pensamento é sempre um caminho”, a tese, como produto do pensamento, pode ser entendida como *caminho*, como viagem. Tal qual empreender uma viagem, elaborar uma tese é deslocar-se por amplas geografias intuídas, ainda desconhecidas ou pouco exploradas; é deslocar-se na temerária travessia, cheia de surpresas a descobrir, entre a realidade dominada e a incerteza a ser desbravada.

Segundo Trías (2002,p.70-74), o lar é o lugar da lei – do conhecido, da ordem e da proteção –, daí ser também o “espaço de extravio e alienação”, e é necessário que o indivíduo se afaste da proteção do abrigo doméstico para enfrentar o acaso permitido pela viagem e o contato “com as coisas, com os demais”, tendo em vista que “as angústias, os medos, as perplexidades adquirem durante a viagem um valor diferente, uma qualidade nova e superior”.

Viajar, para estar “próximo e distante de si mesmo”, para romper o âmbito limitado e entorpecedor da rotina das paisagens que nem mais se percebe por tão vistas. Viajar, para chegar a si através do encontro com outros, e perceber o que se pensa ao descobrir perguntas para as respostas que já se tem. Viajar, para livrar-se da superficialidade circunstancial e impositiva, e lançar-se na vertigem da descoberta

do que sempre esteve velado pela cegueira contagiosa da protetora sabedoria do cotidiano.¹⁷

Para participar de um ritual iniciático que possibilita ao viajante apropriar-se do estranhamento proporcionado pelo desconhecido e instaurar, no seu retorno, a capacidade de espantar-se com o rotineiramente vivenciado e sabido, e enxergar no aparentemente conhecido a plenitude de surpresas a revelar, e a se desvelar em facetas despercebidas, em surpresas que teimavam em permanecer ocultas, quando descobri-las teria sido o óbvio¹⁸. Para sair em busca de uma atitude que só passa a vigor com o novo olhar, pleno de desconfiança com o conhecido, que se instaura no observador que retorna das ignotas topografias pesquisadas.

Para Deleuze (2000,p.262) viajar é “ir dizer alguma coisa em algum lugar, e voltar para dizer alguma coisa aqui”; já Barthes (2004,p.42) afirma que voltar é “desembarcar numa paisagem livre por deserança”, no cenário de uma terra nova, sem desígnios e sem história, na qual não se pode contar com a defesa dos anjos ou com os ataques dos dragões do saber anterior.

O retorno da viagem estimula a identificação de qualidades antes não percebidas por conta da proximidade e da intimidade opaca que dela surge, facilitando que se perceba as *novidades* difusamente encobertas pelos véus da rotina, pela *cegueira* causada pelo costume de se *olhar* e não *ver*. Ao retornar ao local de partida, o viajante exercita a prática adquirida na viagem – a do *olhar do estrangeiro* que tudo estranha por desconhecido que é –, que tudo percebe pela primeira vez, e que, por nunca ter feito parte do lugar e a ele ter acabado de chegar, vem com os olhos abertos a tudo ver, já que, como aponta Hatoum (2003,p.94), “os da terra percebem algumas evidências com uma certa demora”.

Sobre essa *condição estrangeira*, Peixoto (1989,p.363) afirma que o estrangeiro é o indivíduo que “toma tudo como mitologia, como emblema” e, por isso mesmo, tem a capacidade de reintroduzir a “imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo”. Experimentando o estranhamento, o olhar do estrangeiro também provoca a redescoberta e estimula a percepção atualizada das coisas existentes, já perpassadas outras vezes pelas vivências do observador.

¹⁷ Sobre a cegueira cotidiana, a intuição poética de Caetano Veloso na canção *O Estrangeiro*, de 1999, revela: *E eu / menos a vira mais a amara / estou cego de tanto vê-la / de tanto tê-la estrela / O que é uma coisa bela?*

¹⁸ Referência à canção *O Índio*, de Caetano Veloso: *E aquilo que nesse momento se revelará aos povos / surpreenderá a todos não por ser exótico / mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio.*

Esse procedimento possibilita que se espante com a inusitada qualidade de algo corriqueiro e comum, que sempre esteve presente, mas que nunca fora reconhecido como especial, como atesta Siza (2007,p.44) ao dizer que “muitas vezes existem coisas muito belas que passam despercebidas, são algo tão cotidiano que passam despercebidas”.

Da apropriação das idéias centrais

Sabe-se que o autor só dispõe do domínio integral e exclusivo das suas idéias, até torná-las públicas, e costuma retomá-las e adequá-las no desenvolvimento posterior dos seus trabalhos em vista das questões e avaliações provocadas.

Remetendo ao jogo de transferências, ao “sistema de reenvios” a que se reporta Foucault (2002b,p.35), ao tratar das vinculações entre diferentes fontes, informações e conceitos, Santos (1998,p.47) ressalta que na “fragmentação pós-moderna” os temas “são galerias onde os conhecimentos progridem ao encontro uns dos outros” e afirma que os objetos

têm fronteiras cada vez menos definidas; são constituídos por anéis que se entrecruzam em teias complexas com os dos restantes objetos, a tal ponto que os objetos em si são menos reais que as relações entre eles (SANTOS,1998,p.33-34).

O desenvolvimento da pesquisa partiu de temas e autores que lançaram pontes e sugeriram desvios ante as encruzilhadas¹⁹ nos territórios do conhecimento, apropriando-se das idéias para a construção de raciocínios analógicos, estimulando descobertas nas interpretações, incorporações e aplicações de acordo com o momento presente.

A estímulo inicial para a viagem foi o catalão Eugenio Trías, que aborda as questões da estética, da memória, da história e da identidade através de associações que não aparentam qualquer proximidade com a questão, mas sempre se revelam estar nelas contidas. Aos textos de Trías foram acrescentados os escritos de Sigmund Freud, carregados de densidade conceitual e impregnados de invenção poética, que redimensionam temas ordinários em reflexões de sensibilidade erudita e polimorfa, que fomentam aberturas perceptivas de novas trilhas do conhecimento. Utilizou-se

¹⁹ Conforme Deleuze & Guattari (1992, 35-36), ao se reportarem aos conceitos na – e da – filosofia: “Os conceitos, como totalidades fragmentárias, não são sequer os pedaços de um quebra-cabeça, pois seus contornos irregulares não se correspondem. Eles formam um muro, mas é um muro de pedras secas e, se tudo é tomado conjuntamente, é por caminhos divergentes. Mesmo as **pontes**, de um conceito a um outro, são ainda **encruzilhadas**, ou desvios que não circunscrevem nenhum conjunto discursivo. São pontes moventes. Desse ponto de vista, não é errado considerar que a filosofia está em estado de perpétua digressão ou digressividade” (Grifo nosso).

também das idéias do italiano Giorgio Agamben, que trabalha questões bastante assemelhadas às de Trías, ainda que a este nunca se refira.

As análises das questões estéticas partiram das perspectivas representadas pelas produções da crítica contemporânea de Paris e Nova York: a da francesa Anne Cauquelin e a do americano Arthur Danto, que instigam curiosidade e dúvidas, e estimulam a busca por outros autores.

Com respeito às alterações em preexistências, as fontes encontradas resumem-se a dois autores que abordam a questão de maneira explícita: Ygnasi de Solà-Morales e Francisco de Gracia. Para ampliar a abertura, utilizou-se escritos e depoimentos de arquitetos realizadores acerca do fazer arquitetônico, buscando identificar, nas entrelinhas, nexos com o tema principal da pesquisa.

A diversidade de autores no campo da filosofia configura o quarto conjunto de investigação.

Parte Um:
História, Arte e Arquitetura

Arquitetura e urbanismo não têm uma natureza simples, absoluta e indivisível. Para dar conta deles é preciso aproximá-los dos mais diversos campos, superpor-lhes visadas distintas como a de uma pintura cubista, resistir ao positivismo de primeira instância e desconfiar de um procedimento que pretende acessar diretamente sua totalidade através da percepção comum e da observação empírica imediata. Essa desconfiança metodológica, própria mais do cientista do que do artista, considera a complexidade de edifícios e cidades como pontos de partida: o Ser da arquitetura está depois deles, e não antes; sua clareza é funcional, operatória e combinatória, não em si. O método para capturar esse Ser é mover o pensamento na horizontal, entre os vários campos, e não na vertical, mergulhando em um único eixo a busca do fundamento seguro e do ponto arquimédico em que apoiar o saber. Não é o Ser da arquitetura que ilumina as relações entre ciência, técnica, artes e humanidades sintetizadas nos edifícios e cidades. Ao contrário, são as relações que iluminam seu Ser. E, por isso, correlata a uma epistemologia não cartesiana, a "microfísica" da arquitetura e do urbanismo parte das relações para vislumbrar o movimento e a substância que o seu elétron revela em um determinado composto e um determinado contexto em que ele é compreendido. Pesquisando-o em várias situações e campos, ilumina-se progressivamente o Ser que só se manifesta na penumbra de suas interfaces. Quanto mais multiplicarmos seus laços, suas interrelações e suas funções, melhor conheceremos seus nós e seus laços: a Arquitetura é a arquitetura e suas circunstâncias.

Carlos Antonio Leite Brandão

Capítulo 1

História, memória e linguagem

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.

Walter Benjamin

Portanto: é possível viver quase sem lembranças, sim, e viver feliz assim, como mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem o esquecimento.

Friedrich Nietzsche

Estamos historicamente consagrados à história, à paciente construção de discursos sobre os discursos, à tarefa de ouvir o que já foi dito.

Michael Foucault

Memória e tempo

A memória é uma ilha de edição.

Waly Salomão

O surgimento da música se deu como um ardiloso artefato de memória capaz de vencer o tempo e o esquecimento, utilizado pelos primeiros poetas que cantavam para lembrar os longos poemas que serviam para recordar o conhecido e registrar o que se viesse a conhecer (KURY,1990). Mais que conteúdo formal, o relato histórico através da palavra cantada era uma tática de recordação (ARENDR,1997,p.183), utilizando-se do ritmo para fixar na memória as lembranças que seriam repassadas aos ouvintes. Tornada audível pelo poeta através da palavra cantada, a memória permitiu ao homem comum “ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais”, e romper a limitação

de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes (ROSÁRIO,2002).

A memória é uma construção social, e não um fenômeno fisiológico limitado a cada ser humano, que só adquire *status* de direito reivindicável e conquistável pela relevância do seu significado sociológico e político, individual e coletivo (POLLAK,1992,p.202-203;SILVA,1996,p.165). Os valores de seleção da memória, e dos sentimentos de identidade e pertencimento, são permanentemente disputados, negociados e atualizados no âmbito coletivo, para possibilitar o descarte, ou a preservação, de recordações cuja relevância foi atribuída segundo critérios de cunho

social, político, econômico, governamental ou institucional. Essa possibilidade de ser atualizada e reconfigurada, deve-se à *plasticidade* que possui de responder aos ajustes demandados em diferentes tempos e lugares.

Dotada de capacidade limitada e natural seletividade, a memória opera por ocultação de recordações incômodas ou irrelevantes, realizando escolhas que permitem afirmar que lembrar é, fundamentalmente, esquecer, já que, o que se lembra concorre para que algo seja esquecido ou recalado. Trías (2003,p.307) considera que o esquecimento não é a negação da memória, mas uma das “mais impressionantes formas expressivas” engendrada por ela para proteger-se e subsistir.

Tida por Borges (2002,p.63) como “uma forma de esquecimento”, é descrita poeticamente por Saramago (2006,p.130) no livro *As pequenas memórias*:

Muitas vezes esquecemos o que gostaríamos de poder recordar, outras vezes, recorrentes, obsessivas, reagindo ao mínimo estímulo, vêm-nos do passado imagens, palavras soltas, fulgurância, iluminações, e não há explicação para elas, não as convocamos, mas elas aí estão.

Com o seu evidente perfil evolucionista, a teoria freudiana compara os estágios do psiquismo com os estados civilizatórios da humanidade: a trajetória do desenvolvimento psíquico da criança para o adulto repete as fases da espécie humana, a evolução do sujeito individual, a *ontogênese*, reconstitui *in nuce* o percurso da *filogênese*.²⁰ De acordo com esta teoria, a memória possui uma dimensão ativa e não meramente passiva, reprodutiva; não apenas registra as ocorrências passadas dos indivíduos, como elabora um aparelho de re-significação, que atribui ou inventa novas ficções (fantasias) para cada história particular, deformando as lembranças selecionadas ou fantasiadas.

Cabe registrar o conceito de *lembrança encobridora*, originalmente apresentado por Freud em carta encaminhada ao seu amigo Wilhelm Fliess, em 1897 (FREUD,1986d,p.255-257), e desenvolvido no artigo publicado dois anos depois, com o mesmo título (FREUD,1986a,p.271-287). Segundo ele, essas lembranças que preservam o registrado e o vivido, a eles agregam o desejado pela via das fantasias, e operam simultaneamente um aparelho de revelação/ocultação. Daí as lembranças serem o resultado da acomodação seletiva que deforma as memórias brutas,

²⁰ Freud baseia-se em Ernest Heinrich Haeckel (1834-1919), biólogo e filósofo alemão, que adota o evolucionismo darwiniano e desenvolve o conceito da Lei Biogenética na qual defende a idéia de que a ontogênese repete a filogênese

atualizadas, avaliadas, entendidas e experimentadas no conhecimento e nas experiências do sujeito, em cada contexto ou conjuntura.

Individual ou coletiva, a memória é um agregado de lembranças que mistura fatos ocorridos a ficções criadas deliberadamente ou não. A dificuldade de recordar ocorrências importantes da infância dos indivíduos pode ser entendida como um mecanismo de ocultação do que não se deseja lembrar, os “elementos da experiência” que são “omitidos, em vez de esquecidos” (FREUD,1986,p.273).

A existência humana se caracteriza pela angustiante consciência da sua transitoriedade mortal, em um universo infinito, circular e eterno. Tanto a memória, como o “dom de lembrar”, resultam da luta do ser humano contra o apagamento da existência – o desaparecimento “como lágrimas na chuva”²¹–, e têm origem no “desejo de imperecibilidade”, na busca inglória da memorabilidade, da possibilidade “de ficar permanentemente fixado na lembrança da humanidade” (ARENDR,1997,p.183). É uma estratégia da luta contra a morte, contra o luto; é um maquinário de invenção da eternidade criado pela humanidade confrontada “pelo escândalo e pelo mistério incompreensível da morte individual” (STEINER,2003,p.15), “que extingue ao mesmo tempo o presente e a existência” (NIETZSCHE,2003,p.8).

A memória não tem como única tarefa o “simples reconhecimento de conteúdos passados, mas um efetivo reviver que leva em si todo ou parte deste passado”, e o significado de recordar no contexto mítico é o de

resgatar um momento originário e torná-lo eterno em contraposição à nossa experiência ordinária do tempo como algo que passa, que escoia e que se perde. A recordação, como resgate do tempo, confere desta forma imortalidade àquilo que ordinariamente estaria perdido de modo irrecuperável sem esta re-atualização (ROSÁRIO,2002).

Segundo Rosário (2002), o esquecimento é sinônimo de impermanência e de mortalidade, e considerando-se que *ser é lembrar*, as faculdades da memória e da recordação levam os seres humanos a experimentar a ilusória sensação de escapar da morte, quando fazem aparecer coisas já desaparecidas.

O sujeito na modernidade se configurava pelas potencialidades do futuro, e não por suas heranças pretéritas, e a idealização do porvir projetava sobre o presente “uma

²¹ Referência à fala do líder andróide agonizante, no final do filme *Blade Runner, o caçador de andróides*, realizado por Ridley Scott e lançado em 1982.

sombra tão escura quanto a que antigamente era projetada pelo passado” (CALLIGARIS,2004,p.139). Se na consciência da modernidade o presente voltava-se para o futuro, e era uma invenção a perdurar no porvir, na pós-modernidade o passado é valorizado como referência para a construção do presente: a busca por “futuros presentes” desloca-se para a de “passados presentes” (HUYSEN,2000,p.38; nota 1,2).

Foucault entende a utilização conservadora da História como uma tática recorrente de promover o retorno ao passado, com “a função de permitir sua sobrevivência” (POL-DROIT,2006,p.98), ponto de vista que é partilhado pelo comentário de Agamben (2003,p.162):

Pois não é verdadeiro que o nosso tempo seja caracterizado simplesmente por um oblivio dos valores tradicionais, e por um questionamento do passado: ao contrário, talvez época alguma tenha jamais sido tão obcecada pelo passado e tão incapaz de encontrar um relacionamento vital com ele...

A “epidemia de memória” (HUYSEN,2000) da atualidade e a musealização que dela decorre, é um artifício de indução de sentimentos de conforto e pacificação frente às apavorantes incertezas futuras, e serve também de antídoto para o esquecimento do consumo fugaz da obsolescência programada. Essa “museificação fetichista” (DE GRACIA,1996,p.110), utilizada como elemento encobridor da fatalidade da impermanência da existência humana, constrói-se no paradoxo de recusar algo indesejado, e ser, verdadeiramente, como aponta Rivera (2005,p.68) acerca do fetiche, o reconhecimento que concretiza a falta. Nesse cenário de falsas tradições, “todas as desmistificações são mistificantes” e “todos os apelos ao novo recaem no passado” (AGAMBEN,2003,p.163).

Jeudy (2005) aproxima-se de De Gracia e de Guillaume (2003,p.35), que crê que a obsolescência da “estratégia industrial do efêmero” tem a sua contraparte na desejada permanência da “estratégia patrimonial do perdurável”, quando acredita que o excesso de memorialização induz ao esquecimento anestésico, para suportar a indizível angústia dos tempos atuais, perpassada pela efemeridade e pela veloz destruição.

Na atualidade fluida e mutante, é cada vez menor o número de coisas produzidos em tempos anteriores à existência dos indivíduos contemporâneos, exceção feita

àquelas que “são recortadas da vida cotidiana e mumificadas para o prazer dos turistas em momentos de lazer” (BAUMAN,2005,p.79-80). A idéia de eternidade,

duração perpétua ou valor permanente, imune ao fluxo do tempo, não tem fundamento na experiência humana. A velocidade da mudança dá um golpe mortal no valor da durabilidade: “antigo” ou “de longa duração” se torna sinônimo de fora de moda, ultrapassado, algo que “sobreviveu à sua utilidade” e portanto está destinado a acabar em breve numa pilha de lixo (BAUMAN,2005,p.79-80).

Tempo e linguagem

Tudo quanto se exprime pela linguagem é do domínio do pensamento.
Aristóteles

O fundamento do tempo é a memória.
Gilles Deleuze

A passagem do tempo, esse “fantasma cujo andar deixa marcas”²², é facilmente identificável nos testemunhos físicos da decadência, do envelhecimento, das estações do ano, da trajetória dos astros e da sucessão de dias, mas, por não ser de fácil representação, é geralmente traduzida por imagens espaciais. Perdura na contemporaneidade o descompasso entre os elaborados entendimentos históricos e as concepções tradicionais de tempo, fruto da dificuldade do pensamento político moderno de desenvolver representações temporais, já que sempre foi mais interessado e comprometido com as questões da história (AGAMBEN,2003,p.131).

Na antiguidade clássica o tempo representava a imagem em movimento da eternidade na “sucessão contínua e invariável de instantes totalmente iguais” (MASIERO,2003,p.72). No ciclo infinito de criação e destruição do “Grande Tempo” da antiguidade védica, a “precária, efêmera, ilusória” existência era “uma inexistência, uma irreabilidade”, já que o mundo histórico “dura o espaço de um instante” (ELIADE,2002,p.64). Com a moderna teologia cristã, essa concepção é alterada para a do mundo que começa e acaba no tempo (AGAMBEN,2003,p.131-140), e o eterno retorno circular, sem início nem fim, é substituído pelo “tempo pontual em fuga” ao longo do movimento retilíneo uniforme e finito²³, situado no intervalo entre *antes* (o Gênesis) e o *depois* (o Apocalipse).

Por volta do século XVI, o incipiente pensamento moderno provoca a radical cisão na noção do homem como *criatura*, imerso em um universo absoluto que depende

²² SARMIENTO, Antonio. *El fantasma cuyo andar deja huella*. La evolución del tiempo. México: FCE,2003. 126 p.

²³ Na modernidade industrial, a idéia cristã do tempo linear e irreversível foi submetida a um processo de transformação no qual o sentido do *fim* religioso foi substituído pelo de *finalidade* operacional, de contar o tempo mecânico “homogêneo, retilíneo e vazio”, para medir o *antes* e o *depois* da produção fabril (AGAMBEN,2003,p.140).

dos desígnios da providência divina, e estimula o surgimento do *indivíduo*, senhor da sua historicidade conquistada no exercício da autodeterminação e do livre arbítrio: a partir de então “a idéia de um homem eterno teria dado lugar a de um ser puramente histórico” (VEYNE,1998,p.68). No artigo de 1984, *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*, Eisenman (2006b,p.238) argumenta que a noção de passado surgiu do conceito de início dos tempos, que interrompe a percepção do fluxo contínuo da eternidade e faz eclodir a consciência de um tempo progressivo, capaz de explicar as mudanças históricas.

Trías e Agamben analisam a inserção do ser humano na História e, mais especificamente, como as particularidades da história individual contêm e compõem a história geral. Trías (2004,p.19) ressalta o vínculo entre linguagem, história e tempo (temporalidade), e reconhece que é a partir da emissão da primeira palavra que o ser humano se inscreve no tempo e na história, no seu tempo histórico. A linguagem é o eixo ontológico da humanidade, o marco que inaugura a constituição do ser e que declara a sua extinção: a existência consciente do indivíduo integrante da história, está definida pelos limites da *linha do tempo* entre a emissão da primeira e da última palavra.

A primeira palavra instaura o homem na história, retirando-o do “passado imemorial”, anterior a qualquer linguagem e a qualquer fala; a enunciação da última palavra no momento da morte, no instante limite do fim da existência, o retira da realidade e o lança no imponderável e desconhecido mundo da eternidade insondável, “que se esconde no mistério (por trás da morte)”, e pelo qual nutre “um reverente temor” (TANIZAKI,2007,p.36). E é no instante da morte que se recria

um “presente eterno”, o mesmo que o imemorial passado e o futuro antecipado. Os três modos do tempo são convocados por esse pórtico chamado (por Nietzsche) Instante, ou *Augenblick* (abrir e fechar os olhos), em que circulam “três eternidades”, ou três modos intemporais: o passado anterior a toda memória existente, o presente que se renova (sempre que haja existência), e o futuro ou fim final que nos orienta para o mistério.

E há o testemunho desse passado imemorial através da primeira palavra pronunciada. Do mesmo modo que, no limite, no estribo, existe o testemunho do futuro ou fim final através da última palavra. A primeira é o prólogo; a última o epílogo; entre ambas circula a existência e sua conjugação do *logos*, do verbo e da enunciação.

Entre uma primeira palavra que nos introduz no sentido, fechando assim a grade que nos expulsa da matriz, ou de uma natureza anterior à significação; e uma última palavra que nos abisma, com a morte, no arcano, circula essa existência fronteira que somos e que encarnamos. Somos os confins do mundo (TRÍAS,2004,p.19-20).

Meio e módulo da linguagem, a palavra faz o ser humano penetrar no território do auto-conhecimento, distinguindo-o dos demais animais. Ao adentrar o universo do simbólico, ele opera a passagem da ordem da Natureza para a ordem da Cultura, insere-se na História e engendra a individualidade histórica. Nesse momento único e inaugural, configura-se em ser através dos enunciados da linguagem, instaura-se na individualidade pela consciência do vazio da incompletude da existência, e inicia o desenvolvimento das alteridades.

O surgimento da história ocorre na cisão disjuntiva entre a não historicidade da língua, onde tudo está imerso, natural e coletivamente, e o discurso historicizante, o “conjunto de relatos e narrações através dos quais nos constituímos em sujeitos”, que opera a percepção analítico-crítica e inaugura a narrativa que gesta a história individual. Em sendo relato, cada vida é uma “expressão lingüística”, ligada a “formas de vida”, e a dignidade da pessoa é inscrita na condição de ser “sujeito de narração e relato” (TRÍAS,1998). Dito de outro modo, as potencialidades de um “mundo possível” são concretizadas na realidade de um “campo de experiência” pelas vias da linguagem (DELEUZE ; GUATTARI,1992,p.28-29).

Assim como constitui os seres humanos, tornando-os sujeitos da própria história, a linguagem opera a passagem entre o *ser* e o *nada*, entre a consciência de si e do mundo e o que escapa completamente à apreensão da palavra e da fala, para o impossível de ser nomeado, para o limite no qual esbarra a linguagem: para o *real*²⁴. Segundo Lacan, o moribundo na singularidade de sua morte entendida como expressão derradeira, ainda que não emita, através da fala, uma última palavra, formula uma mensagem, ainda que inconsciente, dirigida ao Grande Outro.²⁵

Linguagem e escrita

O que acontecia antes da palavra? É possível formar-se alguma recordação do que antecede a esse big bang que é, para todo ser humano, o ingresso na comunidade lingüística?
EugenioTrías

As coisas murmuram, de antemão, um sentido que nossa linguagem precisa apenas fazer manifestar-se; e esta linguagem, desde o seu projeto mais rudimentar, nos falaria já de um ser do qual seria como uma nervura.
Michel Foucault

²⁴ Não se deve confundir as noções de *real* e *realidade*. Para Lacan, o *real* é o que sobra do *imaginário* como impossível de ser capturado pelo *simbólico*.

²⁵ Desenvolvido por Lacan, o conceito de Grande Outro busca dar conta da dimensão simbólica da cultura.

O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo.
Gabriel García Márquez em *Cem Anos de Solidão*

No tempo histórico das sociedades, é através da linguagem, “organismo trans-social ligado à história inteira do homem”, e pela língua, “sua expressão obrigatória”, que se perpetua o poder (BARTHES,2004,p.12-16). Sendo a linguagem uma legislação, e já que “estamos na língua” (SANTAELLA,2006,p.78), a ordem da linguagem exercida pela língua atua como o seu código, como classificação que reparte, organiza, oprime, ameaça, coage e obriga. A possibilidade libertadora de subtrair-se ao poder e à servidão da língua, só se prenuncia pela transgressão, de nela provocar uma permanente revolução, avançando para fora da linguagem (BARTHES,2004,p.12-16). Semelhante entendimento pode ser observado no aforismo de Wittgenstein (2000,p.27):

Lutamos com a linguagem.
Estamos envolvidos em uma luta com a linguagem.

Responsável pelo reconhecimento e pela constituição do saber, para que “as coisas se tornem o que são, o que foram” (BARTHES,2004,p.21), a língua constitui a existência e constrói a história das coisas, que são anteriores às palavras.

A natureza – a *physis* – antecede a instauração do mundo e da história através da linguagem e é a partir do reconhecimento e da nomeação, isto é, de um *processo de valoração* que se dá pelo conhecimento diferenciado, que as coisas são conhecidas, adquirem identidade e passam a habitar um território distinto da natureza. Através da nomeação das palavras, as coisas passam a existir como “obra da *convenção*, do *nómos* – algo superposto à natureza, algo artificial e legal”, os produtos da “indústria humana”, as realizações da *tékne*²⁶, do saber fazer, e se constrói o mundo e os mundos individuais (TRÍAS,2002,p.101-102).

São as palavras que acionam a percepção do mundo e da existência, que só passa a ocorrer com a cisão com a “região em que ‘as coisas’ e ‘as palavras’ ainda não se separaram, onde, no nível da linguagem, modo de ver e modo de dizer ainda se pertencem” (FOUCAULT,2006,p.VIII). Para existirem, as coisas “se oferecem” a quem

penetrou no mundo fechado das palavras: e se essas palavras se comunicam com as coisas, é porque elas obedecem a uma regra que é intrínseca à sua gramática (FOUCAULT,2006,p.126).

²⁶ O conhecimento produzido pelo ser humano que o destaca da *physis*, da Natureza.

O mundo só existe através da nomeação da língua, e a língua só se realiza a partir da nomeação do mundo: o mundo constitui a língua que constitui o mundo que constitui a língua.

Trías (2002,p.103) comenta a “grandeza e limitação” da passagem da civilização grega do “estado de primitiva inocência”, quando as palavras e as coisas “celebram uma unidade indissociável”, para a condição que “se cumpre, com a cisão desses conceitos, um primeiro defloramento e uma antecipação do pensamento crítico moderno”, no qual “o Logos mantém-se ensimesmado e absorto em sua substância, extraviado de sua primeira vizinhança com a verdade do ser”. Avalia que a autoconscientização e individualização dos seres humanos rompe com esse “estado de primitiva inocência”, e desperta as atenções para o que estava a existir, apenas, e, sobretudo, *sendo*. A autoconsciência transforma a existência das coisas e contribui para a cisão entre “o *ser* e o *dizer*, entre as palavras e as coisas, entre o *ethos* e o *logos*”. Estimula a percepção consciente da estrutura e do funcionamento do objeto analisado, distinguindo-o e retirando-o da natureza e incluindo-o na cultura, na norma, na lei (TRÍAS,2002,p.102-111).

Só é visto o que se nomeia e se reconhece (CAUQUELIN,2005a,p.118), e segundo Foucault (2006,p.121), “o ato de reconhecer e o esforço de conhecer se realizam em um único momento”²⁷: o conhecimento se dá no ato que identifica e nomeia o que estava despercebido, que é desvelado e reconhecido na inteireza de existir. Cada coisa é consubstanciada na consciência da sua existência através da *palavra* que a nomina, retirando-a do limbo e transformando-a em *coisa* do mundo da realidade perceptiva. Palavras que, conforme Deleuze (2006,p.35), são “átomos linguísticos”, que também precisam de palavras para serem definidas.

Existir é ser nomeado e identificado através da linguagem, e nada se constitui para além do universo da linguagem, inclusive as noções de espaço. O ser humano elabora a percepção do espaço *pari passu* ao domínio da linguagem, identificando o seu próprio eu e estruturando a sua *persona*²⁸ social. Ao nomear as coisas, as palavras provocam percepções e concretizam noções espaciais como: acima-

²⁷ Consideração semelhante é feita por Bachelard (2004-13): *Conhecer é descrever para re-conhecer* .

²⁸ *Persona* entendida como *per-sona* (de *per-sonare*, ou ressoar através de), ou seja: a “máscara através da qual ressoa uma voz”, por onde se emite respostas pela fala da língua (TRÍAS,2005,p.20), a voz “que nos constitui no que somos” (TRÍAS,1998).

embaixo, dentro-fora, perto-longe, claro-escuro, quente-frio, amplo-apertado (CABRAL FILHO,2005,p.74-75).

A humanidade é formada por animais de alta complexidade, “seres simbólicos” tão complexos “quanto são complexas e plurais as linguagens que [n]os constituem”. Animal dotado de pensamento crítico e capacidade de abstração, o ser humano possui a habilidade de traduzir a realidade observável em algo distinto de si, extraindo significações dos estímulos e convertendo o mundo da natureza na construção de signos e linguagem: figuras, palavras e símbolos (SANTAELLA,2006,p.10). Símbolos que superam a aparência imediata, e atuam como “uma janela aberta para o mistério” (MASIERO,2003,p.74).

Nietzsche (2000,p.21) reconhece que a importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura

está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor.

Para ele a linguagem é “a mais íntima e mais frequente fusão entre uma espécie de simbólica dos gestos e o som”; a sua essência é a palavra, a “representação paralela”, a imagem do fenômeno da linguagem que resulta da combinação de som, cadência, força e ritmo, e que é simbolizada “por meio do gesto da boca”. Retida na memória a palavra perde a sonoridade, e dela só resta o conceito – “o símbolo da representação paralela” –, que é representação da representação que é a palavra (NIETZSCHE,2004,p.37).

Conforme Agamben (2003), o início da história através da fala antecede é anterior às tecnologias de registro da memória das coisas e dos eventos. Opinião contrária a de Jean (2002,p.134) que afirma que a representação por imagens antecede o discurso estruturado pelas palavras de uma língua, e defende que o ser humano “soube, muito mais cedo, produzir a primeira do que fixar a segunda”. Primeiro aprenderam a “ler” para depois “escrever”; os caçadores nômades partiram da leitura da “linguagem do deciframento” dos rastros das caças – “as pegadas representam um animal real que acabou de passar” –, marcas impressas na lama que as lendas chinesas dão como origem dos pictogramas que foram desenvolvidas em representações que se prestavam às práticas adivinatórias (GINZBURG,2004,p.98-101).

As culturas operam práticas significantes “de produção de linguagem e de sentido” (SANTAELLA,2006,p.12), que atuam como sistemas sociais e históricos de representação do mundo, e, dentre esses fatos culturais, a escrita é uma eficiente tecnologia para gerar, conservar e difundir linguagens.

Antes do advento da escrita, a memória dos ritos e dos acontecimentos era transferida às gerações posteriores pelas inscrições rupestres ou pela tradição oral. Com a invenção desse instrumento artificial de memória, em resposta à necessidade de preservar as decisões da administração do produto agrícola e o controle do saber e do poder, a humanidade adquire a capacidade de manter registros materiais mais permanentes, passíveis de interpretação, mas menos sujeitos às alterações que a transmissão oral²⁹. E é exatamente a essa capacidade que Nietzsche (2002,p.171) alude quando afirma que os poderosos são aqueles “que do nome das coisas fizeram leis”.

A ordem do *discurso falado*, a *substância fônica*, caracteriza-se pela *temporalidade* das variações de duração das emissões “musicais” da fala, enquanto que a ordem do *discurso escrito*, a *substância gráfica* que traduz o significado, constitui-se na *espacialidade* da disposição na superfície onde é impressa.

Rivera (2005,p.11) considera que a aparente rigidez e precisão do texto impresso, é rompida pela mutabilidade intrínseca à palavra, que “continuamente se transmuta, transformando seu agente e seu produto”, em cada apropriação que o leitor dela faz. Derrida (2001,p.31) reporta-se a Saussure para ressaltar que cabe à palavra falada o papel principal da linguagem, e que a escrita *fonético-alfabética* nada mais é que uma imagem da *phoné*, que tem a sua “única razão de ser” na representação da língua estruturada por significantes que tentam traduzir os significados.

História: presente do passado

Que é o nosso passado, se não uma série de sonhos?
Que diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado?
Jorge Luiz Borges

As origens civilizatórias ocidentais reportam-se a povos gregos e latinos imersos em culturas de historiadores. Embora seja uma criação mais recente, o Cristianismo é

²⁹ O desenvolvimento de uma estrutura racional e abstrata na antiga Suméria agrupando sinais para representar sons e idéias, para atender as necessidades de meios mais eficazes de controle político e de documentar as decisões administrativas, ocorre concomitante aos procedimentos construtivos de formas concretas, materiais e geométricas: a escrita dos sinais é contemporânea da arquitetura do empilhamento de tijolos.

uma religião cujos evangelhos são verdadeiros relatos históricos acrescidos de sentido litúrgico e conteúdo religioso. A Bíblia é uma reunião de livros sacralizados, organizados no intervalo de um período histórico único de duração imensurável, delimitado por dois grandes eventos extremos, míticos e extraordinários: a *origem*, a Criação, e o *fim*, o Juízo Final.

Qualquer análise, crítica ou julgamento só é possível sob o ponto de vista “da razão evoluída” do presente, “porque só nos nossos dias é que podemos julgar plenamente os erros do passado espiritual” (BACHELARD,2006,p.167). É “no presente que os problemas solicitam uma reflexão”, e se conduz a uma regressão, ela “é necessariamente relativa à reflexão”, já que “a origem histórica importa menos, na verdade, que a origem reflexiva” (CANGUILHEM,2006,p.31). Se a força do presente concede ao passado a perspectiva histórica, a experiência pretérita ilumina o presente e lhe serve de referência comparativa: “as grandes interpretações históricas comportam-se como um jogo de espelhos onde o presente e o passado se refletem” (BRANDÃO,2001a).

Foucault (POL-DROIT,2006,p.34) entende que só é possível realizar a “história do presente”, tendo em vista que o desenvolvimento do trabalho histórico ocorre a partir de questões que afloram no presente. Discorrendo sobre Foucault e o entendimento deste sobre história, Deleuze (2000,p.119) afirma que “a história é o que nos separa de nós mesmos, e o que devemos transpor e atravessar para nos pensarmos a nós mesmos”, e questiona a possibilidade do *antigo presente* – o virtual – modelar o *presente atual*. Entende que, como realidades separados pelo tempo, o reconhecimento do passado caberia à ação retrospectiva da atualidade (DELEUZE,2006,p.155). Já Roudinesco (2007,p.218) defende a evocação do passado como o “que há de mais forte (...), para melhor enxergar o futuro: aprender a pensar para amanhã, aprender a viver, compreender de que será feito este amanhã”.

Diferentemente do conceito de evolução, o conceito de história não implica necessariamente em melhoria, em qualidades positivas diferentes dos estágios precedentes. Veyne (1998,p.36) não reconhece esse “sentido da evolução” como um problema da história, mas de disciplinas como biologia, teologia, antropologia, sociologia ou parafísica, e De Gracia (1996,p.45) aproxima-se dessa afirmação do

refletir sobre o descompasso entre a continuidade do tempo histórico e a ocorrência, nem sempre contínua, dos acontecimentos históricos.

Ideologicamente construída, a história se realiza tomando-se partido na seleção dos acontecimentos e processos, e na definição da periodização que será objeto de análise. Os cruzamentos de assuntos pesquisados em diversos momentos históricos possibilitam o esclarecimento mútuo que explicações de distintas fontes permitem, daí o nexo não ser sempre cronológico (MACHEREY,1972,p.265-267). Entendimento semelhante é acusado por Foucault (2002,p.55) na aula inaugural que profere em 1970, no Collège de France³⁰ ao afirmar que a história praticada à época

não se desvia dos acontecimentos; ao contrário, alarga sem cessar o campo dos mesmos; neles descobre, sem cessar, novas camadas, mais superficiais ou mais profundas; isola sempre novos conjuntos onde eles são, às vezes, numerosos, densos e intercambiáveis. Às vezes, raros e decisivos: das variações cotidianas de preços chega-se às inflações seculares.

A história não procura compreender os acontecimentos “como um jogo de causas e efeitos na unidade informe de um grande devir, vagamente homogêneo ou rigidamente hierarquizado”, mas tenta

estabelecer as séries diversas, entrecruzadas, divergentes muitas vezes, mas não autônomas, que permitem circunscrever o “lugar” do acontecimento, as margens de sua contingência, as condições de sua aparição (FOUCAULT,2002,p.56).

Segundo Aristóteles (2005,p.43), o historiador e o poeta não se distinguem pela adoção de diferentes formas literárias para se expressar – a *prosa* ou os *versos* –, mas, pelo fato de que enquanto o primeiro se atém ao ocorrido, a tarefa do outro é escrever sobre o “que poderia ter acontecido”, daí a poesia ser “mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular”. Refletindo sobre o mesmo tema Cauquelin (2005,p.62) avalia que a história concentra-se em se aproximar o mais possível da verdade do acontecimento, a ficção preocupa-se com a verossimilhança das suas criações, e a poesia rompe essas amarras exprimindo-se por metáforas e não por conceitos.

Ressalte-se que, por mais próxima da realidade dos fatos que deseja registrar, a história, por ser seletiva, analítica e interpretativa, é sempre uma ficção que transcende a inalcançável verdade, e se aproxima da verossimilhança interpretada:

³⁰ Nessa oportunidade Foucault assume a cátedra vacante pela morte de Jean Hyppolite (1907-1968).

A história, dizem frequentemente, não poderia contentar-se em ser uma narração; ela também explica, ou melhor, deve explicar. Isso é confessar que, de fato, nem sempre o faz e que pode se permitir não fazê-lo sem deixar de ser história... (VEYNE,1998,p.81)

Foucault (POL-DROIT,2006,p.98-99) assume que não realiza “histórias explicativas”, que mostram “a necessidade de alguma coisa” e afirma que, ao contrário, mostra séries de encadeamentos

através dos quais o impossível foi produzido e reengendra seu próprio escândalo, seu paradoxo, até agora. Tudo aquilo que pode haver de irregular, de casual, de imprevisível, num processo histórico me interessa consideravelmente. (...) Considero que a minha tarefa é dar o máximo de oportunidades à multiplicidade, ao encontro, ao impossível, ao imprevisível... Esta maneira de interrogar a História a partir destes jogos de possibilidade e de impossibilidade é, a meu ver, mais fecunda quando se quer fazer uma História política e uma política histórica.

Fazer história é duvidar das verdades e dos saberes, apostar nas incertezas e acreditar nas possibilidades intuídas, desconfiando das facilidades e confiando nas casualidades. É transpor os limites do conhecimento estabelecido e da inquirição permitida, e adentrar nos territórios desconsiderados pelo saber oficial para encontrar o que redimensionará o percurso prefigurado que originou a pesquisa. Para tanto, há que se fugir das armadilhas da racionalidade técnica determinista, da fé positivista na aplicação de métodos científicos para apreender e representar o mundo utilizando-se de linguagem impessoal e neutra das relações de causas e efeitos.

Como advoga Veyne (1998,p.94), o historiador, o *profeta às avessas* de Benjamin, em vez de exibir uma profundidade inoperante e desnecessária, deve espantar-se com o óbvio e “saber em que simples nível funciona a história”, para “julgar bem as coisas medíocres” e delas extrair lições. Deve, em suma, permitir que a história seja também contada a partir do tópico, do circunstancial, do desprezível que carece de importância evidente, analisando campos de relações aparentemente desconexas, e acidentes de percurso que contribuíram imprevisivelmente para alterar os rumos dos acontecimentos e das decisões.

Em face dessa pluralidade potencial, qualquer narrativa histórica pressupõe critérios referenciais que referendem escolhas, e evitem conjuntos de possibilidades cuja indeterminação caracterize uma “dispersão de singularidades e uma indiferença em que tudo teria o mesmo valor”³¹(VEYNE,1998,p.42). Opinião partilhada por De Fusco

³¹ Um entendimento semelhante se aplica à tendência contemporânea de considerar os registros da cultura material das cidades como passíveis de ser integralmente preservados pelo inquestionável valor que possuem, atitude que, ao invés de

(1976,p.8) ao evidenciar a necessidade de estabelecer critérios como condição precípua à efetivação da pesquisa, em vista da impossibilidade de se empreender o registro histórico sem o apoio da crítica. Entretanto, pelo fato da atividade histórica se fundamentar no entendimento crítico, na compreensão portanto, de acordo com Veyne (1998,p.169) não haveria qualquer possibilidade de existir um “método para compreender”, ou seja: é impossível um método para a história.

Uma tal ausência nos procedimentos historiográficos favorece o surgimento de improvisadores que carecem de estofo cultural, e falham em atender à condição básica de avaliar as tramas e estabelecer explicações, ainda que provisórias.

* * *

Habitar um mundo é mover-se por entre linguagens, e as sociedades se estruturam no interior das intrincadas tramas dessa tecnologia de comunicação que amplia as capacidades da memória e testemunha a história.

Ao operar simbolicamente produzindo artificialidades o ser humano destaca-se da natureza e constrói o mundo da cultura. Os produtos da cultura são representações da história das coletividades, são *coisas* que documentam alterações no ambiente natural para adequá-lo às necessidades materiais e espirituais dos seres humanos.

O *significado* do fenômeno é alterado pela nomeação que lhe é aposta ao ser conhecido, reconhecido e introduzido no universo da linguagem. Os indivíduos adentram o mundo do simbólico através da língua construindo suas identidades.

A invenção de instrumentos, símbolos e linguagens, facilita a compreensão do ritmo da natureza e permite que o espaço e o tempo sejam humanizados. O mundo dos artefatos precede o da linguagem e instaura, respectivamente, duas existências: a da cultura e a da história. Análise do desempenho das culturas no espaço-tempo, a história é um meio privilegiado para se entender o presente e perceber o futuro a partir da investigação dos registros pretéritos sob o ponto de vista contemporâneo.

A memória histórica coletiva é estruturada ideologicamente na negociação dos valores em conflito pelas partes interessadas em selecionar lembranças para referendar afirmações políticas. As verdades históricas são representações que atendem às estratégias de poder em conjunturas temporais e espaciais específicas.

contribuir, reduz as potencialidades de reconhecimento vinculado às inequívocas diferenças de valor dos seus atributos constitutivos. Afinal, se tudo é especial e preservável, nada é digno de valorização diferenciada.

Com origem na memória e na linguagem, o registro histórico foi ampliado pelas possibilidades da escrita e, dentre elas, da grafia documental dos monumentos arquitetônicos no território, que foi utilizada para forjar a identidade brasileira, como se verá na Parte Dois. A identidade decorre da diferença: o que distingue, e é próprio, provoca o reconhecimento, e estimula o sentimento de pertencimento.

O interesse historiográfico foi deslocado do registro dos eventos extraordinários, para a análise das multiplicidades de enfoques da longa duração. No excesso contemporâneo de registros históricos, grupos organizados de pressão reivindicam o reconhecimento dos elementos constituintes de novos universos de representação de alteridades identitárias.

Vive-se, na atualidade, a “era do ciberarquivo potencialmente infinito” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p.1), da intensa mediatização da sociedade. O registro dessa *hiper-história* acontece *pari-passu* à ocorrência das situações que transformam o cotidiano em dado informacional em tempo real. Paradoxalmente, à medida que se amplia a infinitude documental digitalizada, surgem ameaças de transmutar o obsessivo registro factual em “realidade” falseada.

Capítulo 2

Arte: teoria, crítica e reconhecimento

A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo.
Félix Guattari

Contudo, podemos estar certos de que, por mais longo que seja o curso percorrido, o nosso tempo não é nem o do fim da história, nem o do fim da política e nem mesmo o do fim da arte (...).
Fredric Jameson

O artista

Em palestra a estudantes de cinema, em 1987³², Deleuze (1999) diz entender a criação não como o resultado do prazer, mas de uma determinação inexorável, já que “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”. Daí não reconhecer uma dicotomia entre as atuações científicas e artísticas:

Se pergunto a um erudito o que ele faz, também ele inventa. Ele não descobre – a descoberta existe, porém não é por meio dela que definimos uma atividade científica como tal, mas cria como se fosse um artista. Um erudito, coisa bem simples, é alguém que inventa ou cria funções. E ele está sozinho nessa empreitada (DELEUZE, 1999).

A obra de arte não pertence ao domínio da comunicação, entendida como “a transmissão e a propagação de uma informação”:

Ora, o que é uma informação? Não é nada complicado, todos o sabem: uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. As declarações da polícia são chamadas, a justo título, comunicados. Elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgamos que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação. O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema do controle. Isso é evidente, e nos toca de perto hoje em dia. É verdade que entramos numa sociedade que podemos chamar sociedade de controle (DELEUZE, 1999).

Por não ser um instrumento de comunicação, nem conter “a mínima informação”, a obra de arte é um artefato de contra-informação, de resistência à comunicação – “criar não é comunicar, mas resistir” –, uma “contra-informação” às determinações

³² Com o título *O Ato de Criação* foi reproduzida no *Caderno Mais* da edição de 27/07/1999 do jornal *Folha de São Paulo*.

da *sociedade de controle*³³ da atualidade (DELEUZE,2000,p.179). Controle em sua forma não disciplinar, como uma *estrada* na qual se tem toda a liberdade de ir e vir:

Um controle não é uma disciplina. Com uma estrada não se enclausuram pessoas, mas, ao fazer estradas, multiplicam-se os meios de controle. Não digo que esse seja o único objetivo das estradas, mas as pessoas podem trafegar até o infinito e "livremente", sem a mínima clausura, e serem perfeitamente controladas. Esse é o nosso futuro. Suponhamos que a informação seja isso, o sistema controlado das palavras de ordem que têm curso numa dada sociedade (DELEUZE,1999).

Daí concluir que é atributo da obra de arte a capacidade de resistir – “pois criar é resistir: puros devires, puros acontecimentos sobre um plano de imanência” (DELEUZE;GUATTARI,1992,p.143): primeiro, à ação do tempo e do desgaste, retardando o desaparecimento e desejando a eternidade; segundo, discordando do controle imposto, atuando como uma “contra-informação” da sociedade de controle:

Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo. (...) Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens. Qual a relação entre a luta entre os homens e a obra de arte? A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa (DELEUZE,1999).

Trías (2001,p.128) argumenta que os seres humanos são mais conservadores e preconceituosos no campo da sensibilidade e da arte, que no âmbito da ciência e da moral, e que as alterações em comportamentos sociais são mais facilmente absorvidas que as concepções estéticas. Para Nietzsche (1996,p.47) as obras de arte inauguram a “forma mais elevada de existência”, e Rodin (2002,p.105) vê o ato de criar como a tarefa do artista-demiurgo enviado aos homens para lançar no mundo “um reflexo da divindade”: o desejo criativo do gênio do artista o conduz a ofertar a sua sensibilidade para engrandecer a vida espiritual das criaturas humanas. Comparados aos filósofos por Deleuze e Guattari (1992,p.224), os artistas frequentemente possuem, segundo eles, “uma saudezinha frágil” que não decorre de neuroses ou doenças, mas do fato de terem percebido “algo de grande demais

³³ Conforme Deleuze (1999): “É claro que existe todo tipo de resquíio de sociedades disciplinares, que persistirão por anos a fio, mas já sabemos que nossa vida se desenrola numa sociedade de outro tipo, que deveria chamar-se, segundo o termo proposto por William Burroughs – e Foucault tinha por ele uma viva admiração –, de sociedades de controle. Entramos então em sociedades de controle que diferem em muito das sociedades de disciplina. Aqueles que velam por nosso bem não têm ou não terão mais necessidade de meios de enclausuramento. Hoje todos eles, as prisões, as escolas, os hospitais, são temas de discussão permanente. Não seria melhor estender o tratamento aos domicílios? Sim, esse é sem dúvida o futuro.”

para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte”. De maneira semelhante, Masiero (2003,p.138) considera que o artista cria uma realidade específica, legitimada na imaginação, na representação e em “autênticas dimensões conceituais”.

O artista é aquele que escolhe “a criação de formas e valores como modo de vida”, o indivíduo que aspira contribuir para a construção de um sentido do mundo pelas vias da sua subjetividade, da “expressão sensível da sua experiência” (SUBIRATS,1988,p.14). A missão do artista “começa onde o homem acaba”, e tem o destino de “inventar o que não existe”, enquanto que o poeta tem a tarefa de aumentar o mundo, “acrescendo ao real, que já está aí por si mesmo, um irreal continente”. Daí a origem da palavra latina *auctor* – “o que aumenta” – atribuída ao “general que ganhava para a pátria um novo território” (ORTEGA Y GASSET,2004,p.35).

Rodin (2002,p.33) discorre sobre a necessidade de se possuir uma "alma", uma vontade de expressividade, para deflagrar o processo criativo que é alimentado pelo desejo e potencializado pela sensibilidade e pelo intelecto. Por mais pensada e refletida, a realização artística é “uma fatalidade feliz”, submetida a influências misteriosas de leis inexistentes, mas impossíveis de transigir. Fundamental para a condição humana, o fazer artístico proporciona “alternativas de morte e renascimento”, para que a humanidade não ignore “o repouso da mudança” ao empregar “o seu gênio sempre no mesmo sentido” (RODIN,2002,p.145).

O artista constrói um comportamento ambíguo no relacionamento com o seu público: ao tempo em que necessita ser reconhecido e reverenciado, só consegue afirmar avanços na sua poética³⁴ nos enfrentamentos com as condições vigentes do *status quo*. Tal atitude é provocada pelo caráter premonitório da arte, capaz de antecipar situações e comportamentos sequer disponíveis na época da irrupção criativa e da investidura em obra realizada.

³⁴ Entende-se poética conforme a definição de Luigi Pareyson (1997,p.11), como “o programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte”, ou ainda como “um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte” (1997,p.17).

A realidade da arte

A presença específica da obra de arte é o ser vindo à representação.
Hans-Georg Gadamer

Ao construir uma ponte entre o mais íntimo do ser e o mundo, a arte não responde às questões da sobrevivência material dos indivíduos, nem necessita de razão objetiva ou operativa. Decorre do desejo de expressão individual e da capacidade do espírito humano de devanear e elaborar subjetividades não instrumentais que permitam ao artista empreender uma transposição em símbolos. Por não ter o compromisso de reproduzir o mundo real, a *realidade artística* transcende a instrumentalidade racional e instaura outras dimensões.

A obra de arte transcende o status de utensílio que tem na função a razão da sua existência, e “apresenta uma coesão, uma unidade orgânica tão poderosa, que ela remete mais a si mesma que a qualquer ente no mundo”; ao retirar-se do mundo e voltar-se para si mesma, a obra “mostra um mundo, faz ver de um modo novo o nosso universo cotidiano”. Cada obra é uma “unidade indissociável do sentido e do sensível”, e combina a *forma sensível* da matéria nela empregada ao *conteúdo inteligível* da mensagem veiculada, sendo constituída de “uma dupla propriedade” (HAAR,2000,p.9,2-13):

1. a *imanência* exibida pelo seu corpo “com espaço-tempo próprio”, e
2. a *transcendência*, suscitada pelo mundo de possibilidades existenciais, abstratas e concretas que instaura (HAAR,2000,p.6).

O âmbito da produção artística para além da conveniência da realidade imediata já era registrada por Aristóteles (2001,p.131) ao afirmar que a arte

relaciona-se à criação e ocupa-se em inventar e em estudar as maneiras de produzir alguma coisa que pode existir ou não, e cuja origem está em quem produz, e não no que é produzido. De fato, a arte não se ocupa nem com as coisas que são ou que se geram por necessidade, nem com as que o fazem de acordo com a natureza (pois essas têm sua origem em si mesmas).

A essência da arte é a poesia que, por sua vez, tem na “instauração da verdade” a sua essência; instauração entendida como o preparo do *vir a ser* da arte coetâneo ao seu *estar sendo*, conforme a sua tripla amplitude de ação: “instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar” (SUBIRATS,1999,p.60).

A arte é um discurso de força frente à constatação da imensa fragilidade de todas as coisas e do caráter irrevogável da condição humana. É um artifício ingênuo mas

engenhosamente poderoso, de tentar vencer a morte, fazer história e perdurar no tempo e na memória. E é sobre isso que trata Arendt (1997,p.27-28) ao avaliar que a “grandeza potencial” dos mortais advém da capacidade de produzir coisas, “obras, feitos e palavras”, através das quais encontram a eternidade, e passam a pertencer ao cosmo, “onde tudo é imortal exceto eles próprios”:

por sua capacidade de feitos imortais, por poderem deixar atrás de si vestígios imorredouros, os homens, a despeito de sua mortalidade individual, atingem o seu próprio tipo de imortalidade e demonstram sua natureza “divina”.

Os objetos pertencem ao universo dos fenômenos produzidos, e resultam da materialidade concreta, inerte, amorfa e inexpressiva, reorganizada e simbolicamente ressemantizada segundo os desígnios da ação requalificadora com origem na subjetividade ilimitada do espírito realizador. Em determinadas conjunturas, a relação com essas obras não se apóia no proveito funcional e são reconhecidos como possuidores de valorizados atributos artísticos.

No mundo dos artefatos criados pela humanidade para atender às suas necessidades espirituais, o que perdura é a forma, o aspecto físico, a constituição material. A forma pode ser entendida como a “representação finita”, como “uma forma que compreende uma matéria” (DELEUZE,2006,p.84), e “a única definição da arte” é a “composição estética”,

e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só esse último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica (DELEUZE ; GUATTARI,1992,p.247).

Arte e história

Eisenman (2006b,p.239) comenta a profunda transformação operada nos domínios do entendimento e da produção artística pela concepção de tempo progressivo; antes disso a arte existia em uma eternidade não-dialética e não simulava o passado nem antecipava o futuro. No século XIX o surgimento da “noção dialética da idéia do *Zeitgeist*” determina outra forma de perceber o tempo e faz eclodir a arte “com causa e efeito enraizados no presente”.

Como aponta Ortega y Gasset (2004,p.20), a realização da arte em sintonia com o momento contemporâneo é um condicionante inescapável e não uma questão adjetiva: “em arte como em moral, não depende o dever de nosso arbítrio; há que se

aceitar o imperativo de trabalho que a época nos impõe”. Pensamento que remete ao de Kandinsky (1996,p.27) ao iniciar o livro *Do espiritual na arte* afirmando que “toda obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos”.

Heidegger (1999,p.35) e Benjamin (1998,p.234) enxergam na arte a mesma potencialidade de subverter, alterar e transformar. O primeiro afirma ser condição ontológica das obras de arte a capacidade de instalar mundos, de promover novas realidades culturais e perceptivas, e o segundo avalia que a obra de arte é portadora do desígnio de construir novos comportamentos e demandas, “num tempo que não estava maduro para satisfazê-la em plenitude”, e a sua realização implica na revisão das tradições e na reconfiguração das formas de recepção.

Ainda que se baseie respeitosamente nas referências da tradição, a qualidade antecipatória da obra de arte contribui para que seja desconsiderada e não absorvida, de pronto, no presente que inaugura, operando como sujeito e objeto de um mesmo mundo para criar condições necessárias à sua própria existência. O que leva Masiero (2003,p.267) a afirmar que “o caráter mais específico da arte não radica na correspondência com o mundo, mas em submetê-lo a uma sorte de crise”.

Acerca da experiência estética que modifica “aquele que a vive, reajusta seu modo de ver e estar no mundo e o conduz a uma autocompreensão”, discorre Brandão (2001a):

Diante dessa verdade da arte se prova a mesma alegria do conhecimento que experimentamos diante da realidade. A obra de arte transfere o real para o plano da verdade, estrutura-o de forma completa e coerente, ou seja, dota-o de sentido. Pode-se mesmo dizer que a Arte é a forma suprema de inteligibilidade do real na medida em que o libera da causalidade e indefinição características da experiência cotidiana.

Similarmente Marcuse (1999,p.60) reconhece na arte a existência inevitável de “um elemento de *hybris*” em vista do mundo da arte não poder ser transposto para a realidade: “Permanece um mundo ‘fictício’, embora como tal visiona e antecipe a realidade”. Embora o “mundo significado na arte” transcenda a concretude da realidade cotidiana, não é o mundo da ilusória fantasia:

Não contém nada que também não exista na realidade concreta: as ações, pensamentos, sentimentos e sonhos de homens e mulheres, as suas potencialidades e as das coisas. No entanto, o mundo de uma obra de arte é “irreal”, no sentido vulgar da palavra: é uma realidade fictícia. Mas é “irreal” não porque seja inferior em relação à realidade existente, mas por que lhe é superior e qualitativamente “diferente”. Como mundo fictício,

como ilusão (*Schein*) contém mais verdade que a realidade de todos os dias, pois, esta última, é mistificada nas suas instituições e relações, que fazem da necessidade uma escolha e da alienação uma auto-realização. Só no “mundo ilusório” as coisas parecem o que são e o que poderiam ser. Em virtude desta verdade (cuja representação sensível é própria somente da arte), o mundo é invertido – é a realidade concreta, o mundo vulgar que agora parece como realidade falsa, ilusória, fragmentada (MARCUSE,1999,p.57)

Utilizando-se Kandinsky (1996,p.57), pode-se afirmar que “cada arte chega, pouco a pouco, ao ponto em que se torna capaz de exprimir, graças aos meios que lhe são próprios, o que só ela está qualificada para dizer”. Segundo Marcuse (1999,p.74), é somente pelas dimensões acionadas pela arte, e por nenhuma outra experiência, “que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade” e “encontram a aparência dessa autonomia que lhes é negada na sua sociedade”:

O encontro com a verdade da arte acontece na linguagem e imagens distanciadoras, que tornam perceptível, visível e audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária.

Fruto da criatividade, do desejo de realizar, de vencer a morte e se perpetuar, a criação artística é, de acordo com Freud (1990,p.26,31,119), produto da pulsão de vida, erótica e apaixonada na sua essência, “centelha divina, que, direta ou indiretamente, é a força motriz – *il primo motore*³⁵ – de toda a atividade humana”. Decorre da capacidade do instinto de sublimar-se, de inconscientemente redirecionar o desejo e canalizar as pulsões sexuais para atividades socialmente mais aceitáveis e reconhecidas, e de “abandonar o seu objetivo imediato em favor de outros objetivos considerados mais elevados na escala de valores”. A obra de arte é um artifício inconsciente de proteção contra a emergência do reprimido recalçado pelo artista, e possui a capacidade de deflagrar no espectador o mal-estar causado pelo retorno consciente de lembranças encobertas³⁶.

Freud (1990,p.12) aponta o comportamento aparentemente paradoxal dos artistas, da “penosa luta com a obra, a fuga final perante a sua realização e a indiferença pelo seu destino ulterior”. Se, para alguns, o mais importante é o gozo das angústias do *fazer* criativo, o que mais interessa a outros é o *prazer-necessidade* dos resultados do prestígio e a glória da fama. Em todos impera o fascínio pela arte resistir ao desaparecimento, de sobreviver na memória individual e coletiva, de “imortalizar” o seu criador, superando-o em duração e em reconhecimento. Contudo,

³⁵ Em italiano no original.

³⁶ A questão das lembranças encobridoras foi abordada no capítulo anterior.

por serem intrinsecamente transitórios, é fatal a extinção dos objetos, mesmo que perdurem além da necessidade que os demandou e da vida do realizador. Daí o desejo de permanência do artista de transcender a própria vida através da arte e roçar a eternidade. Sobre o assunto registra Arendt (1997,p.181):

Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais. É como se a instabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de mortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais – adquira presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido.

No universo das fugazes vidas humanas as obras de arte atuam qual “focos de eternidade aninhados entre os instantes” (GUATTARI,2006,p.29); são registros de uma perenidade inalcançável mas sempre desejada, em um mundo caracterizado pela impermanência das coisas e pela imaterialidade dos relacionamentos. Entretanto Duchamp (CABANNE,2001,p.117) constata, de maneira objetiva e desencantada, a impossibilidade da permanência na arte do frescor das suas qualidades originais:

O quadro morre ao fim de quarenta ou cinqüenta anos, porque seu frescor desaparece. A escultura também morre. É uma idéia fixa minha, que ninguém aceita, mas não importa. Penso que um quadro ao final de alguns anos morre, como o homem que o fez; em seguida, isto é chamado de história da arte. Existe uma enorme diferença entre um Monet hoje, que é escuro como tudo, e um Monet sessenta ou oitenta anos atrás, quando era brilhante, quando foi feito. Agora, entrou para a história, é aceito como tal, e além do mais, tudo bem, isto não muda nada de qualquer forma. Os homens são mortais, os quadros também.

Arte: território das teorias e do reconhecimento

E como são belas todas as coisas que se ligam à alma? E são todas as coisas belas por um e o mesmo belo, ou uma é a beleza no corpo e outra nas outras coisas? E que coisas são essas, ou é essa?

Plotino

Assim, a pergunta que despertou inicialmente meu interesse como filósofo era que havia sido possível que algo se convertesse em obra de arte em determinado momento histórico sem que até então houvesse podido aspirar a esse mesmo status.

Arthur Danto

Com efeito, não é possível falar redutora e ahistoricamente de arte, como se fosse uma essência que tem em si sua própria identidade ou uma categoria universal inserida numa classe de fenômenos perfeitamente delimitada e estável. Ao contrário, não há possibilidade de identificar em determinados bens ou ações valores intrínsecos, imanentes, que permitam distingui-los dos demais e reservar-lhes um tratamento diferenciado. Tal diferenciação deriva de significações, de sentidos – que não estão embutidos nos bens mas são formulados fora deles, nas relações que os

homens estabelecem uns com os outros e com o universo de que são parte.
Ulpiano Meneses

Nos primórdios da humanidade os produtos da cultura combinavam arte, religião e ciência em um único artefato, em um instrumento de compreensão da existência e de transformação do mundo. Observar era não apenas conhecer a natureza mas dominá-la pela representação: a arte mural paleolítica era magia, entendimento científico e escritura mítica. Viver e representar constituíam as faces do comportamento de tentar domesticar a natureza e organizar o mundo em benefício próprio.

Na antiguidade grega, limitação era sinônimo de perfeição; daí a semelhança entre imperfeição e infinitude. A regra canônica circunscrevia e normatizava, mas não impedia que a invenção criativa buscasse superar a ordem encontrada na natureza, para obter na arte a justeza das proporções harmônicas do belo. Ao afirmar que os bons retratistas “ao reproduzir o original, a um só tempo respeitam-lhe a semelhança e o tornam mais belo”, Aristóteles (1999,p.55) reporta-se à questão que é retomada por Gracián (2004,p.29) quando diz que “toda beleza requer ajuda”, e que é apropriada na reflexão de Rivera (2005,p.23) acerca da impossibilidade de se replicar algo, porque “ao se re-produzir, a mimese produz um eu-outro”.

O conceito grego de arte é indissociável do de representação, ainda que essa idéia³⁷ fosse abstrata e geral ao ponto de permitir que a verossimilhança mimética variasse entre o acatamento ao gosto e o atendimento à função (DANTO,2005,p.21). As artes da *mimesis* – a escultura e a tragédia³⁸ –, não copiavam as coisas da natureza, nem imitavam o comportamento dos seres vivos ou a aparência dos inanimados. Afinadas ao pensamento platônico no início do Livro X de *A República*, refutavam a “espécie de jogo infantil” (PLATÃO,1973) das imperfeitas interpretações das idéias, imitação da realidade aparente e, portanto, aparência de uma aparência.

Simulação aperfeiçoada e expediente artístico, a *mimesis* é resumida no conceito de verossimilhança de Aristóteles (2005), que em vez do possível inacreditável prefere o impossível verossímil. Tal como a atitude do espectador de teatro que se envolve e se identifica com a encenação de uma realidade nunca vivenciada e que atinge a

³⁷ Do grego *eidos*, “imagem vista pelos olhos da mente” (ARENDR,1997,p.186).

³⁸ Em contrapartida a arquitetura e a música são as mais abstratas das artes. A tragédia combina três expressões artísticas: a abstração imaterial da música, a capacidade da palavra de registrar a memória, relatar a história e a formação da identidade, e a cena do teatro, representação da arquitetura.

catarsis pelo *com-padecimento*, ao identificar-se com o *pathos* do herói (TRÍAS,2001,p.129).

O domínio das técnicas de captura das propriedades miméticas, levou a que se acreditasse na similitude das estátuas com os modelos e na das tragédias com os relatos históricos dos acontecimentos (DANTO,2005,p.20). Os processos naturais eram imitados através de procedimentos de observação crítica para que fossem aprimorados e superados, para alcançar o mérito da criação de coisas mais perfeitas que as da natureza, mesmo que fossem artefatos fictícios, produtos da condição humana (HAAR,2000,p.15-32;CAUQUELIN,2005,p.61).

Embora não houvesse na língua grega uma palavra específica para designar as atividades artísticas, a filosofia da arte ocidental tem origem no universo especulativo do pensamento grego (DANTO,2005,p.20). Antes de Baumgarten e Kant, as realizações artísticas pertenciam ao domínio das discussões metafísicas das questões do Bem (bondade, justiça, ética), da Verdade (falsidade) e do Belo (delimitação, harmonia e equilíbrio). Kant instaura dois novos conceitos na apreciação da arte: o do *sublime* que rompe com as noções clássicas de beleza e amplia o território da arte para a desmesura das forças da natureza e da mecânica do universo; o de *gosto* que reivindica a educação de uma sensibilidade dirigida à fruição artística.

Invenção moderna, a estética surge como indagação filosófica “com um nome próprio e característico” (TRÍAS,2001,p.56), no século XVIII³⁹, e é concomitante ao reconhecimento da arte como disciplina autônoma dotada de estatuto próprio. A “doutrina do conhecimento sensível” (ABBAGNANO,2003,p.367), aparece como tentativa de reunir, em uma disciplina aglutinadora, a profusão de discursos acerca do objeto das atividades artísticas, para definir, analisar, avaliar e avalizar as obras realizadas no domínio da significação artística. Masiero (2003,p.151) assim registra o acontecimento:

Baumgarten dota pela primeira vez de total autonomia a um campo da arte no qual domina a fantasia. O conhecimento estético representa um grau inferior frente ao conhecimento intelectual, mas é um conhecimento independente desse outro superior e constitui sua legítima extensão: resulta, portanto, possível pensar nas artes como modos do conhecer, e não só do fazer. A partir desse momento entramos no vasto território da estética como disciplina autônoma.

³⁹ O surgimento da estética como disciplina é geralmente vinculado à publicação, em 1750, da obra de Alexander Baumgarten que tem por título o termo por ele criado *Estética* (*Aesthetica*).

Ao transformar a produção artística em um novo objeto de investigação, submetido a entendimentos críticos desvinculados do pensamento metafísico, a “consciência estética” produzirá a cisão entre arte e vida, perdendo-se para sempre “o mundo de beleza encarnada em atos e hábitos”, já que, a partir daí “a arte ocorre autoconsciente, é por sua vez arte e crítica de arte, arte e ‘estética” (TRÍAS,2002,p.82-83). Os objetos artísticos serão elevados à condição de objetos míticos cujo dom de realizar é concedido a alguns eleitos, e dirigidos aos poucos que a ela podem aceder por capacidade intelectual e/ou material.

Diferentemente da ciência, o percurso da criação artística não é cumulativo nem implica em refutar ou denegar a produção anterior. Enquanto a ciência amplia as possibilidades de *duração* da existência, e assenta-se na identificação de leis comprováveis e *quantitativamente* aplicáveis, a arte contribui para o *engrandecimento* da existência e apóia-se na busca da *qualidade*.

Referindo-se ao desprezo que a “tecnociência” devota ao passado, como “uma série de momentos obsoletos” da “sempre ascendente trajetória do progresso hipotético”, Frampton (s.d.,p.48) reporta-se ao comportamento oposto das ciências sociais, que “acarinham o passado vivo como uma *Erlebnis*⁴⁰ aberta a ser integrada criticamente no presente”. Comentário semelhante ao de Steiner (1991,p.146-147) ao lembrar que enquanto o cientista se preocupa com “o tempo e a luz (...) à sua frente”, os artistas utilizam o passado como referência e estímulo para as suas realizações, e afirmar que nas artes, “há uma profunda lógica de energia seqüente, mas não um progresso cumulativo como nas ciências. Nenhum erro é corrigido, nenhum teorema se revela equivocado”.

Nietzsche (2006,p.77) defende que a única finalidade da arte é a de ser estímulo para a vida. Considera possível qualquer tipo de arte “sem ‘afeto’, sem ‘finalidade’, sem uma necessidade extra-estética” e, para ele, não compactuar com a idéia de finalidade da arte é uma forma de lutar com “a tendência moralizadora da arte, contra a sua subordinação à *moral*” (NIETZSCHE,2002,p.178).

A satisfação das necessidades estéticas é uma permanente aspiração da humanidade, e depende de conceitos e valores cuja percepção está ligada às conjunturas de tempo e espaço dos momentos históricos. Nem todos os artefatos

⁴⁰ Experiência vivenciada, conforme Steiner (1982).

humanos foram realizados para estimular efeitos estéticos ou emoções, mas é impossível que um produto cultural não produza impactos subjetivos que extrapolam o propósito racional da origem. Mesmo que o valor estético não tenha sido intencional, e seja reconhecido *a posteriori*, não existe a possibilidade de “uma obra esteticamente neutra” (GORDON,1999,p.21-22).

Boa parte dos indivíduos considera a arte como algo inútil e acessório, desvinculado das necessidades concretas da sobrevivência econômica e das pressões políticas das sociedades. As questões estéticas são consideradas adjetivas, carregadas de subjetividade, e facilmente descartáveis, quando as carências da realidade se fazem presentes. Esse comportamento recorrente renega a atividade artística como imanente à condição humana, que a difere das demais espécies existentes sobre o planeta – o desejo de transcender a mera instrumentalidade da vida e exercitar a *vontade de beleza*.

A cultura é configurada por um universo de significações lastreadas no valor, esse “potencial de qualificação diferencial que funciona como mediador em todo e qualquer segmento da vida social, historicamente instituído” (MENESES,2006); essa questão axiológica é inescapável em vista das coisas não possuírem valor imanente, que só é atribuído pelo reconhecimento, com origem nas contingências das conjunturas sociais:

supor que as coisas têm valores próprios seria reificá-las, transformá-las em fetiches e retirá-las do fluxo da história, em que a regra é a transformação. (...) Se valor é a capacidade reconhecida, em algo, de responder a uma necessidade, *valor cultural* seria, então, a capacidade reconhecida de responder a uma necessidade (*qualquer* necessidade: material, espiritual, psicológica, econômica, afetiva, etc.etc.) pela mediação prioritária dos sentidos (MENESES,2006).

As teorias não são obscuros, inúteis e dispensáveis adendos à produção artística, mas sim a condição da sua existência “dentro do qual a arte se desenvolve e se consoma, bem como sua respiração, fora do qual a arte simplesmente sufocaria”. Nem a arte nem qualquer atividade humana, pode “ser exercida fora de um sítio que lhe dê seus limites, determine os critérios de validade e regule os julgamentos que serão tecidos a seu respeito”. A voluntariosa e arbitrária intenção do realizador não garante à obra a condição de realização artística, que depende do reconhecimento do “trabalho tecido incansavelmente pelo comentário, para que seja reconhecida como obra” (CAUQUELIN,2005a,p.21).

A existência da obra *em si* só se dá a partir do momento em que passa a integrar um *sítio* que a legitima pelo reconhecimento, permanentemente renovado e atualizado pela prática artística que alimenta e se nutre da trama urdida por teorias, comportamentos e atitudes. Para ser reconhecida como portadora de qualidades distintas que lhe conferem valor, na complexa ambiência conceitual em que surge e se desenvolve, é fundamental existir um caldo de cultura propício. É essa conflituada interação entre *territórios de reconhecimento* e *obras de arte*, que instaura novas geografias artísticas e estéticas ao longo dos tempos. O discurso de não submissão da arte contemporânea a agendas programáticas ou a poéticas expressivas, conduziu a produção artística à errância desterritorializada em busca do reconhecimento acolhedor de novas teorizações legitimadoras.

A característica ambiguidade da criação, ao afrontar o existente e desejar o reconhecimento, é comentada por Deleuze e Guattari (1992,p.262) quando reconhecem que a luta travada pelo artista contra as preexistências da opinião, das teorias e dos conceitos, é maior que a enfrentada com o vazio que antecede a invenção. Para eles, o artista

se debate menos contra o caos⁴¹ (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os clichês da opinião. O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão.

Embora o significado contemporâneo da palavra teoria seja o de especulação conceitual, um dos seus sentidos originais remete ao vocábulo grego *theoria*, que designava os cortejos rituais “cheio[s] de barulho e furor poético”, das festas votivas dedicados a um deus – *theos*, que deslocando-se na *polis*, agregavam à sua passagem participantes seduzidos pelo grupo processional a acompanhar a divindade reverenciada. As duas acepções da palavra – a *ritualística* e a *especulativa* – possuem o caráter de “proximidade sustentada por uma idéia de seqüência, de procissão organizada, e a de finalidade”, ou de “uma série de proposições encadeadas”; o objetivo de ambas é “um objeto que elas constroem ou sustentam”, qual a imagem da divindade, no percurso que agrega simpatizantes

⁴¹ Na concepção dos autores o Caos não é propriamente a *Desordem*, estabelecida em oposição com a *Ordem*, como entendida no *Mundo da Representação*, mas sim, como o *lugar da criação*, uma espécie de ambiência ilimitada dos *planos de composição* da arte, dos *planos de imanência* da filosofia e dos *planos de referência* da ciência (DELEUZE & GUATTARI,1992).

desejosos de participar dos mesmos interesses investigativos (CAUQUELIN,2005a,p.28,12).

As infindáveis manifestações teóricas do universo da arte são agrupadas por Cauquelin (2005a,p.12) em três grandes vertentes:

- as *teorias especulativas*: de caráter constituinte e fundador,
- as *teorias de acompanhamento*: que protegem e cuidam do desenvolvimento permanente, e
- o *rumor teórico*: de origem anônima e desmedida amplitude.

A doxa, senso comum e bom senso

O problema do começo em Filosofia sempre foi considerado, com razão, como muito delicado, pois começar significa eliminar todos os pressupostos.
Gilles Deleuze

Denominado “eco confuso”, o rumor teórico é um conjunto de fragmentos heteróclitos que atua como um ruído de fundo – um zumbido, um murmúrio, um burburinho –, e condiciona a produção e a compreensão das obras de arte pelo seu público de teóricos, críticos, realizadores, colecionadores e admiradores. Funciona como uma *vulgata coletiva*, um conjunto de normas informalmente pactuadas em que se acredita e se acata. É no seu âmbito legitimador que a obra de arte “consegue atrair tantos julgamentos diversos, tantos debates contraditórios, exclusões ou elogios”, e que “se diz ‘qualquer coisa’ ou que tudo pode ser dito sobre ela” (CAUQUELIN,2005a,p.89).

A *doxa* é uma espécie de *vox populi*, “o fundo memorável da educação, do aprendizado do povo e da comunidade”, que envolve e influencia a quem circunda como um conhecimento difuso que se traduz em *opinião*, entendida como construção pacientemente elaborada nos ateliês do imaginário (CAUQUELIN,2005a,p.162,170,171). Produto da vida urbana, surge como necessidade estratégica de um saber que unifique a cultura da pluralidade de conhecimentos intercomplementares do viver urbano. Uma linguagem geral, compreensível, que permite ao cidadão melhor desfrutar da própria cidade; uma reserva de memória em que todos podem beber na mesma fonte e alimentar as necessidades existenciais.

Qual um *banco de ideologias*, atua como caixa de ressonância que tanto serve para apoiar, justificar e referendar, quanto para reduzir, contrapor e desacreditar intenções e realizações. É uma espécie de *topologia ideológica*, sem início nem fim, que amalgama diferentes pontos de vista, concebidos em diversas conjunturas:

A solidez da doxa se deve curiosamente à sua extrema maleabilidade; a doxa está entregue à apreciação de indivíduos, sem doutrina para fixar seus contornos; e as opiniões dóxicas se adaptam com efeito às circunstâncias; daí seu aspecto mutante ao mesmo tempo em que os traços característicos de seu exercício permanecem constantes (CAUQUELIN,2005a,p.163).

É percebida “como oposta ao *logos* e possuidora de todas as características de um mau *logos*, de um *logos* errático, pouco seguro, degradado, que é preciso soerguer”. Esse conjunto disperso e onipresente, pleno de hábitos construídos pelos lugares comuns do senso comum, é forjado no interior de credos, conceitos e percepções do qual não se sabe as razões ou as origens, mas que se instalam como verdades inquestionáveis pela sistemática repetição (CAUQUELIN,2005a,p.164,159). É tida como

enganosa, mutante, errante, sem nenhum fundamento, um rumor composto de todas as apreciações emitidas aqui e ali sobre a arte, sua função, seu papel, seu preço e seu sentido – tanto dos meios eruditos, quanto em todos os outros meios –, constitui uma tela de fundo surpreendentemente estável, que acolhe e recolhe as teorias de todos os tipos, misturando tudo com ingenuidade (CAUQUELIN,2005a,p.20).

Atraídos pelos questionamentos que as obras de arte suscitam, vários interessados dispõem-se a teorizar acerca da produção artística e, para tanto, utilizam opiniões, pré-conceitos e pré-noções com respeito à idéia de arte que, conforme Deleuze (2006,p.189), configuram *preexistências teóricas* de caráter implícito e subjetivo, mais vinculadas aos sentimentos que aos conceitos. Esse conjunto de avaliações e pré-julgamentos intuitivos da doxa, sedimentados por uma “tradição” comportamental, conceitual e sensível, propagado por sistemas de comunicação e informação, tende a restringir o território das atividades artísticas.

Cauquelin (2005a,p.13) reconhece nos domínios artísticos a construção ideológica de uma imagem pública intencional de uma “idéia convencionalizada do que devem ser a arte, o artista, o mercado e o aficionado”. Permanentemente adubado por reavaliações, atualizações ou descartes, o campo disciplinar da experiência artística apóia-se na coexistência de discursos com origens, objetivos e conceituações distintas, e onde não valem “nem o princípio de contradição nem o rigor exegético”. Esse ambiente de idéias onipresente, mas concretamente imperceptível, é o “meio

de vida de que se nutrem os movimentos, as doutrinas, assim como as obras, as avaliações públicas e o julgamento privado”; um *sítio estético* que opera num “invólucro de acontecimentos” que cerca, delimita e define referências comparativas entre as obras de arte (CAUQUELIN,2005a,p.88,105).

Como opinião “que se contenta com a aparência” (HAAR,2000,p.23), a doxa é uma trama de percepções generalizadas das “crenças da opinião comum” (CAUQUELIN,2005a,p.64), que estrutura um sistema de apreciação próximo do senso comum. Por ser universal e existir em todos os seres humanos, o *sensus communis* – “que não se alimenta do verdadeiro mas do verossímil” –, garante o sentimento de identificação e pertencimento a uma comunidade, etnia ou nação, e o seu desenvolvimento é “de decisiva importância para a vida” (GADAMER,2005, p.57-58). Sobre o assunto cabe transcrever o ponto de vista de Arendt (1997, p.221):

o único atributo do mundo que nos permite avaliar sua realidade é o fato de ser comum a todos nós; e, se o senso comum tem posição tão alta na hierarquia das qualidades políticas, é que é o único fator que ajusta à realidade global os nossos cinco sentidos estritamente individuais e os dados rigorosamente particulares que eles registram. (...) Em qualquer comunidade, portanto, o declínio perceptivo do senso comum e o visível recrudescimento da superstição e da credulidade constituem sinais inconfundíveis de alienação em relação ao mundo.

Mesmo reconhecendo o caráter conservador do senso comum, “mistificado e mistificador”, Santos (1998, p.56) acredita que ele possui “uma dimensão utópica e libertadora que pode ser ampliada através do diálogo com o conhecimento científico”. Para ele, a ciência moderna⁴² que foi edificada contra esse saber “vulgar e prático”, tido como “superficial, ilusório e falso”, que dimensiona e orienta o cotidiano das ações humanas, desaguou em dois tipos de ignorância: a *especializada* do cientista e a *generalizada* do cidadão comum. Trilhando uma rota que se afasta desses caminhos, a ciência atual “sabe que nenhuma forma de conhecimento é, em si mesma, racional; só a configuração de todas elas é racional”, e abre-se ao senso comum, cuja percepção procura reabilitar “por reconhecer nesta forma de conhecimento algumas virtualidades para enriquecer a nossa relação com o mundo” (SANTOS,1998,p.55”).

Contém duas metades que são “formas complementares da ortodoxia” e que configuram “qualidades de juízo”: como instância da *valoração* o *bom senso* avalia e

⁴² Entende-se por *ciência moderna*, o conjunto dos avanços baseados na racionalidade experimental acumulados pelo conhecimento a partir do século XVI e, especialmente, durante o século XIX.

hierarquiza os conceitos, e como instância do *conhecimento o senso comum* difunde os conceitos (DELEUZE,2006,p.63,67):

Bom senso e senso comum, cada um deles remete ao outro, cada um reflete o outro e constitui a metade da ortodoxia. Nesta reciprocidade, nesta dupla reflexão, podemos definir o senso comum pelo processo de reconhecimento e o bom senso pelo processo de previsão (DELEUZE,2006,p.319).

O senso comum não é sinônimo de bom senso e se apóia nos *pressupostos subjetivos*, ou implícitos, que se assemelham ao saber comum da doxa – ao “todo mundo sabe...” (DELEUZE,2006,p.190) –, enquanto a filosofia funda-se nos *conceitos* estabelecidos a partir dos *pressupostos objetivos*: romper com a “consciência comum empírica”, com os preconceitos e as pré-concepções decorrentes do “elemento empírico da doxa” é o objetivo da filosofia (DELEUZE,2006,p.320,195,226,205).

Ao discorrer acerca do embate entre a *opinião-doxa* e a filosofia na antiguidade grega, Deleuze e Guattari (1992,p.191,193) afirmam que o saber deve ser transcendente à opinião, para que a ela se acrescente “e se distinga dela, para torná-la verdadeira, mas é preciso que ele seja imanente para que ela seja verdadeira como opinião”: se o saber tem origem na opinião, deve dela se distinguir como resultado, para redimensioná-la em outra situação na qual o saber construído seja assimilado em uma nova opinião⁴³.

Mesmo reconhecendo o conservadorismo intrínseco ao juízo popular estruturado no senso comum, que é, em essência, “vontade de maioria, e já fala em nome de uma maioria”, que o induz inclusive a “legitimar prepotências” (DELEUZE ; GUATTARI,1992,p.190), Santos (1998,p.56-57) nele enxerga a potencialidade de, uma vez “interpenetrado pelo conhecimento científico”, dar origem a uma outra racionalidade – “uma racionalidade feita de racionalidades” –, desde que se inverta o paradigma da “ruptura epistemológica” para permitir a ocorrência dessa nova “configuração de conhecimentos” que inverte a trajetória da acumulação dos saberes.

Pela amplitude e acuidade, cabe a transcrição de Santos (1998,p.56) acerca do senso comum:

⁴³ Quem ainda questionaria o heliocentrismo ou a ação da força da gravidade? A relação entre microorganismos e infecções ou a existência de estrelas mortas? A impossibilidade do livre arbítrio e da autodeterminação após a invenção freudiana do inconsciente?

O senso comum faz coincidir causa e intenção; subjaz-lhe uma visão do mundo assente na ação e no princípio da criatividade e da responsabilidade individuais. O senso comum é prático e pragmático; reproduz-se colado às trajetórias e às experiências de vida de um dado grupo social e nessa correspondência se afirma fiável e securizante. O senso comum é transparente e evidente; desconfia da opacidade dos objetivos tecnológicos e do esoterismo do conhecimento em nome do princípio de igualdade do acesso ao discurso, à competência cognitiva e à competência lingüística. O senso comum é superficial porque desdenha das estruturas que estão para além da consciência, mas, por isso mesmo, é exímio em captar a profundidade horizontal das relações conscientes entre pessoas e entre pessoas e coisas. O senso comum é interdisciplinar e imetódico; não resulta de uma prática especificadamente orientada para o produzir; reproduz-se espontaneamente no suceder quotidiano da vida. O senso comum aceita o que existe tal como existe; privilegia a ação que não produza rupturas significativas no real. Por último, o senso comum é retórico e metafórico; não ensina, persuade.

Arte e reconhecimento

... a história da arte consistentemente decidiu acerca das virtudes de uma obra de arte através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista.
Marcel Duchamp

Ao afirmar que a aura é uma característica histórica e não ontológica da obra de arte, Crimp (2005,p.103) põe em discussão a própria origem da obra enquanto arte. O valor não residiria na obra em si, mas no reconhecimento positivo ou negativo a que ela será submetida ao longo da sua história, vinculado a diferentes contextos e conjunturas conceituais, produtivas, sociais e políticas.

Brandão (2001a) defende que o contexto seja examinado e entendido “dentro de um permanente diálogo circular estabelecido entre ele e o texto da obra”, e recusa a tentação de abraçar a estratégia historicista da “interpretação pseudo-marxista da cultura e da arte”, que coloca “o contexto no lugar do texto”. De derivar do contexto histórico-cultural o sentido do texto da obra, para só então abordar a própria obra de arte e de arquitetura, que “perde seu poder determinante e formativo daquele contexto” ao ser avaliada “como uma mera superestrutura reflexa da infra-estrutura determinante”.

Quando Duchamp (CABANNE,2001,p.122) comenta que “o artista não existe sem que se o conheça”, afirma que não basta ao realizador deliberar sobre o caráter artístico da sua produção já que a arte necessita de reconhecimento para existir. Semelhante à posição de Atwood (2004,p.158) acerca da literatura, quando reconhece que “o segredo é que não é o escritor quem decide se sua obra é importante. Ao contrário, é o leitor”; comentário que remete à consideração de

Gracián (2004,p.30) de que “não basta a substância, é necessária também a circunstância”.

É necessário que o valor da *substância* seja referendado pela *circunstância* espaço-temporal a que for submetida, traduzida na opinião abalizada da comunidade de artistas, críticos de arte e estudiosos. O reconhecimento do *objeto* cabe ao *sujeito* que o analisa, transcende a instrumentalidade da obra em si e difere do que foi originalmente intencionado. Essa interação tanto engrandece o sujeito como indivíduo, como a obra que tem o valor desvelado para a história, a cultura e a civilização (ARGAN,1995,p.17).

Reportando-se à distinção elaborada por Nietzsche acerca dos *valores novos* da *criação* e dos *valores estabelecidos* da *reconhecimento*, Deleuze (2006,p.198) aproxima-se do entendimento da novidade provocada pelo surgimento da obra de arte ao afirmar que

Trata-se, na verdade, de uma diferença formal e de natureza; o novo permanece para sempre novo, em sua potência de começo e de recomeço, como o estabelecido já estava estabelecido desde o início, mesmo que tivesse sido preciso um pouco de tempo empírico para reconhecê-lo. O que se estabelece no novo não é precisamente o novo, pois o próprio do novo, isto é, a diferença, é exigir, no pensamento, forças que não são as da reconhecido, nem hoje, nem amanhã, potências de um modelo totalmente distinto, numa *terrae incognita* nunca reconhecida nem reconhecível.

Enquanto os *valores novos* são objeto da *criação*, os *valores estabelecidos* estão vinculados ao *reconhecimento*, à preservação do *status quo*: o contato com o novo, com a diferença, instiga o pensamento; o reconhecido, ou reconhecível, deixa o pensamento tranqüilo, já que dele não exige. O que o leva a considerar a seguinte questão:

“(...) será quando não se reconhece, quando se tem dificuldade de reconhecer, que se pensa verdadeiramente?” (DELEUZE,2006,p.202).

O entendimento crítico da arte

Tudo isto orientou minha atenção para o fato, aparentemente paradoxal, de que precisamente algumas das criações artísticas mais perfeitas e impressionantes escapam à nossa compreensão. As admiramos e nos sentimos subjugados por elas, mas não sabemos o que representam. Careço de leituras suficientes para saber se este fato já foi observado, ou se houve ou não algum crítico de arte que tenha encontrado em semelhante perplexidade de nossa inteligência compreensiva uma das condições capitais dos mais poderosos efeitos que uma obra de arte pode suscitar. (...) Mas porque não há de ser possível determinar a intenção do artista e expressá-la em palavras, como qualquer outro fato da vida psíquica? (...) E para adivinhar tal intenção haveremos de poder descobrir previamente o sentido e o conteúdo do representado na obra de arte; isto é, haveremos de poder interpretá-la.

Sigmund Freud

Eles não amam a forma pelo que ela é, e sim por aquilo que ela expressa.
Friedrich Nietzsche

O pequeno conjunto que realmente conta no acervo do artista é composto por obras que provocaram espanto e alvoroço ao surgirem, causando o que Heidegger (1999,p.62) denomina *Stoss*, o “choque” que torna a história diferente a partir de então. Para Benjamin (1998,p.228) apenas uma limitada quantidade de obras possui real valor artístico, tendo em vista que “em todas as épocas e lugares, a maior parte da produção artística foi sempre de reduzido valor”; mesmo os artistas famosos realizam poucas obras que valem ser reconhecidas e admiradas como exceções artísticas perduráveis, já que, como afirma Duchamp (CABANNE,2001,p.121), “o resto não passa[va] de preenchimento de cada dia”:

A história da arte é uma coisa muito diferente da estética. Para mim, história da arte é o que restou de uma época em um museu, mas não é necessariamente o melhor desta época, e, na verdade, pode até ser mesmo a expressão da mediocridade dela, porque as coisas belas desapareceram, o público não quis guardá-las. Mas isto é filosofia... (Duchamp in CABANNE,2001,p.117)

O senso comum espera que a crítica atue como instrumento de intermediação, na reflexão e no julgamento da produção artística, avaliando e inserindo a arte no mundo do cotidiano, para tornar mais inteligível um sistema de pensamento que é domínio de uns poucos sensíveis e sábios eruditos.

A crítica só se faz necessária em razão de conflitos de pontos de vista sobre um mesmo objeto, e que se apóia na teoria para fundamentar as análises e a defesa de posições contrapostas às abordagens sedimentadas (CHAGAS,2002,p.20). Constituída pelos textos teóricos e pela realização de obras que resultam do entendimento das obras precedentes, a atividade crítica ocupa a “zona deserta situada entre a dúvida e o entusiasmo, entre a simpatia poética e a análise”, não tem por objetivo nem a censura nem a apologia e

não pode jamais entender completamente a essência da obra que ela analisa. Ela deve tentar reduzir a aparente originalidade da obra e expor sua estrutura ideológica, sem fazer uma simples tautologia (COLQUHOUN 1979,p.8).

Freud (2003,p.79) ressalta o difícil entendimento das “criações magistrais do artista”, ao considerar que frente a elas “cada um diz algo diverso, e ninguém algo que resolva o enigma posto ao admirador ingênuo”, e afirma:

Mas as obras de arte exercem sobre mim uma poderosa ação, sobretudo as literárias e as escultóricas, e mais raramente, as pictóricas. Em

conseqüência, me senti movido a considerar muito detidamente algumas daquelas obras que tanta e profunda impressão me causavam, e tratei de apreendê-las à minha maneira; isto é, de chegar a compreender o que nelas produzia tais efeitos (FREUD,2003,p.78).

O arranjo compositivo da obra de arte obedece a regras semelhantes àquelas de constituição da linguagem. Em vista disso, a hermenêutica extrapolou os limites de ciência da interpretação de escrituras sagradas e, por empréstimo, passou a ser utilizado para permitir entender as linguagens específicas a cada produção artística, mesmo aquelas com características evidentemente diferentes do texto escrito, como as artes que trabalham com plasticidades materiais, com arranjos formais da matéria. Os procedimentos hermenêuticos debruçam-se sobre as obras de arte como textos especialmente difíceis de se decifrar, entendidos como “o tecido de significantes que constitui a obra” (BARTHES,2004,p.17).

A crítica utiliza-se da hermenêutica para explicar o sentido, o significado e a orientação da obra com os recursos da história da arte, da fenomenologia e da psicanálise e, ao atribuir ao objeto a incompletude ontológica da linguagem, considera a obra sempre aberta e passível de ser apreendida parcialmente, a cada instante do perpétuo refazer-se que nunca se conclui (CAUQUELIN,2005a,p.95,93). Cauquelin (2005a,p.117) defende a crítica menos sujeita às subjetividades dos juízos de valor, apoiada na análise da constituição da forma como resultado de uma *gramática compositiva* que determinou a lógica de re-organização da matéria no espaço, tendo em vista que o sentido estrutural da forma – o *como* – antecede o sentido significativo – o *porque* – da obra de arte.

O estranho em Freud e o sinistro em Trías

O estranho (Das Unheimliche) é aquilo que devendo permanecer oculto se há revelado.

Friedrich Schelling

...como alguém diante de algo que nunca viu e teme a surpresa do que será visto.

Milton Hatoum

O fantástico encarnado: tal poderia ser a fórmula definitiva do sinistro.

Eugenio Trías

Em 1919, Freud publica o ensaio *Das Unheimliche*⁴⁴ / *O estranho*, no qual, pela primeira e única vez em toda a sua obra, aborda a questão estética de maneira

⁴⁴ Por sua importância, desde a sua publicação esse artigo é objeto de permanente interesse no âmbito da crítica, da teoria e da produção das artes. A prestigiosa instituição artística localizada em Londres, a Serpentine Gallery, realizou em junho de 2006 um seminário interdisciplinar inteiramente dedicado ao tema do estranho na arte, quando reuniu artistas plásticos, críticos, cineastas, teatrólogos, filósofos e psicanalistas.

direta. Comenta o pouco interesse que esse assunto desperta no meio psicanalítico, e registra um entendimento mais amplo dos limites da estética que não seria “simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir”. Os tratados estéticos dedicavam-se, preferencialmente, às circunstâncias da produção artística derivadas das categorias qualificadas por Freud como de “natureza positiva”: o belo, o atraente e o sublime. Não havia interesse por categorias que pudessem induzir sentimentos de “repulsa e aflição”, de maneira oposta às positivas (FREUD,1986b,p.275-276).

Em uma das primeiras conferências que proferiu⁴⁵, Nietzsche (2004,p.30) já afirmava em 1870, que “o horrível e o absurdo elevam, porque só em aparência é horrível ou absurdo”. Somente o desvelamento dessas qualidades em imagem perceptível provocaria a recusa repulsiva à obra, preocupação que retorna, posteriormente, ao indagar acerca do “muito de feio, duro e assustador que a arte representa” (NIETZSCHE,2002,p.179;2006,p.77).

Para Freud a experiência do *estranho* se produz quando as fantasias ocultas, veladas e autocensuradas do desejo do sujeito irrompem no real. Ainda que o incômodo do estranho remeta ao familiarmente conhecido, mesmo o que é novo tem a possibilidade de assustar, de provocar sensações e sentimentos de desconforto, de desamparo e de desprazer aflitivo. Para que o contato com o desconhecido provocado pela novidade atinja a dimensão do estranho, do “que não se sabe como abordar”, o novo deve conter algo de indesejadamente familiar que foi inconscientemente recalcado (1986b,p.277).

No livro *Lo bello y lo siniestro*, Trías aborda a questão da arte a partir do entendimento que elabora do estranho de Freud. Para ele, o que produz o enigma da arte é a qualidade potencial, que se mantém misteriosamente velada, da obra vir a ser recusada: ela melhor se realiza quanto mais se aproxima dos limites e roça o contato com a recusa que, uma vez desvelada, provoca rejeição, repugnância e asco. A obra de arte tem que operar a sua existência na fronteira entre o belo e o

⁴⁵ A conferência intitulada *A Visão Dionisíaca do Mundo* é proferida por Nietzsche aos 25 anos, no início da sua vida acadêmica na Universidade de Basileia (NIETZSCHE,2004,p.IX).

*sinistro*⁴⁶, essa qualidade potencial, condição e limite para a integral existência da obra de arte, que, se for ultrapassada, destrói a mística da fruição estética.

A velada condição do sinistro, o indesejado sentimento de retorno “de coisas que foram familiares e cuja aparição frente ao sujeito nele produz sentimentos de horror e de espanto” (TRÍAS,2001,p.264), tem um duplo estatuto, já que é condição e limite do belo: de alguma maneira o sinistro deve estar presente na obra como condição estética, mas, se for revelada a sua velada presença antes percebida como ausência, ultrapassa-se o limite e se destrói o desejado efeito estético na obra (TRÍAS,2001,p.27). Essa qualidade potencial é o que

faz a obra de arte uma *forma viva*, (...) é essa convivência de sínteses do lado mal e obscuro do desejo e o véu em que se tece, elabora ou transforma, sem ocultá-lo de todo. (...) A arte transforma e transfigura esses desejos semi-secretos, semi-proibidos, eternamente temidos: lhes dá uma forma, uma figura, mantendo deles o que têm de fonte de vitalidade (TRÍAS,2001,p.51).

O sinistro não é o que traz a repulsa na própria aparência, é a repulsa provocada pela descoberta desvelada da presença de algo que, inconscientemente, sempre se desejou, de forma censurada, oculta, dissimulada e que pode ser definido como

a realização *absoluta* de um desejo (em essência sempre oculto, proibido, semi-censurado). (...) Se dá a sensação do sinistro, quando algo sentido e pressentido, temido e secretamente desejado pelo sujeito, se faz, de forma abrupta, realidade (TRÍAS,2001,p.44).

Impregnado por essa dinâmica contida, essa ausente presença do estranho, do conhecido que não se deseja revelar, o belo – entendido como a ordenada, equilibrada e harmônica organização formal – é o resultado do caos potencial velado pela ordem aparente. Para se acessar “esse começo do terrível que nós humanos podemos ainda suportar” (TRÍAS,2001,p.81) que é a beleza, é necessário tangenciar o que não se deseja revelar:

Pode afirmar-se portanto, que uma das condições estéticas que fazem que uma obra seja bela é sua capacidade de revelar e também de esconder algo sinistro. Algo sinistro que se nos apresenta com rosto familiar: daí o caráter doméstico e inóspito, próximo e longínquo, que apresenta uma obra verdadeiramente artística (TRÍAS,2001,p.82).

Dessa proximidade limítrofe com o conhecido ocultado por desejado, a arte extrai sensações de prazer e de bem-estar existencial no realizador e nos observadores, e

⁴⁶ O vocábulo *sinistro* não é uma designação de Trías, é a tradução para o castelhano da palavra *Unheimliche* originalmente utilizada por Freud. A mesma palavra consta do idioma português e a sua utilização parece ser semanticamente mais adequada ao conceito original freudiano que o termo *estranho* geralmente utilizado.

promove deslocamentos vivenciais que conformam novas posturas e comportamentos. Deflagra, no artista e no espectador, a intensa e desamparada trajetória de enfrentamento entre a realidade não ameaçadora da rotina cotidiana, e o desvelamento da verdade desconhecida e indesejada, intuída mas nunca realizada.

Pode-se afirmar que o se reconhece como pós-modernismo é, de certa maneira, o estranho – “algo sentido e pressentido, temido e secretamente desejado”, ainda que “de forma oculta, velada e auto-censurada” (TRÍAS,2001,p.44) –, que foi reprimido e fantasiado pela lógica racional do modernismo, que irrompe e se faz realidade: o retorno do recalado. Interpretação esta que é corroborada por Crimp ao afirmar que “parece correto dizer que o pós-modernismo configura a volta do reprimido” (2005,p.99). Roth demonstra apreciação semelhante quando comenta que a “fé absoluta na deusa razão” professada pelos racionalistas, a “capacidade da mente humana para perceber, analisar e resolver qualquer problema”, começou a ser perigosamente abalada “no terceiro quartel do século XX”, momento de irrupção dos recalques qualificados como pensamento pós-moderno (2003,p.525).

Nesse “fascinante jogo de aparências” apontado por Malard (2006,p.15), que ainda carece de julgamento crítico historicamente distanciado, ressoa o ecletismo do século XIX na proliferação de linguagens de apropriação superficial de imagens, na representação, descrição e imitação de formas e estilos.

Duração e fugacidade: suporte e sensação

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. (...) Como a sensação poderia conservar-se, sem um material capaz de durar, e, por mais curto que seja o tempo, este tempo é considerado como uma duração: veremos como o plano do material sobe irresistivelmente e invade o plano de composição das sensações mesmas, até fazer parte dele ou ser dele indiscernível. (...) O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. (DELEUZE ; GUATTARI,1992,p.216).

No artigo *Pequena história da fotografia*, Benjamin (1992,p.118) comenta os retratos familiares pintados, que, após algum tempo, não mais permitem identificar o conteúdo retratado. A partir daí, a materialidade da obra adquire o valor de

documentar a realização técnico-artística, e “as imagens, enquanto duram, testemunham apenas a arte de quem as pintou”.

Kandinsky (1996,p.167) afirma que a obra de arte é “o espírito que, através da forma, fala, se manifesta, exerce uma influência fecunda”. A arte é “a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras” (DELEUZE;GUATTARI,1992,p.228), que “não tem opinião” e imanta e transcende o suporte material que lhe dá forma, matéria configurada que media as sensações que provoca. A obra de arte é “um ser de sensação e nada mais: ela existe em si”, “a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva”:

Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. (...) Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. (...) O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos* (DELEUZE ; GUATTARI,1992,p.213).

É condição intrínseca às realizações artísticas a incompletude, a impossibilidade de se oferecer por inteiro no contato que com elas se trava. Para que estimulem sentimentos e percepções, precisam de um tempo mais longo que o da fruição imediata dos meios expressivos utilizados para concretizar as suas subjetividades, já que provocam ressonâncias atemporais que se propagam pelos tempos, em cada observador que seja imbuído pela *mágica* das obras. Caiafa (2000,p.23) recorre ao poema para refletir que a obra de arte retorna “como uma dádiva num lapso de tempo que pode cobrir toda uma vida”, lapso indefinível, atemporal e ilimitado, que é parte da essência mesma da criação artística, produtora de fenômenos que não se esgotam no primeiro contato com o ávido observador:

Para a arte e o pensamento é preciso um tempo de ressonâncias. (...) De fato, a rigor, a leitura de uma obra de arte implica em abrigar as repercussões que a poética vai provocar, e podemos dizer isso para qualquer arte (...). As grandes obras são necessariamente incompletas, mas não porque falte um final que seria preciso lhes fornecer. É por não se esgotarem no momento de sua *aparição*, por não se darem nunca de uma vez por todas, que elas perduram e continuam provocando ressonâncias. Completar é saciar-se (...) (CAIAFA,2000,p.23-26).

Em virtude dessas qualidades, arte e mercadoria são produtos de universos opostos: a mercadoria sacia a vontade ou a necessidade temporariamente, para logo voltar a estimular demandas; já a arte atiça e estimula o desejo numa eterna ressonância retornada. Daí a necessidade de garantir a permanência da singularidade que a obra

representa, utilizando-se de meios que ampliem a duração do suporte material, para que continue a engendrar provocações, tal qual uma usina de ressonâncias futuras.

A arte é submetida a dois tipos de criação: o “criar primário” e o “criar secundário” (NIETZSCHE,2004,p.21), o primeiro se realiza no trabalho do artista e o segundo se efetiva na interação com o observador. A expressão de Brandi (1988,p.33) “presente histórico” designa o que ocorre com a obra de arte na ocasião em que é contemplada pelo observador, no instante em que se desvela a dupla historicidade nela contida: a que se reporta à gênese – ao lugar, ao momento e ao responsável por sua criação –, e a que se refere à capacidade de se alterar a cada interação com o observador. O que existe sincronicamente ao espectador/usuário é contemporâneo ao seu universo empírico e integra a sensibilidade e a percepção do seu presente existencial: “o presente, assim como o passado, é também invenção do tempo presente, que eu elaboro com essas temporalidades diversas” (MENESES,2006).

O artista se transforma durante a – e através da – elaboração da obra, e o observador se transforma ao ser contagiado pelo percurso único por ela descrito, e pelo poder evocador das suas ressonâncias. No momento da interação, o objeto observado estabelece uma ponte entre o mundo do autor, o *locutor*, e o mundo do leitor, o *interlocutor* ou *intérprete*, e expande a vivência da obra no confronto dos contextos de produção e de fruição (BRANDÃO,2001a). Nesses intervalos de tempo opera-se “uma transferência de subjetivação entre o autor e o contemplador de uma obra, o olhador” (GUATTARI,2006,p.25), e no contato com a obra, o observador-fruidor transforma a experiência em um sentido que revela o seu significado.

De maneira similar Duchamp afirma que o espectador é que faz o quadro, no que é corroborado por Picasso, na declaração em entrevista concedida em 1935:

Um quadro não é pensado e fixado de antemão. Enquanto o produzimos ele segue a mobilidade de pensamento. Depois de terminado ele continua a mudar, conforme o estado daquele que o contempla. Um quadro vive sua vida como um ser vivo, sofre as mudanças que a vida cotidiana nos impõe. Isto é natural, já que um quadro só vive graças àquele que o contempla (Picasso,1999,p.270-277).

A obra de arte é distinta do objeto físico que a encarna, que é o *suporte* da *aparência* da obra (DANTO,2005,p.19); somente a percepção dos significados permite que ela passe a atuar como tal, ao estabelecer conexões com o mundo que a produziu para apreendê-la no momento histórico da fruição.

A imanente opacidade da obra de arte não esgota as possibilidades de percepção da carga semântica nela contida. A subjetividade não pertence à obra em si, que possui a capacidade de deflagrar sensações como um gatilho que dispara sentimentos e lembranças que, embora surgidas de uma mesma fonte, dão origem a subjetivações diferenciadas a depender de cada observador. Brandão (2001a) defende o ponto de vista de que essa interação/compreensão articula uma pré-compreensão “já disponível no intérprete”

e que é posta à prova diante do objeto a fim de examinar se pode dialogar com ele ou não. Essa pré-compreensão da coisa são perguntas e condições colocadas ao texto ou ao evento pelo intérprete e é possibilitada pelo fato dele pertencer, existencialmente, a uma história constituída e co-determinada pela própria coisa a que se dedica interpretar. Essa ambiência dialógica, contudo, impede fazer da compreensão uma fantasia arbitrária do sujeito. A familiaridade fundante daquela pré-compreensão, portanto, sucede um distanciamento frente àquilo que se interpreta e um reconhecimento das diferenças. No ato hermenêutico essa distância é valiosa.

Combalida pelas ilimitadas possibilidades de reprodutibilidade técnica, a arte contemporânea “tenta recuperar a sua nobreza através da incorporação d[ess]a efemeridade”, que faria retornar para a arte as características de unicidade e originalidade (SELIGMANN-SILVA,2005,p.26). Utiliza as poéticas da fugacidade efêmera das experiências performáticas imateriais, que diluem a concretude da obra de arte, e se efetivam no controle da duração ou na própria auto-destruição. Ou seja: elas existem apenas nos instantes em que propiciam a interação, já que são a própria interação, e não perduram para além da ocorrência interativa. São procedimentos artísticos da arte do *aqui-agora*:

a arte que se manifesta no mesmo momento e no momento mesmo em que o público a observa. (...) não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade – o que ocorre agora – exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente (CAUQUELIN,2005,p.11).

Com base no comentário de Roudinesco (2007,p.33) acerca do comportamento do herói, pode-se arriscar a transposição analógica para afirmar que nesse tipo de arte, no qual “o agir transforma-se em obra”, ecoa a *atitude heróica* do gesto como realização suprema, da capacidade do herói “de se fundir, no instante presente, com a própria ação”.⁴⁷

⁴⁷ Um comportamento que já se anunciava na *action painting* de Jackson Pollock.

Heidegger (1999,p.65) adverte sobre o potencial da vivência para dar início ao fim da arte:

Desde o tempo em que despontou uma reflexão expressa sobre a arte e os artistas tal reflexão se chamou estética. A estética toma a obra de arte como um objeto e, mais precisamente, como o objeto da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência (*Erleben*). O modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave sobre a essência da arte. Vivência é a fonte determinante, não apenas para o apreciar da arte, mas também para a sua criação. Tudo é vivência. Todavia, talvez a vivência constitua antes o elemento em que a arte morre. O morrer ocorre tão lentamente que leva alguns séculos

As artes não mais surgem da idéia de progressão contínua e cumulativa de inovações ao longo do tempo, nem se assemelham ao engajamento das vanguardas cultuadoras da novidade como valor em si próprio, promovendo a ruptura com o *status-quo* e instituindo o conflito ideológico do artista com o burguês. As poéticas vigentes na arte resultam da alteração estrutural de conceituação e concepção dos códigos anteriores, e não cabem ser julgadas de acordo com esses sistemas e, por terem sido pouco testados, os novos critérios revelam-se ainda frágeis para amparar os necessários juízos de valor (CAUQUELIN,2005,p.15).

O apego às poéticas artísticas do passado recente, ainda muito próximas e “novas”, inibe a apreensão da arte contemporânea pela tendência a avaliar e confrontar os fazeres artísticos atuais segundo o corpo teórico e conceitual que se aplica à arte moderna (CAUQUELIN,2005,p.19). Para romper esse conflito entre o moderno e o contemporâneo, e permitir a assimilação da arte da atualidade, é necessário

atravessar essa cortina de fumaça e tentar perceber a realidade da arte atual que está encoberta. Não somente montar o panorama de um estado de coisas – qual é a questão da arte no momento atual – mas também explicar o que funciona como obstáculo a seu reconhecimento. Em outras palavras, ver de que forma a arte do passado nos impede de captar a arte do nosso tempo (CAUQUELIN,2005,p.18).

Na contemporaneidade a arte transita por uma profusão infinita de práticas, programas, intenções, estilos, formas expressivas, poéticas e suportes. Um problema que se acentua pela crescente irrelevância entre a produção artística e o cotidiano no qual tem origem, que dificulta a identificação do que pode ser reconhecido como obra de arte na inclassificável diversidade desses ilimitados universos expressivos (ARCHER,2002,p.9). É perceptível a sensação coletiva de perplexidade que resulta do sentimento de ter sido expulso dos domínios da arte, impossíveis de perceber, de compreender e reconhecer. Esse desconforto é ampliado pela ausência de referências que induz a que qualquer coisa possa ser

reconhecida como arte, história, memória, identidade ou patrimônio. O público enfrenta uma complexidade

cuja articulação não percebe e que, na tentativa de distinguir as obras propostas à sua apreciação, não consegue destacar de uma espécie de grande “imbróglio”, que percebe confusamente (CAUQUELIN,2005,p.14).

Outro problema que acentua esse mal-estar é o de *como* se avaliar a produção artística atual, questão que é objeto do comentário de Cauquelin ao considerar que a arte contemporânea “coloca um doloroso problema para todos, para o público, mas também e talvez mais ainda para os que têm a missão de analisá-la” (2005,p.16). Frente ao vale-tudo artístico dessa complexa variedade, outros atores – sociólogos, antropólogos, políticos e economistas –, assumem parte da cena antes reservada aos especialistas: os historiadores, teóricos e críticos de arte.

Por conta da sua atualidade e vigência cabe a transcrição da frase de Adorno que abre a sua famosa obra *Asthetische Theorie / Teoria Estética* e que bem se aplica à contemporaneidade vigente:

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência (1988,p.11).

Uma forma em busca de uma idéia

paradoxo:
ninguém como ele
se desligou tanto da idéia de “obra”
ninguém como ele
organizou tanto a própria obra⁴⁸
Augusto de Campos

Quem disse que uma obra de arte teria que ter sido realizada por um artista?
Arthur Danto

Com o seguinte comentário, o professor, crítico e filósofo americano Arthur Danto reporta-se à sua experiência com a obra de Andy Warhol, datada de 1964, denominada *Brillo Boxes*, duplos perfeitos realizados em compensado de madeira, tinta acrílica e serigrafia (Fig.01), das prosaicas embalagens comerciais de um popular sabão em pó de fabricação industrial:

⁴⁸ A referência diz respeito a Marcel Duchamp.

A partir daí me veio a idéia de uns duplos indiscerníveis, um dos quais seria arte e o outro não, que me permitiram interrogar-me o que fazia que um deles fosse obra de arte e o outro, simplesmente uma coisa? (DANTO,2005,p.24)

Esse contato faz eclodir em Danto a curiosidade de investigar uma questão fundamental no âmbito da criação artística: o que determina o reconhecimento do valor artístico de um objeto enquanto que esse mesmo estatuto é negado à sua cópia exata?⁴⁹



Fig.02: Marcel Duchamp, *A Fonte*

inventa o *ready made*⁵⁰. A partir dessa obra, cabe ao autor definir se o que produz é ou não arte⁵¹.

Onfray (1999,p.165) assim comenta o acontecido:

...trata-se do *Ready-made*, de Marcel Duchamp, esse objeto de origem artesanal ou industrial, triunfante nas multiplicações, promovido a obra de arte apenas pelo discurso que se faz sobre ele, pela encenação que sofre, pela criação de sentido para o qual contribui o artista que o batiza e o nomeia.



Fig.01: Andy Warhol, *Brillo Boxes*

O dilema posto pela obra de

Warhol ecoava um outro momento fundador, ocorrido quarenta e sete anos antes. Em 1917, acobertado por um dos seus inúmeros pseudônimos – dessa vez Richard Mutt –, Marcel Duchamp expõe *A Fonte* (Fig.02) e provoca uma comoção irrecuperável no mundo das artes: exhibe como arte um objeto trivial, de produção industrializada serial e anônima, apropriado em sua integridade material e

⁴⁹ Discussão aproximada é objeto do filme lançado em 1974 por Orson Welles, *F for Fake / Verdades e Mentiras* no qual utiliza as obras do falsário de arte Elmyr de Hory para questionar os conceitos de autenticidade, autoria e valor artístico.

⁵⁰ Verdadeiramente, o mérito de ter sido o primeiro *ready-made* cabe a uma obra anterior de Duchamp, datada de 1914, denominada *Porta Garrafas* (ONFRAY,1999,p.165).

⁵¹ Em entrevista concedida a Ana Luiza Nobre para o site *Vitruvius*, disponível em http://www.vitruvius.com.br/ac/ac003/ac003_2b.asp, o artista plástico Eduardo Coimbra afirma que a partir d'*A Fonte*, o autor "tem que nomear o que é arte".

Crimp (2005,p.64) assim avalia esse instante de invenção de uma poética sem precedentes:

os *readymades* de Duchamp personificaram, é claro, a proposição de que o artista não inventa nada, de que ele ou ela apenas usa, manipula, desloca, reformula e reposiciona aquilo que foi oferecido pela história. Não para com isso retirar do artista o poder de intervir no discurso, de alterá-lo e de expandi-lo, mas apenas para abrir mão da ficção de que a força surge de um eu autônomo que existe fora da história e da ideologia. Os *readymades* propõem que o artista não consegue *fazer*, mas apenas, *tirar* de algo já existente.

Como registra Solà-Morales (2006,p.9), com o *ready-made* Duchamp inaugura novos olhares, percepções e possibilidades artísticas, e transfigura as mentes dos espectadores com a criação de uma imagem mental, provocando novos significados (idéias) para o significante existente (objeto). Propõe que a forma exposta engendre uma nova idéia – "um novo pensamento para esse objeto" (DANTO,2005,p.146) –, que, em vez das *idéias* para as *coisas* para as *coisas* para as *idéias*, em completa oposição à metafísica platônica da idéia ser o manancial de toda forma.

Contamina a assepsia representacional das poéticas artísticas com o conflito entre a *forma significativa* – o seu *significado original*, "significado útil" da peça utilitária produzida em quantidades industriais –, e o *significado proposto* pela nomeação atribuída pelo artista: o "novo título e ponto de vista" (DANTO,2005,p.146). Ao romper com a lógica da destinação original do objeto, o *ready-made* opera uma substantiva alteração semântica na sua representação, e o imbuí de uma capacidade expressiva antes inexistente, recontextualizando-o no universo das coisas produzidas: de objeto utilitário ordinário é elevado à condição de obra reconhecida como arte, que nega o *valor trabalho* da obra de arte. Apropriando-se de um *produto* industrializado acabado, no qual não investiu qualquer esforço de realização, ironiza a idealização do artista como um alquimista genial que transforma a substância de materiais sem qualquer atributo especial – a pedra, os metais, a tela, os pigmentos, os pincéis –, em obra de arte.

Duchamp determina que a arte é uma questão de *reconhecimento* e não do *produto do trabalho* do artista, de *conceito* mais que de *realização material*, de *compreensão* mais que de *intenção*: cabe apenas ao artista, e somente a ele, elevar o objeto à dignidade da coisa artística⁵². Calcada na ressemantização de objetos preexistentes

⁵² Esse comportamento inaugural de Duchamp abriu caminho às radicais experiências posteriores da pop-art americana e, no Brasil, reverberou nas poéticas artísticas de Lígia Clark e Hélio Oiticica.

de fabricação serial, a poética adotada pelo autor opera “uma renúncia a toda estética”, pelo estranhamento da situação causada pela indiferença visual estimulada pela “ausência total de bom ou mau gosto” (CABANNE,2001,p.72,80). Ao retirar dos critérios de unicidade e originalidade da obra a condição sacralizada a eles atribuída, faz com que a arte passe a se ocupar com questões de repetição e de reprodutibilidade. De uma só tacada, beleza e representação, dois elementos tidos como intrinsecamente constituintes das obras de arte, sofrem um radical abalo do qual nunca mais se recuperaram.

Revelando possibilidades antes inimagináveis de representações em suportes significantes impregnados de significados anteriores, o artista investe numa formatividade existente e operativa, e provoca a cisão com códigos vigentes de apreensão cognitiva estética ou funcional. Instaura a possibilidade comentada por Dosse (1993,p.19) de esvaziar “todo o significado, todo o sentido”, para “circular melhor um Significante puro”, destituído de qualquer significação que não as que transcendem a racionalidade e que lhe são atribuídas pela poesia.

Cabanne (2001,p.10) considera que Duchamp “não pretendia impor uma linguagem nova”, mas possuía uma ambição maior, voltada para o comportamento, que buscava a *reconfiguração existencial* do espectador, ao “propor uma atitude de espírito”. Pela introdução do objeto preexistente em um novo mundo através da nomeação da linguagem, Duchamp questiona radicalmente as obras de arte nas mais profundas características como:

autoria: realização de um artista com a intenção deliberada de fazer arte

originalidade: criação de algo inexistente anteriormente

unicidade: um máximo de qualidade em um mínimo de quantidade

representação: capacidade subjetiva de ser distinto do que é na aparência

aura: manifestação de um distanciamento do mundo objetivo⁵³

Onfray (1999,p.166) avalia as reverberações na criação artística a partir da invenção do *ready-made*:

⁵³ Conforme Benjamin a aura é uma espécie de *proximidade inacessível*, a “manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja” (1992,p.81) e, em oposição à sua previsão acerca da extinção da aura pela reprodutibilidade técnica da obra de arte, Meneses (2006) defende que essa condição além de não ter desaparecido, consolidou-se “em espaços determinados – e muitíssimo bem operados e incentivados pelo mercado”.

A subversão operada por Marcel Duchamp, abriu uma multidão de possibilidades em matéria de suportes e de status do objeto de arte. Ela inaugurava um espaço de dessacralização em que se precipitaram os artistas do século, que celebraram todas as figuras possíveis e imagináveis. A distinção entre o mundo da arte, sagrado, e o mundo da vida, profano, desapareceu subitamente, pulverizado. A confusão foi geral: ou a vida também era arte, ou a arte era semelhante à vida. E a existência, inteiramente profana ou inteiramente sagrada. Os gestos, os objetos, as palavras, as atitudes, os silêncios, os sinais, tudo foi tentado, como um imenso laboratório: das substâncias mais vis às mais nobres, das mais neutras às mais conotadas, das mais naturais às mais artificiais. Matérias minerais, vegetais, animais ou humanas, materiais simbólicos, energias, tempo, velocidade, som, conceito, linguagem, imagem, silêncio, tudo foi esculpido, trabalhado, mostrado, encenado, teatralizado: o corpo no *Body-Art*, a paisagem no *Land-Art*, os materiais naturais e simples com a *Arte Povera*, o tempo e o espaço no *Happening* e na *Performance*, se não na *Instalação*, a energia cinética na corrente *Op Art*, a informação na *Estética da comunicação*, a imagem virtual com a *Vídeo*, a provocação na *Fluxus*. E tantos outros lugares novos para as geografias estéticas novas.

Sessenta anos mais tarde, em 1977, próximo à área do antigo mercado central *Les Halles*, é inaugurado em Paris o *Centro de Artes Georges Pompidou*, um projeto de Renzo Piano e Richard Rogers que repetirá, no âmbito da produção da arquitetura, o impacto que *A Fonte* causara no mundo das artes plásticas.



Fig.03: Beaubourg

Após o *Beaubourg* (Fig.03), qualquer construção poderia ser reconhecida como arquitetura, até uma *assemblage* de elementos estritamente funcionais e fabris, que remonta ao aspecto de uma refinaria. A partir de então, a busca estética da arquitetura acabara, ela não mais se obrigaria a representar nada e passa a reivindicar a ser, ela própria, o auto-suficiente objeto do seu discurso, como se verá no próximo capítulo.

* * *

Viver e construir são partes de um mesmo existir. Distintos dos fatos que têm origem na natureza, os artefatos são coisas que atendem às necessidades humanas de conhecimento, entendimento, domínio material e espiritual, e separam dois universos: o da *objetividade ambiental* do planeta e o da *subjetividade cultural* da

humanidade. A palavra *cultura* reporta-se aos “produtos, resíduos ou efeitos colaterais das escolhas dos seres humanos” (BAUMAN,2005,p.67), que resultam da vontade humana de engendrar “coisas que podem ser de outro modo” (ARISTÓTELES,2001,p.132), para induzir a natureza a operar diferentemente. Essa indomável vontade de realizar de acordo com regras distintas das naturais, essa *poiésis*⁵⁴, é que dá origem à arte.

Amorfa em si mesmo, a matéria é organizada em forma de acordo com o ordenamento do artista, se torna realidade e adquire significado no âmbito da arte. A obra de arte transcende a sua utilização, e, por sua evidente animia, resulta da vontade dos seus criadores combinada à sua legitimação por um determinado grupo.

Ainda que os olhos e os ouvidos sejam os órgãos privilegiados de percepção das sutis qualidades da arte, ela só é verdadeiramente captada na informação refletida e conceitualmente absorvida pelo pensamento, em vista da imanente opacidade que faz com que a obra nunca esgote as possibilidades de ser integralmente apreendida.

A consciência estética possibilitou que algumas coisas fossem diferenciadas de outras e reconhecidas como obras de arte. São infinitas as formas de sentir, de vivenciar, de valorar e de reconhecer a arte, daí a importância da crítica para organizar as múltiplas visadas, transformando-as em um *corpus* teórico-conceitual que promova o reconhecimento da produção que se pretende arte. As diversas práticas artísticas só são acatadas através dos procedimentos valorativos engendrados por grupos e/ou instituições que dela se ocupam: artistas, colecionadores, professores, historiadores, estudantes, instituições de ensino, museus e críticos.

O valor é uma verdade contingenciada a um momento no tempo e no espaço, que não faz parte da constituição da obra e é fruto do reconhecimento subjetivo das mutações operadas nas conjunturas sociais, culturais, políticas e econômicas, que estimulam o conhecimento, ou a ocultação, e provocam demandas por acatamento ou refutação. As vulgatas são construídas por avaliações subjetivas e juízos de gosto, que combinam a universalidade do senso comum com as particularidades das opiniões dos indivíduos.

⁵⁴ Caráter produtivo e criativo do artista, diferenciando-o do *prático*, do *instrumental*, do *eficaz*.

No quadro contemporâneo da produção e do reconhecimento da arte, o contexto das teorias, experimentações, crítica, divulgação e promoção midiática, tem tanta importância como o social, o econômico e o político. O crítico e a divulgação facilitam a valorização e o reconhecimento das produções artísticas; desconhecido, ou não reconhecido, o artista inexistente, e a sua produção não faz parte do universo das obras de arte ainda que integrem o mundo da história da arte. O *ready-made* retira do crítico, e delega ao artista criador, a atribuição de determinar o que é arte; questiona a consciência estética, instaura o desregramento e rompe com os parâmetros de criação, originalidade e unicidade.

O sentido da importância da beleza sofre profunda alteração na contemporaneidade, que questiona o belo como elemento integrante e fundamental da arte. No contexto mundializado das tecnologias cada vez mais assemelhadas, o belo migra para o *design* e é agregado ao produto como *forma-mercadoria*, para atuar como elemento diferencial subliminar de indução ao consumo da obsolescência programada.

Na arte contemporânea a destruição da ideia de obra de arte determinou a perda da primazia do suporte material, a arte se deslocou para a imaterialidade do conceito e para a fugacidade do evento efêmero, em retorno à *ideia* que depende de um *projeto* para que se efetive. A criação artística tende a questionar os conceitos de materialidade, originalidade e autenticidade, e a acontecer no interior das tecnologias de reprodução, nas *releituras*, pastiches ou apropriações paródicas, com origem nas repetições, citações ou reproduções críticas. O artista se afasta da *persona* do sujeito *criador* e se aproxima da do *apropriador* crítico-seletivo da acumulação histórica disponível.

Toda obra de arte é contemporânea ao momento do desfrute que a atualiza, daí a *arte contemporânea* não ser sinônimo da *arte produzida na contemporaneidade*.

Capítulo 3

Arquitetura: teoria, crítica e reconhecimento

Não há, portanto, nem uma arquitetura pura cuja unidade, simplicidade e constância substancial poderiam ser tocadas pela empiria imediata, nem um pensamento impermeável às determinações novas advindas da experiência. Em cada interface, a arquitetura revela uma de suas faces. Seu Ser não se fixa e o teórico que se propõe a dar conta dele se vê logo numa contextura de relações que se multiplicam. Cumpre-lhe deter-se em algumas delas e assenhorar-se de como a arquitetura ali se decanta, sabendo que em outros compostos e contextos ela poderá se apresentar de forma diversa.

Carlos Antonio Leite Brandão

Talvez o pensamento arquitetônico não exista.

Jacques Derrida

A gênese da arquitetura

Apoiado na análise etimológica do termo arquitetura, Masiero (2003,p.36) conclui que ela é a *arte* de ordenar e dar forma à terra que o homem habita, uma *técnica* de construir coisas na trajetória histórica da “passagem do necessário ao supérfluo”, percurso no qual Deleuze e Guattari (1992,p.247) reconhecem duas instâncias de criação humana: o “plano de composição técnica” e “plano de composição estética”.

Toda realização arquitetônica é caracterizada pela rebeldia, é “um ato de coragem contra Deus” (CABRAL FILHO,2005,p.70-71), o orgulho de afirmar a capacidade humana de subverter os desígnios da natureza em benefício próprio. É ação intencional, realiza-se na sua concretude, e opera na regulação das relações entre o homem e as contingências físicas e culturais (sociais, econômicas e políticas), construindo um ambiente protegido das adversidades para proporcionar condições favoráveis à realização de atividades. É o meio “onde as relações sociais se tornam possíveis, se “especializam”, e que se revela ao interagir com os seus usuários (MALARD,2006,p.13).

A arquitetura é um dos mais amplos e contundentes fatos culturais presentes em todas as civilizações: organiza espacialidades, transforma temporalidades, transmuta natureza em cultura, terra de ninguém em mundo de possibilidades. Por ser realização humana de realçadas dimensões materiais, complexidade espacial e dinamismo funcional, é uma arte predisposta à utilização coletiva

(BENJAMIN,1998,p.231), na criação, na realização construtiva, na fruição como objeto real, construído.

A matriz da arquitetura é a casa, o habitar; o ser humano separa-se do exterior despersonalizado, delimita uma geografia qualificada em moradia e cria uma territorialidade interior que lhe é própria e única. Ressemantiza o espaço preexistente, instaura o lugar da privacidade, da identidade e ambiência, e passa a controlar as interações com o resto do mundo a partir do espaço arquitetural das expectativas realizadas. O *interior* é proteção, conforto, adequação, funcionalidade e plasticidade, enquanto que o *exterior* é representação e afirmação identitária.

Desde as origens a arquitetura é de lenta e extensa elaboração material, estrutural e compositiva, os edifícios eram erguidos para sobreviver aos seus construtores, para assinalar às futuras gerações os feitos do passado, para garantir a percepção e a continuidade das tradições. Não havia a consciência do tempo cronológico moderno apoiado nas noções de passado, presente e futuro; percebido como único e uniforme, o tempo era circular e contínuo, e o fazer arquitetônico era aberto e dinâmico, um “exercício de formatividade” que, segundo Pareyson, caracteriza o fazer que é, concomitantemente, “invenção do modo de fazer” (1997,p.31).

As edificações abriam-se às possibilidades do dia a dia no canteiro, advindas das contribuições dos mestres e operários e da incorporação seletiva dos acasos, acolhiam mudanças introduzidas de maneira quase imperceptível, na plasticidade, espacialidade e funcionalidade, e nos contextos que integravam. Não havia diferença entre *ser* edifício e *estar* em construção, a história era a própria realização cotidiana e o fazer-se era contemporâneo à existência. Um tipo de situação que remete a uma evocação memorialística de Saramago (2006,p.124):

Naquelas épocas e naqueles lugares, o que parecia, era, e o que era, parecia.

No percurso de vir a ser a arquitetura carrega o duplo comprometimento: a instauração de lugares com atmosfera acolhedora e escala humana, e a criação de um marco referencial para o entorno. Ao ocupar o espaço e criar um lugar, “permite a identificação, não só dos sujeitos, como também dos espaços; converte em determinado (reconhecível) ao indeterminado, em distinto o indistinto da natureza” (MASIERO,2003,p.25). O que leva Derrida (1989,p.115) a comentar:

A questão da arquitetura é de fato o problema do lugar, *de ter lugar* no espaço. O estabelecimento de um lugar que até então não havia existido e que está de acordo com o que sucederá ali um dia: isso é um lugar.

As atividades vinculadas à competência arquitetônica são atualizadoras de paisagens, e abarcam as maneiras de propor o espaço nas várias dimensões e graus de complexidade. Em sentido amplo o espaço arquitetônico é o produzido por agentes sociais para atender a objetivos conscientes e intencionais, e o seu universo extrapola os lugares construídos a partir de projetos realizados por profissionais legalmente qualificados. Num enfoque mais restrito, as obras de arquitetura são os exemplos excepcionais e extraordinários nos quais se reconhece o valor de obra de arte.

Como categoria independente, a noção de espaço arquitetônico e a definição da arquitetura como a arte do espaço, data de 1894, foi formulada por August Schmarsow, esteta e historiador alemão (COLQUHOUN,2004,p.211), e já está presente em Rodin (2002,p.161) quando trata da beleza não apreciada do que ele denomina “ar”, a profundidade do espaço na paisagem e na arquitetura. Essa entidade não absorvida conscientemente, foi reconhecida com a apreensão analítico-descritiva, de viés eminentemente fenomenológico e psicológico, da “definição das artes através da sua relação com os sentidos” (MASIERO,2003,p.16). Após essa “descoberta” o espaço passou a ser percebido como

uma entidade positiva *dentro da qual* as categorias tradicionais de forma tectônica e superfície *ocorriam*. A partir de então, os arquitetos pensariam o espaço como algo preexistente e ilimitado, conferindo um novo valor às idéias de continuidade, transparência e indeterminação (COLQUHOUN,2004,p.211).

Elementos da paisagem construída, as *edificações* são configurações da *forma/matéria* perceptível que é permanentemente alterada pelo tempo; já o *espaço arquitetônico* resulta da utilização da edificação, e é a *forma/função* que se altera pelos usos que lhe são atribuídos (CHAGAS,2002,p.155).⁵⁵

Conforme Brandão (1999), a arquitetura “não é apenas edificação, mas, sobretudo, edificante e constitutiva dos nossos hábitos, dos nossos olhos, de nossos valores“, e deve ser pensada menos como uma questão de espaço e “a partir da questão do tempo”, considerando-se que “além de nos fazer habitar o espaço, a Arquitetura, enquanto *arché*, nos convida a habitar o tempo”:

⁵⁵ É necessário diferenciar conceitualmente o *uso*, a atribuição funcional de uma edificação, da *utilização*, a maneira como ocorre a sua apropriação pelos usuários.

A arquitetura egípcia ou a de L. Kahn, por exemplo, nos fazem habitar a eternidade, a arquitetura grega nos faz habitar o tempo das origens, o medievo nos faz habitar um tempo místico, o modernismo nos insere no presente, o renascimento retoma o passado para apontá-lo para o futuro, Emilio Ambasz e Tadao Ando ambicionam um sem-tempo, um certo pós-modernismo se imiscui num passado desistoricizado, o construtivismo soviético instaura o tempo futuro e o deconstrucionismo contemporâneo trabalha este futuro na sua fronteira com a utopia e com uma nostálgica melancolia (BRANDÃO,1999).

As obras de arquitetura são fruto do contexto no qual – e para o qual – foram concebidas; mesmo as que aparentemente se opõem a uma contextualização a estão reconhecendo, acatando-a respeitosamente ou enfrentando-a de maneira acintosa. Embora as ações alteradoras da configuração da paisagem – natural ou construída –, sejam mais comentadas e discutidas, existem os contextos históricos, culturais, econômicos, políticos e financeiros e os mais afeitos ao caráter artístico, conceitual e tecnológico da arquitetura.

Arquitetura, linguagem e representação

Nenhuma outra arte emprega uma forma mais fria e mais abstrata, entretanto, nenhuma outra arte está tão intimamente ligada à vida cotidiana do homem, do berço à sepultura.
Sven Rasmussen

Os indivíduos mais poderosos sempre inspiraram os arquitetos; o arquiteto sempre esteve sob a sugestão do poder. Na construção devem tornar-se visíveis o orgulho, o triunfo sobre a gravidade, a vontade de poder; arquitetura é uma espécie de eloquência do poder em formas, ora persuadindo, até mesmo lisonjeado, ora simplesmente ordenando.
Friedrich Nietzsche

A arquitetura immortaliza e glorifica algo. Por conseguinte, onde não há nada para glorificar, não pode haver arquitetura.
Ludwig Wittgenstein

De todas as artes, a arquitetura é aquela que tem a história mais longa e a que “jamais conheceu paralisações” (BENJAMIN,1998,p.237), e é uma forma de representação, tal qual a língua e a escrita. Como produto da organização social toda edificação, ou lugar, é dotada de caráter simbólico⁵⁶, e adquire o *status* monumental pelo reconhecimento do valor. É artefato sógnico capaz de traduzir materialmente a imaterialidade encarnada do poder religioso, político e econômico, e o seu potencial representacional é documentado na gênese do próprio alfabeto.

No texto *Da casa do homem a Deus*⁵⁷, Vitor Hugo recorda que a idéia do abrigo primeiro já está contida na primeira letra do alfabeto latino – a letra A – que

⁵⁶ Estabelecido pelo reconhecimento de algo por uma determinada comunidade.

⁵⁷ Utilizou-se a transcrição constante em Jean (2002,p.202-203) do texto original que integra a obra *Carnets de Voyage*.

representa, de forma sintética e simbólica, “o telhado, a empena, com sua trave, o arco” da casa do homem; e é ele que vai denominar *livros de pedra* as catedrais góticas. A percepção precursora de Hugo com relação ao monumento isolado é redimensionada por Barthes (2001,p.221) ao definir a cidade “como uma escrita, como uma inscrição do homem no espaço”, questão que será tratada mais adiante neste capítulo.

É a primeira das tecnologias de recordação, inventada pelos seres humanos como uma escritura para preservar a memória dos lugares, dos feitos e das realizações, mediar as relações sociais e representar a identidade e a história coletiva das comunidades⁵⁸. Ruskin (2000,p.179) realça o caráter indispensável da arquitetura como instrumento de memória, quando conclui que “podemos viver sem ela, mas não podemos sem ela recordar”. Veículo de sua própria comunicação, sintetiza as necessidades culturais da humanidade nos seus valores materiais e simbólicos como instrumento de afirmação de estratégias de poder e de apoio à construção de discursos políticos e ideológicos⁵⁹:

um instrumento técnico e cognitivo tão abstrato quanto a matemática, uma ferramenta para pensar tanto quanto uma tecnologia para abrigar, um aparato simbólico que vai fornecer as metáforas estruturantes para a natureza e o cosmo (CABRAL FILHO,2005,p.72).

Essa herança concreta dos feitos humanos no tempo e no espaço, configura o cenário para que se desvele o acontecimento da existência humana no exercício dos saberes e fazeres, da realização das tradições, da efetivação do tirocínio político. Em suma: o conjunto das práticas que inoculam nos espaços as qualidades imateriais que os transformam em lugares plenos de significados e que os tornam repositórios de identidades, relicários de lembranças privilegiadas, agindo tal qual espelhos, nos quais ao se mirar, se reconhece.

Ficção, representação e racionalidade

A sucessão de estilos e de períodos, conhecida por qualquer neófito – clássico, românico, gótico, renascentista, maneirista, barroco, rococó, neoclássico e romântico – nada mais é que uma série de máscaras para duas categorias: o clássico e o não clássico.
E. H. Gombrich

⁵⁸ A hegemonia original da arquitetura, como sistema de representação anterior à ocorrência da linguagem escrita, em documentar e preservar narrativas simbólicas, foi sendo paulatinamente superada à medida que novas tecnologias mnemônicas foram inventadas e se tornavam disponíveis: a escrita, a imprensa, a fotografia, o cinema, a memória digital e, mais recentemente, a memória portátil e imediata das câmeras digitais e dos gravadores dos aparelhos de telefonia móvel.

⁵⁹ A arquitetura moderna de tendência racional-funcionalista foi incorporada pelos países periféricos menos desenvolvidos, como uma prova cabal e concreta da sua inserção na cena política internacional, como partícipe de um processo de modernização industrial desejado. O caso brasileiro será abordado na Parte Dois.

Partindo de uma concepção do clássico distinta da de Gombrich, Eisenman (2006b,p.233) avalia que, desde o século XV, a arquitetura está submetida às “três ficções” da *representação*, da *razão* e da *história*:

Havia, atrás de cada uma das ficções, um propósito subjacente: a representação servia para incorporar a idéia de significado; a razão para codificar a idéia de verdade; a história para recuperar a idéia do eterno a partir do conceito da mudança. A persistência de tais categorias torna necessária a consideração desse período como marcado pela continuidade no pensamento arquitetônico. Pode-se referir a este quadro contínuo de pensamento como o clássico.

Se inicialmente as referências da produção arquitetônica eram retiradas da natureza e da religiosidade mitológica, o retorno renascentista às origens clássicas ocorreu como resultado da “aspiração por uma fonte racional para o desenho” (EISENMAN,2006b,p.234). Até então era impossível dissociar, em um mesmo fato arquitetônico, *linguagem de representação*, já que esta ocorria naquela, e “as coisas existiam; a verdade e o significado eram evidentes em si mesmos”. A forma arquitetural era *mensagem* em si mesma, e não *meio* de propagação; não atuava como *suporte* de significados “aderentes” que não lhe fossem intrínsecos.

A partir do Renascimento a trajetória da arquitetura reinventa o paradigma clássico dos conceitos metafísicos de Verdade, Bem e Belo, apropriando-se do repertório de elementos compositivos da antiguidade alheios à sua própria condição. A primeira ficção da arquitetura pós-medieval foi a representação histórica, “uma simulação do significado do presente através da mensagem da antiguidade” (EISENMAN,2006b,p.239). Para avaliar os seus predicados, os edifícios renascentistas estribaram-se na tradição histórica do sistema de representação da antiguidade greco-romana, tido como verdadeiro e eterno, porque clássico. Por serem representações das representações da gramática⁶⁰ da linguagem clássica, tornam-se verdadeiros simulacros da tradição, o que é registrado por Eisenman (2006b,p.234) ao comentar que “a arquitetura da Renascença constituiu a primeira simulação, uma ficção involuntária do objeto”, para atender às necessidades de reconhecimento e confirmação.

Entre o final do Renascimento e inícios do século XIX, a ciência moderna emergente dá início à noção de *verdade histórica*, apoiada exclusivamente no *processo histórico*, concebida como narrativa externa à arquitetura. Efetiva, assim, a

⁶⁰ Gramática entendida como “a organização articulada de uma percepção, uma reflexão ou uma experiência” (STEINER,2003,p.14).

dissociação entre linguagem e representação, “porque o que era exibido no objeto não era o significado mas uma mensagem” (EISENMAN,2006b,p.235).

A arquitetura do Iluminismo rejeita o comprometimento cosmológico da composição renascentista, e adota a postura secularizada das possibilidades de aplicação do domínio racional em substituição à crença medieval no conhecimento empírico e na Providência Divina, como responsável pelos erros e acertos da criação e da construção de edificações. É com Durand⁶¹ que as ordens da antiguidade são substituídas pela racionalidade técnica e funcional do repertório de formas tipológicas, e passa-se a acreditar que as regras e procedimentos dedutivos da razão científica teriam a capacidade de conduzir à criação de um objeto arquitetônico⁶² (SARGIOTTI,1999). A partir de então, os processos projetuais calcados na metafísica, na mística, na numerologia e na geometria deram lugar aos procedimentos funcionais e técnicos que ainda prevalecem.

Aberta à criação de ficções, a arquitetura, entendida como texto, como escritura, é ficção, é poesia materializada na história. As possibilidades das plasticidades, espacialidades e ambiências combinadas permitem ao usuário a vivência de sensações que integram a concretude da obra. Em vista disso, e ironizando o bordão modernista, Tschumi (1996) defende que a *forma surge da ficção*⁶³ e a obra de arquitetura é *ficção concretizada em forma edificada*. Ficção que não deve admitir qualquer representação alheia a si própria, pois utilizada como suporte de uma mensagem a ela aposta, atuaria como um *caligrama*, cuja potência representacional do seu elemento plástico, esvanece quando dele se apreende o sentido do elemento gráfico da palavra nele inscrita. Deve aproximar-se da ilimitada possibilidade criativa da poesia, para se elevar ao patamar de arte que exprime materialmente a sua

⁶¹ Jean-Nicolas Louis Durand (1760-1834) arquiteto, professor e tratadista francês, autor de *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805), defendia a padronização e a sistematização conceitual do fazer arquitetônico.

⁶² No extremo oposto, mas sob o fulgor da mesma racionalidade iluminista obcecada pelo despojamento formal liberto da superficialidade estilística do século XVIII, Giovanbattista Piranesi inventa arquiteturas fantásticas e paradigmáticas (FICACCI,2006), evocadoras de um sentimento de antiguidade ancestral, constituindo uma obra ímpar e inigualável, cuja razão e fonte única são as preexistências de toda ordem, tanto aquelas materiais como as memórias, os relatos e os registros dos tempos pretéritos e irretornáveis (SARGIOTTI,1999).

⁶³ A frase original é *Form follows Fiction*, uma irônica declaração que se reporta, e se antepõe, à emblemática afirmativa cunhada por Louis Sullivan *Form follows function* apropriada como lema pelos funcionalistas. Para maiores detalhes ver *Kindergarten Chats and other writings* (SULLIVAN,1979).

soberana autonomia, e como um poema, não se preocupe em *significar*, mas em *ser*⁶⁴.

Eisenman (2006b) e Tschumi (1996) defendem o espaço próprio da arquitetura e reconhecem a soberania da criação arquitetural com uma estética específica aos espaços construídos, divorciada das injunções e comprometimentos alheios à subjetividade do seu autor⁶⁵. Uma arquitetura que se aproxime da definição de Piano (2005,p.30), de “arte da contaminação” situada na fronteira “entre o feio e o belo”, que é “reflexo do tempo”, e que combine a *vontade de forma* expressa na idéia original (conceito), na competência do *saber-fazer* do artista e no que a *matéria* sugere. Ou seja: *o desejo mediado pelo saber atuando na reorganização da matéria*.

Domínio e reconhecimento

Para mim é importante construir edifícios que as pessoas vejam e digam:
“Este não é apenas um edifício”.
Peter Eisenman

Deleuze e Guattari (1992,p.125-126) utilizam a noção de geo-filosofia para justificar o desenvolvimento da filosofia da antiguidade na Grécia e não na China; e na Alemanha, e não na Itália ou Espanha, na época moderna. Para ele haveria uma espécie de contribuição geográfica a condicionar, e favorecer, o surgimento de certas coisas em detrimento de outras, raciocínio que conduz analogicamente a perceber a arquitetura vernacular como *geo-arquitetura*.

Entendida a cidade como *escrita das sociedades no território*, a decifração do texto urbanístico permite inferir que nele existem tanto elementos “sacralizados”, cristalizados nos monumentos reconhecidos, como outras representações da “massa de documentos desconhecidos, que constitui o discurso efetivo de uma ação política”, conforme a avaliação de Foucault acerca da importância de utilizar fontes documentais desprezadas, que caracterizam “uma estratégia absolutamente consciente, organizada, refletida” (POL-DROIT,2006,p.52). Embora não sejam valorizados, esses elementos configuram representações em si próprios e nos arranjos espaciais que conformam.

⁶⁴ Referência ao verso do poema *Ars Poetica* do poeta e escritor modernista americano Archibald MacLeish (1892-1982) citado em Atwood (2004,p.144): *Um poema não deve significar, mas ser*.

⁶⁵ Essa liberdade criativa, essa desvinculação da obrigação de se reportar a algo que não a si própria, enfim, toda a argumentação que Eisenman utiliza e reivindica para a arquitetura, já era transformada em ato, na prática encetada por Oscar Niemeyer, desde o Pavilhão do Brasil da Feira Internacional de Nova York de 1938.

Ainda que possuam a intenção de representar individualidades ou comunidades que os ergueram, vários textos urbanísticos são triviais e comuns, como é o caso da arquitetura vernacular⁶⁶, erguida por realizadores anônimos, sem qualificação técnica específica, que utiliza a linguagem não verbal para expressar a experiência sedimentada das sociedades humanas, e atender às necessidades concretas e subjetivas das coletividades. Nela, o projeto é concomitante à realização no canteiro, e a depender das ocorrências naturais, aplica tecnologias tradicionais que resultam do saber acumulado por gerações, apropria materiais locais naturais ou pouco beneficiados, e a mão-de-obra está comprometida com a utilização da edificação.

Nesse âmbito a preexistência é um manancial de potencialidades, e não uma restrição operacional subjetiva e limitadora à intervenção que responde às demandas da sobrevivência. Pelo alto grau de adequação e respeito às condicionantes do sítio e do entorno – materiais, climatização, implantação, orientação –, essa produção arquitetônica tornou-se objeto de variadas pesquisas cujo objetivo é avaliar as possibilidades sustentáveis de integração do ambiente construído com o ambiente natural.

O vernacular foi valorizado em reação à proliferação no pós-Segunda Guerra Mundial da “mesmice homogeneizadora, asséptica e abstrata do racionalismo funcionalista do *international style*” (CHAGAS,2002,p.68), como modelo para a produção arquitetônica que abraçou o viés projetual crítico alternativo impregnado de plasticidades referenciadas na produção popular.⁶⁷

Para passar a integrar o universo das obras reconhecidas, a arquitetura, tal como as demais artes, está submetida ao julgamento valorativo da história, da teoria, da crítica, do ensino e dos projetos e ao acolhimento do saber comum. Essas visões diversas questionam a existência autônoma do fenômeno arquitetônico como especificidade artística que combina *qualidade estética, eficiência técnica, eficácia funcional e conforto adequado*.

Wittgenstein (2000,p.68) articula uma analogia entre o gesto contido no movimento intencional, dotado de significado, e a arquitetura que resulta da intenção de realizar

⁶⁶ Etimologicamente a palavra *vernáculo* vincula-se a origens sociais e econômicas: o vocábulo *verna* era originalmente utilizado para designar o escravo, já *vernaculo* reportava-se ao cativo que habitava a casa do senhor. As utilizações posteriores vincularam-se aos idiomas e às artes, sempre com o caráter do nativo, do local e do menor (COLQUHOUN,2004,p.41).

⁶⁷ Esse comportamento caracterizou o tipo de abordagem projetual influenciado pela antropologia, pela psicologia e pelo existencialismo que foi qualificado por Frampton (1997) como *Regionalismo Crítico*.

arte. Da mesma maneira que a racionalidade dos movimentos humanos não é suficiente para configurar o gesto, a intenção não garante o reconhecimento do valor artístico da obra que dela resultou. Avançando nessa reflexão, “o filósofo-tornado-arquiteto”⁶⁸ (NUNES,2007,p.20), sente um estímulo tal na “boa arquitetura” que o induziria a estabelecer um diálogo com ela:

Lembrem-se da impressão que nos provoca a boa arquitetura, a impressão de que expressa um pensamento. Leva-nos a querer responder com um gesto (WITTGENSTEIN,2000,p.41).

Cabe a reflexão acerca de como se estabelece a diferenciação entre a arquitetura erudita e a popular, ou entre arquitetura e não arquitetura, e a quem cabe destacar algo de um conjunto por reconhecê-lo como portador de um valor diferenciado. Por oportuno, vale transcrever a indagação de Foucault ao tratar de questão semelhante no campo da arte da literatura:

Para saber o que é literatura, não são suas estruturas internas que eu gostaria de estudar. Eu gostaria, antes, de compreender o movimento, o pequeno processo, pelo qual um tipo de discurso não literário, negligenciado, esquecido tão logo pronunciado, entra no campo literário. O que se passa aí? O que se desencadeia? Como este discurso é modificado em seus esforços pelo fato de ser reconhecido como literário? (POL-DROIT,2006,p.63)

Brandão (1999) defende a interpretação da arquitetura fora das tradicionais categorias de “forma e conteúdo, função e espaço, cheios e vazados”, recorrendo a procedimentos afinados às questões da obra de arte, assentados em conceitos como *mimese* e *verdade*, e relações entre *ética* e *estética*, para refinar o rigor crítico e revelar novos valores e conteúdos, ao “aproximar e cotejar a arquitetura diante do universo artístico e reencontrar seu sentido atual, seus limites e suas especificidades”.

Mesmo desconsiderando o caráter utilitário e finalístico da arquitetura, Rodin (2002,p.3) a considera a “mais cerebral e a mais sensível” das criações artísticas, e “a que requer mais completamente todas as faculdades humanas”, por ser um produto complexo e intrincado de “invenção e razão”, embora utilize recursos plásticos exíguos: os planos e volumes que provocam luz e sombra⁶⁹. Ao defender a

⁶⁸ Wittgenstein manteve com Adolf Loos uma amizade de influências recíprocas: da mesma maneira que o arquiteto influencia o filósofo com a sua argumentação contra o ornamento, o pensamento wittgensteiniano atua sobre a obra de Loos. Entre os anos de 1926 e 1928, e por recomendação do ex-aluno de Loos o arquiteto Paul Engelmann, Wittgenstein colabora no projeto, detalha e constrói a residência da sua irmã Margaret em Viena – a Kundmannngasse. Maiores detalhes em Nunes (2007).

⁶⁹ Anos depois, em seu livro *Vers une architecture*, Le Corbusier vai definir os elementos da arquitetura como “luz e sombra, paredes e espaço” (CORBUSIER,1986,p.5).

arte mais simples, essencial e sincera, manifesta-se contra todo excesso de forma, matéria e conteúdo, e reflete acerca dos meios que o arquiteto dispõe para se expressar:

Para empregar a luz e a sombra de acordo com sua natureza e de acordo com as suas intenções, o arquiteto dispõe apenas de certas combinações de planos geométricos. Que efeitos imensos ele pode tirar de meios tão reduzidos! Será que na arte os efeitos são tanto maiores quanto mais os meios são simples? Sim, já que o objetivo supremo da arte é exprimir o essencial. Tudo o que não é essencial é alheio à arte (RODIN,2002,p.3).

Considerações semelhantes acerca das supostas limitações das artes musicais são abordadas por Wittgenstein (2000,p.23) para chegar a conclusões aproximadas:

Há quem considere a música uma arte primitiva porque ela só tem poucas notas e ritmos. Mas se é simples à superfície; a sua essência, que torna possível interpretar o seu conteúdo manifesto tem, por outro lado, toda a complexidade infinita que é sugerida pelas formas externas de outras artes e que a música oculta. Ela é, num certo sentido, a mais sofisticada das artes.

Rodin (2002,p.4) argumenta que o *gênero* arquitetura é parte da *espécie* escultura, e é mais poderoso quando decorre da complexa utilização da intrínseca exiguidade de meios que a difere das demais artes. Ao afirmar que a arquitetura “é feita da obediência dos detalhes, do todo, à linha geratriz dos contornos” (RODIN,2002,p.166) e advogar o “menos é mais”, já antecipa o cânone modernista que lhe sucederia.

A travessia da obra: do desígnio projetual à realidade construída

É a lei que perpassa todas as coisas orgânicas, e inorgânicas, todas as coisas físicas e metafísicas, todas as coisas humanas e todas as coisas sobre-humanas, todas as verdadeiras manifestações da cabeça, do coração, da alma, a de que a vida é reconhecível em sua expressão, a de que a forma segue a função. Esta é a lei.

Louis Sullivan, *The tall office building artistically considered*,1896.

Todos os edifícios funcionam e, como nem todos os edifícios são arquitetura, a função não deve ter nada a ver com arquitetura.

Peter Eisenman

Como artefato artístico, a arquitetura é constituída no paradoxo de ser carregada de expressividades subjetivas e ter que atender objetiva, eficaz e funcionalmente às necessidades do programa, proporcionando conforto e proteção. Preocupada apenas com a plasticidade, aproxima-se da escultura, atendo-se à funcionalidade, avizinha-se da racionalidade, eficiência e eficácia da construção. O objeto arquitetônico é “uma totalidade que é fruída na sua dimensão artística, usufruída na sua dimensão funcional e construída na sua dimensão tecnológica”, que se revela

“nas suas interações com o usuário” (MALARD,2006,p.13). Constrói-se em espacialidades que permitem vivências e emoções ao combinar criativamente três vertentes compositivas: *plasticidade*, *tecnologia* e *utilidade*. Por não ser apenas a resolução de um programa funcional,

1. resulta da *subjetividade* da vontade de forma do arquiteto no contexto que lhe é contemporâneo;
2. responde ao *problema* da introdução de um novo objeto em uma configuração preexistente (físico-ambiental, social, tecnológica, socioeconômica, cultural, teórico-conceitual), e
3. parte da *crítica* a uma situação julgada inadequada, para outra idealizada para atender às solicitações das demandas identificadas.

Por pertencer ao universo da criatividade artística, a vontade de expressão do arquiteto transcende o atendimento das solicitações funcionais, mas deve se compatibilizar com as possibilidades de enfrentar os custos de sua realização com o apoio externo de contratantes para que a obra idealizada na *resposta projetual* (SIZA,2000,p.39) ao quadro de condicionantes dado se efetive em sua concretude⁷⁰. O ato de projetar é uma “aventura do pensamento” assemelhada a uma exploração por terras desconhecidas, na qual

vais, dais volta pelo mundo, descobres novas terras, novas culturas, novas tradições, e, então, tentas entender; quiçá roubas, apropria-se das coisas do ambiente que te rodeia, da natureza, dos seus elementos: as pedras, a água, o ar, as árvores, as cores, o vento (PIANO,2005,p.41).

A arquitetura diferencia-se das demais artes pelo porte, pelo caráter dispendioso da execução e pela complexidade dos recursos envolvidos (COLQUHOUN,2004,p.229). Essa situação é sintetizada por Siza (2007,p.20), para quem a “atividade de arquitetura é como uma corrida de obstáculos”, ao afirmar:

As solicitações mais importantes que se fazem a um arquiteto são que seja barato, que não se crie grandes problemas e que não tarde muito tempo em concretizar o que se pretende fazer. Se esquece a qualidade daquilo que é mais elementar, a qualidade material. Muitas vezes o arquiteto tem enorme dificuldade, quando não se vê incapacitado, para controlar a qualidade do que se está fazendo porque não se aceitam suas exigências (SIZA,2007,p.74).

Guattari (2006,p.163) considera que “o essencial do trabalho do arquiteto reside nas escolhas que ele é levado a fazer”, na complexa trama de decisões da trajetória

⁷⁰ Onde cabe indagar se a condição de “Arquiteto do Rei” seria a única possibilidade de realizar obras que fugissem à norma e as limitações de custo.

projetual que envolve decisões que interferem na adequação da intenção volitiva do autor às efetivas restrições de recursos financeiros, tecnologia disponível, legislação vigente, cronogramas estabelecidos, fornecimento de insumos (materiais, máquinas e equipamentos), conjunturas políticas, ocorrência de sinistros e súbitas alterações climáticas. Realça a capacidade do arquiteto de instaurar um novo mundo pela arte, mesmo premido pelas limitações operacionais e pelo compromisso “com os incorporadores, com os engenheiros, com a funcionalidade, até mesmo com o gosto da época”. É fundamental ao autor do projeto afirmar a “sua própria escolha” estética, ainda que as conjunturas objetivas condicionem os resultados e as decisões (GUATTARI,2006,p.164). Apenas assim é que a contribuição estética do autor

enquanto criador pode se tornar o elemento primordial no interior do Agenciamento com mil coações funcionais, sociais, econômicas, de materiais, de meio-ambiente, que constitui o objeto-sujeito arquitetural. (...) A singularidade que se busca através de sua “projetação” deve não apenas ser reconhecida mas afirmar sua autenticidade (GUATTARI,2006,p.163).

O longo e atribulado percurso do *vir a ser* da arquitetura percorre o intervalo entre o instante da criação – a elaboração conceitual de uma *idéia de intervenção* –, e a *obra concluída e em operação*. Este processo de progressiva materialização da *idéia em forma realizada* é fruto de procedimentos sucessivos, individuais e coletivos, especializados e complementares. Em virtude da complexa conjugação de esforços, da quantidade de recursos que mobiliza, e dos altos custos da transfiguração do projeto em obra realizada, a arquitetura absorve modificações de maneira mais lenta e refletida que nas demais artes, poucas vezes possui caráter imediatista, destina-se a resistir e a perdurar no tempo, e a sobreviver a gerações, preparando o palco

para uma longa e demorada *performance*, a qual deve ser suficientemente adaptável para acomodar improvisações. O seu edifício deve, de preferência, estar à frente do seu tempo quando é projetado, a fim de que possa acompanhar a marcha dos tempos enquanto estiver de pé (RASMUSSEN,1998,p.10).

Para ampliar a investigação sobre o real caráter da arquitetura, cabe a longa transcrição de Gadamer (2005,p.220-221), pela clareza e abrangência das suas definições acerca desse produto do saber-fazer humano que conjuga a complexidade do atendimento à tríplice demanda técnica, estética e funcional:

Uma obra arquitetônica remete para além de si mesma de dois modos distintos. É determinada tanto pelo fim a que deve servir, quanto pelo lugar que tende a ocupar no todo de uma conjuntura espacial. Todo arquiteto deve levar em conta ambos os fatores. O próprio projeto deve ser definido levando em conta que deve servir a um modo de vida e adaptar-se a

condições prévias naturais e arquitetônicas. Assim a uma construção bem acertada podemos chamar de uma “feliz solução”, isso significa que tanto realiza plenamente sua finalidade, quanto introduz algo novo no espaço visual urbano ou rural onde é erigida. Em função dessa dupla adaptação, também a construção representa um verdadeiro crescimento do ser, ou seja, é uma obra de arte.

Mas não será uma obra de arte se estiver em algum lugar qualquer, como um edifício que compromete a paisagem, mas somente quando representa a solução de uma “tarefa arquitetônica”. Porisso também a ciência da arte só contempla os edifícios que contêm algo que mereça a sua consideração, e chama-os de “monumentos arquitetônicos”.

E continua afirmando que uma edificação é uma obra de arte

quando não só representa a solução artística de uma tarefa arquitetônica imposta por sua finalidade e os nexos de vida a que a obra pertence originariamente, mas também quando, de certa forma, conserva esses nexos, de modo que são visíveis mesmo quando o aspecto atual já está muito distante da sua destinação original. Há algo nele que alude ao original. E quando essa destinação original já não pode ser reconhecida, ou a sua unidade acaba por romper-se ao cabo de tantas transformações empreendidas com o passar dos tempos, o próprio edifício se torna incompreensível. A arquitetura, a mais estatutária de todas as artes, nos mostra com clareza o caráter secundário da “distinção estética”. Um edifício jamais poderá ser reduzido a uma obra de arte. A destinação prática, pela qual se integra no contexto da vida, não pode separar-se dela, sem perder algo de sua própria realidade. Se for reduzido a objeto da consciência estética, sua realidade será pura sombra e só vive ainda sob a forma degenerada do objeto turístico ou de reprodução fotográfica. A “obra de arte em si” se mostra como pura abstração (GADAMER, 2005, p.220-221).

Como obra de arte, o objeto arquitetônico deve ser encarado como uma totalidade que combina aos atributos funcionais e construtivos o histórico, já que confere uma nova dimensão à preexistência, insere-se na cultura e relata a história. Para tanto, é de extrema importância que não haja protagonismo de qualquer dos componentes da tríade vitruviana: que a dimensão estética contida em *venustas* não prevaleça sobre a destinação prática de *utilitas* nem sobre a solução técnico-construtiva de *firmitas*:

Uma obra arquitetônica deve ser, certamente, a solução de uma tarefa artística e, enquanto tal, deve atrair a admiração maravilhada do observador. Ao mesmo tempo deve submeter-se a um modo de vida e não pretender ser um fim em si. Ela pretende corresponder a esse modo de vida como adorno, como fundo destinado a criar ambiência, como moldura que integra e mantém (GADAMER,2005,p.223).

Como arte utilitária, a arquitetura deve atender, confortável e eficientemente, a sua destinação projetual, embora não deva se ater ao momento da sua criação e tenha que antecipar comportamentos futuros das espacialidades que a engendraram. As atividades, os usos e as funções mudam cada vez mais velozmente na contemporaneidade, e novas solicitações demandam urgentes atualizações da

espacialidade das edificações. Guattari (2006,p.176) observa ser salutar na atualidade “um certo retorno da perspectiva estética, indo de encontro à funcionalidade”, rompendo com os excessos da anacrônica especialização funcional, que foi analogicamente transposta dos ganhos de produtividade industrial para os domínios dos projetos de edificações e de cidades.

Piano (2005,p.44,25) percebe que a arquitetura guarda o duplo caráter de ser local, por conta dos vínculos que possui com a tradição, a cultura e a história dos lugares; sendo também universal, “porque universal é a idéia de proteção e de religiosidade: desde a cabana à casa, à igreja”. Entende-a como uma arte fronteiriça, “um ofício instável entre a técnica e a arte”, um serviço de alta complexidade que reflete variadas influências, tendo em vista que o “momento expressivo formal” é uma síntese que resulta da “contaminação” e da “fecundação” de “milhares de expressões artísticas que pertencem a outras disciplinas”, como

a história, a sociedade, o mundo real das pessoas, suas emoções, esperanças e esperas; a geografia e a antropologia, o clima, a cultura de cada país onde se trabalha; e, de novo, a ciência e a arte. A arquitetura é um ofício artístico, ainda que ao mesmo tempo também é um ofício científico; este é justamente seu fato distintivo. (...) é como um iceberg, a parte que se vê emergir é pequeníssima se comparada a tudo que nela se introduz para que se possa realizá-la: a sociedade, a atenção às coisas (PIANO,2005,p.18-21).

Para Rossi (1977,p.36-37) a personalidade da arquitetura decorre mais da *forma* “organizada e tornada complexa no espaço e no tempo” que dos materiais que a constituem e dão corpo. É ela “que nos fica gravada, que vivemos e percorremos, aquela que por sua vez estrutura a cidade”, cuja arquitetura “parece condensar o caráter total dos fatos urbanos, inclusive a sua origem”. Ainda que adaptada e ajustada, é a forma que permanece e afirma-se como condição primeira, estruturante e fundamental.

Sendo a forma o resultado ou criação de um tipo arquitetônico⁷¹, e já que é mais permanente que a função que dela se utiliza, seria mais correto classificar os espaços pela forma e não pela função.

⁷¹ Rossi (1977,p.43-44) apóia-se no conceito de tipo como a origem, a causa primitiva, “qualquer coisa de permanente e de complexo, sem enunciado lógico que está antes da forma e que a constitui”; como uma *idéia* não identificada por uma forma, ainda que “todas as formas arquitetônicas sejam recondutíveis a tipos”. Constitui-se pela combinação da *necessidade* com a *intencionalidade estética* e está portanto vinculada às características das sociedades que o engendram. Já o modelo seria “um objeto que se deve repetir tal qual é”.

A forma (matéria configurada) é o espaço no tempo e a função é o tempo (o evento) no espaço.

O fazer-se da arquitetura

Imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro de nós e pô-la em confronto com as exigências e as condições; mas também elevar as exigências e as condições ao nível da sua real complexidade, e por fim restituí-las na simplicidade oblíqua do projeto.

Vittorio Gregotti

A forma é “o que”. O projeto é “como”.

Louis Kahn

Pode-se aplicar ao arquiteto a definição de Bachelard (1999,p.83) de *homem sonhador*, “o homem das profundezas e o homem de um devir”, diferente do *homo-faber* que é das superfícies, da resposta ao imediatismo do presente; ou, ainda, a do arquiteto-demiurgo de Jeudy (2005,p.112), que “sonha com a época futura” organizando a matéria em formas. Na busca da ficção de um “universo do possível” (CAUQUELIN,2005,p.63), o arquiteto intui possibilidades de mundos ainda não configurados pelo desígnio “de construir algo que não existe ainda no presente, no que tange a materiais, desejos, sítios, técnicas e condições” (GREGOTTI,1996,p.22-23). Essa recorrente “inclinação”, de “modificar os lugares em vez de melhorá-los”, é criticada por De Gracia (1996,p.20) ao avaliar que alterar não resulta necessariamente em melhoria, ou em mudança radical, e que “a melhora nem sempre acompanha a modificação”.

Armado de “um conjunto de técnica e espiritualidade, de criatividade”, o arquiteto “explora mundos possíveis” e busca “formas na obscuridade”, no “ofício inevitavelmente perigoso” que é “exploração, em todos os sentidos (...): social, científico, histórico e expressivo”. Além de explorador, deve ser “topógrafo, geógrafo, antropólogo, historiador e artista” (PIANO,2005,p.16,24,81) para realizar o perigoso ofício da arquitetura, cujos resultados, bons ou ruins, influenciam substancialmente a vida das pessoas:

Como arquiteto tem-se que ser muito cuidadoso. A arquitetura é perigosa. É mais, é uma arte socialmente perigosa porque se impõe a todo mundo, impõe uma imersão total. Não é como se compor uma música ou escrever uma comédia. A arquitetura estréia; se tem êxito ou não é problema seu. Não ocorre o mesmo quando se pinta um quadro: pode gostar ou não, mas ninguém pode impor. Ao fim e ao cabo, se pode deixar de escutar uma música feia, ou se pode evitar contemplar um quadro feio, mas o edifício feio está aí, frente a nós, e o vemos à força. É uma forte responsabilidade também para as gerações futuras, pois fisicamente permanece. (...)

O ofício de arquiteto é delicado e perigoso, não só para quem o pratica, mas, sobretudo, para os demais. O ofício do arquiteto é terrível: quando comete erro impõe uma imersão total em um mundo equivocadamente construído para milhares, quiçá milhões, de pessoas, durante um longo, muitas vezes longuíssimo tempo. Um ofício realmente delicado e perigoso (PIANO,2005,p.66,78).

A constituição da historicidade da obra de arquitetura é precedida por idéias que dão origem ao percurso entre *intenção* e *resultado*, entre o projeto – *desejo de fazer* – e a obra concluída – *capacidade de realizar*. O fazer-se da arquitetura é iniciado com o *projeto*, que combina “fontes de conhecimento” com “maneiras de pensar”, por vezes diferentes, opostas ou contraditórias, como “observação científica, entendimento simpatético, inspiração, tradição, memória e outros”. Transgride a fronteira de “mera questão de técnicas e instrumentos” para “simultaneamente construir a crítica do presente e do horizonte da sua reorganização” (GREGOTTI,1996,p.21). Moneo (2004,p.22) ressalta essa característica ao comentar a capacidade de James Stirling “de transformar uma operação de projeto em uma reflexão crítica”.⁷² Como dispositivo de entendimento do mundo, cada obra de arquitetura resulta da crítica qualitativa do repertório de obras preexistentes, ainda que não seja ideada e construída com essa intenção objetiva.

Projetar é optar entre infinitas possibilidades de criar uma nova situação, combinando o trabalho intelectual de ideação da organização formal inserida em outra de nível superior (DE GRACIA,1996,p.30), com o trabalho artesanal, de desenvolvimento e detalhamento. Todo projeto é modificação, e a linguagem projetual é “uma linguagem de modificação” referenciada em elementos consistentes, como a “interpretação da situação específica” (GREGOTTI,1996,p.72) de três variáveis preexistentes:

1. *localização*: o terreno e seus atributos morfológicos, mecânicos e ambientais;
2. *demanda*: o programa de necessidades e as limitações orçamentárias, e
3. *tema*: o tipo e a tipologia da edificação.

Fruto da intuição das plasticidades, espacializações e funcionalidades, o *partido arquitetônico* é a invenção da forma em sua origem mais substancial; é a representação da idéia de como enfrentar o problema posto. É a *partida* do projeto,

⁷² Sobre a dimensão de “um ato de transformação crítica” ver *Prefácio* de Keneth Frampton ao livro de Vittorio Gregotti *Inside Architecture*, páginas VII-XVII (GREGOTTI,1996).

na qual a idéia geratriz se concretiza na intuição volumétrica das possibilidades formais, técnicas e quantitativas de organização compositiva do espaço. Pode ser entendido como o *desiderio di bellezza* de Marsilio Ficino, a *vontade de arte* (*Kuntswollen*) de Alöis Riegl, a *intenção plástica* de Lúcio Costa, a *busca formal* de Oscar Niemeyer, o *desejo de beleza* de Darcy Ribeiro, a *vontade de arquitetura* de Campo Baeza e os *agenciamentos de desejo estético* de Félix Guattari⁷³. A simplicidade e despojamento da idéia-chave materializada no partido, responde aos anseios do contratante, à representação desejada, às condições físico-ambientais da paisagem, à opção tecnológica e ao cenário das teorias e das conceituações, técnicas, estéticas, funcionais e socioeconômicas. Em suma, o partido é a *forma* de se inserir uma *idéia* no *Zeitgeist*.

A utilização de um repertório de obras referenciais não reduz a criatividade nem limita a prática projetual. Só se cria o que se *sabe*, o que foi provado, e aprovado, e a memória conservou no baú dos afetos e da empatia: como os demais artistas “o arquiteto extrai aquilo que é útil da história e o transforma em algo novo” (PIANO,2005,p.18). A criação só é possível a partir das referências da experiência acumulada na tradição, acatando-a sem recatos, ou efetuando a crítica para reelaborá-la e apropriá-la em versão atualizada. Rodin (2002,p.41) discorre acerca da impossibilidade de criar sem o apoio da tradição, e afirma que a originalidade

não consiste em forjar novas palavras, privadas das belas características da experiência, mas em servir-se adequadamente das palavras antigas. Elas podem bastar para tudo. Elas bastam para o gênio.

Siza (2007,p.116) entende que embora a negação da história seja um fenômeno periódico, ela sempre reaparece “como um fio condutor, ainda que seja por oposição (...) da transformação da cidade e da transformação do homem”, daí não haver a possibilidade de se criar algo realmente novo e sem referências:

Todos copiamos algo. Vivemos de ver, do estudo das coisas. Ninguém inventa uma arquitetura nova. Existem transformações, isso sim. As cópias aparentemente óbvias são distorções.(2007,p.115,n.2)

Mesmo concebida individualmente, a obra de arquitetura resulta do trabalho coletivo de uma equipe complexa de profissionais especializados que contribui com saberes complementares. O processo de *vir a ser* da arquitetura atravessa três estágios para por a obra concebida em condição de existência material e de utilização:

⁷³ Riegl (1903), Costa (1999), Ribeiro (1997), Baeza (2004), Guattari (2006).

1. *criação*: invenção, desenvolvimento da idéia e elaboração do projeto;
2. *realização*: reorganização da matéria em espacialidades de acordo com as indicações dos projetos, e
3. *operação*: passar a *existir* como arquitetura através dos usuários.

Uma clara distinção do sentido do termo *construir* é traçada por Masiero (2003,p.14) para as realizações da arte e da arquitetura: na arte é a organização estruturada de elementos variados, “como consequência de uma reflexão sobre os modos e as normas”, de acordo com um “efeito pretendido” pela vontade do artista; já em arquitetura o processo de construir está subordinado a leis que não podem ser alteradas, “as próprias leis da construção”. Se a casualidade é apropriada pela arte, na arquitetura o acaso “deve ser sempre submetido ao controle” do projeto:

O rigor vem a ser para as artes uma sorte de opção, pertence, por assim dizer, a uma biografia que se faz obra; em arquitetura a exatidão pertence à arquitetura mesma, ao fato de que na mesma persiste o princípio de necessidade.

Na obra de arte a dimensão projetiva é lábil, pode ir, desde a própria autonegação – o projeto de não ter projeto –, até uma certa hiperdeterminação projetiva. Em arquitetura o projeto se converte em algo central, já que aquela é sempre sinônimo de controle e síntese de uma multiplicidade de variáveis pertencentes à estética, à técnica, à economia, à política, etc (MASIERO,2003,p.15).

Wittgenstein estabelece um paralelo entre a representação da linguagem e o projeto que representa uma realidade, a dos procedimentos de reorganização espacial da matéria: enquanto o enunciado *nomeia*, o desenho *figura*. O projeto de arquitetura é a *representação* da intenção, em um conjunto de desenhos e especificações que sintetiza os meios técnicos e científicos utilizáveis na materialização da solução proposta, em conformidade com os recursos disponíveis, financeiros, técnicos e tecnológicos. Antecipa e sistematiza a complexidade das tomadas de decisões que se sucedem na obra, e contém as informações e instruções necessárias para orientar a manipulação da matéria. Em sentido amplo, *representa* a aparência visível da *estrutura*, entendida como o sistema de forças produzidas por cargas segundo o qual se organiza a matéria em equilíbrio estático, e “permite que os materiais ordenados pelo projeto tomem a forma da arquitetura” (GREGOTTI,1996,p.27). Realizado em obra, o projeto configura uma outra ordem de representação conceitual, plástica, espacial, tecnológica e funcional do objeto construído.

Para ilustrar essa gênese, cabe citar o trecho da carta de Raffaello Sanzio dirigida ao Papa Leão X, em 1519, transcrita por Jestaz (1996,p.138-140), na qual o artista descreve a especificidade da representação técnica da arquitetura e estabelece a necessidade complementar das informações em planta (*pianta*), seção e elevação⁷⁴:

Devido à forma de desenhar empregada pelo arquiteto ser diferente da do pintor, descreverei a maneira que me parece apropriada para comunicar as medidas e a locação de todos os elementos do edifício sem erro. Assim o método de desenhar um edifício próprio ao arquiteto consiste em três partes, a primeira sendo o plano da disposição bidimensional, a segunda a vista exterior com os seus ornamentos e a terceira a seção interior, também com os seus ornamentos. (...) Em conclusão, com estas três ordens ou métodos de desenho, todas as partes separadas de um edifício, interiores e exteriores, podem ser examinadas em detalhe.

Ao enfrentar um *programa de exigências*, o arquiteto leva em conta questões como as *características ambientais* do sítio escolhido, as *preexistências* do entorno, a *legislação* vigente, a *capacitação* técnica, a *disponibilidade* tecnológica, o *contexto* cultural ou a *conjuntura* política. A dimensão artística da produção arquitetônica tem que ser alcançada sob as condicionantes que lhe são específicas para combinar modalidades espaciais e volumétricas, utilizando tecnologias adequadas e assegurando excelência na execução de obras. Mais ou menos restritivas, essas limitações fazem com que o resultado final da obra realizada de um projeto arquitetônico poucas vezes tem a ver com a concepção original integral. Em vista disso, Siza (2007,p.45-46) afirma que projetar é sempre uma “questão de diálogo, de atenção”, já que pode haver diferentes complexidades com relação ao tema mas a essência é a mesma:

O trabalho do arquiteto é um trabalho de diálogo, de atenção, carece de arrogância. Um arquiteto não trabalha sozinho, não está ilhado enquanto pensa com quem ser a casa. Por isso digo que as condicionantes são as ferramentas mais importantes do arquiteto.

É reconhecível a dificuldade de se estabelecer procedimentos metodológicos de projeto, como protocolos científicos, que possam ser empregados nas várias situações a se enfrentar, já que cada problema demanda uma resposta específica. O procedimento projetual observa o caminho metodológico que atende quatro variáveis essenciais:

- o lugar como sujeito da estruturação urbanística;

⁷⁴ Esses elementos já haviam sido parcialmente antecipados por Vitruvius no seu *De Architectura*, com a noção de *dispositio*, muito assemelhada ao que mais tarde veio a ser o projeto arquitetônico, que pressuponha as indicações da distribuição sobre o plano dos elementos da edificação e indicações acerca da correta execução da obra constantes da *iconografia* (a planta), a *ortografia* (a elevação), a *scenografia* (a perspectiva). Para detalhes ver Vitruvius (2002) e Masiero (2003,p.64).

- o comportamento técnico-construtivo da obra;
- as espacialidades que atendem às demandas do programa e do dimensionamento; e
- o tratamento plástico dado ao edifício.

Por conta do seu processo de criação artística possuir procedimentos tão públicos e presentes no cotidiano das sociedades, na demorada construção, constituição, finalização e operação, o modo de apreciação e recepção da obra de arquitetura não ocorre pela contemplação intencional, mas de maneira coletiva, simultânea e distraída (BENJAMIN,1992,p.101;COLQUHOUN,2004,p.230;MASIERO,2003,p.14). A trajetória do *vir a ser* do projeto em realização concreta é despida de qualquer privacidade, ou solitária e íntima criatividade; é próximo e exposto, e permite aos passantes acompanhar a progressão cronológica da construção. Mesmo que passiva ou desatentamente, ocorre sob a observação rotineira e circunstancial, e difere das produções artísticas nas quais o público só trava conhecimento da obra como produto pronto e acabado.

A realidade do edifício captada em etapas sucessivas e complementares, contribui para que a percepção da obra se dê aos poucos e cumulativamente, sem identificar, ou valorizar excessivamente, o responsável pela sua concepção. Durante a obra a figura do projetista não existe para o observador, e não é facilmente identificada dentre a variedade de realizadores e especializações do processo construtivo. O conhecimento e o reconhecimento do autor se faz presente após a obra entrar em operação com os seus usuários.

A construção diz respeito à sintaxe da arquitetura e instala um mistério ao contrário: em vez de desvelar o enigma, tece o véu ocultador, lenta e diariamente, em paralelo à constituição da integralidade da obra. Vai recobrir, encobrir e acobertar a estrutura, as instalações, os espaços que, quase imperceptivelmente, passam a pertencer à realidade não visível, à interiorização antes ausente no observável percurso compositivo do edifício.

O resultado projetual concretizado na materialidade da *forma edificada*, é um *vazio configurado*, uma expectativa de arquitetura que só se efetiva quando é preenchido, ocupado e vivenciado. Conforme a definição poética de Hatoum, é o “corpo morto da

arquitetura” (2003,p.51), que adquire existência através do uso: o edifício se realiza para além da sua expressiva plasticidade ao exercer a finalidade a que foi destinado.

Um novo positivismo na crítica?

O empirismo é o misticismo do conceito e o seu matematismo.
Gilles Deleuze

É condição necessária à crítica, a capacidade do crítico *ler e entender* uma obra e distinguir o senso de *conhecimento* do senso *crença* (EISENMAN,2006b,p.246), sem alijar as práticas artísticas das condições sociais e políticas objetivas da execução e da fruição da obra.

O universo das teorias de arquitetura é uma permanente apropriação seletiva que recombina teorizações anteriores com elaborações mais recentes, que passam por modificações, tornam-se complementares, ou fundem-se em um único e indiscernível pensamento (COLQUHOUN,2004,p.39). Face à diversidade conflitiva dos caminhos da teoria e da crítica de arte, a tarefa dos críticos de arquitetura é mais complexa e exigente ainda, já que, além da qualidade estética das suas plasticidades, o edifício tem que ser “tecnicamente eficiente, funcionalmente eficaz e confortavelmente adequado” (CHAGAS,2002,p.23). Diferente das demais artes, o objeto arquitetônico exige uma crítica que extrapole o resultado estético da resolução plástica, construtiva e tecnológica, e avalie a compatibilidade funcional, o partido adotado, o atendimento ao programa e aos requisitos de conforto.

Choay (2000,p.201) defende que a autêntica crítica só é possível pela plena utilização dos sentidos, e isso só se dá no convívio direto e íntimo com os espaços edificadas. Montaner adota posição semelhante ao advogar que a crítica se efetive “na presença do original, no seu lugar mesmo”, sendo imprescindível a análise no contato *in loco* que possibilita avaliar as características espaciais e a relação

entre lógica estrutural e composição, as questões funcionais, os percursos e as percepções, as linguagens e materiais utilizados devem ser os padrões essenciais do juízo (1999,p.13,19).

A vivência necessária à crítica arquitetônica remete aos comentários de Foucault (2006,p.129,127) n’*O Nascimento da Clínica* sobre a utilização da visão nos procedimentos de diagnóstico clínico. O olhar crítico – “olhar que escuta” –, lê o texto do corpo doente e o transforma em enunciado do “olhar que fala” –, que torna visível e inteligível o objeto, já que “todo *visível é enunciável* e que é *inteiramente visível* por que integralmente *enunciável*”. Com a anatomia patológica a investigação rompe

com as limitações da “metodologia do visível”, agrega o tato ao olhar, e se aprofunda na combinação plurissensorial dos campos da visão, do tato e da audição. O olhar médico passa a ser um “olhar que toca, ouve e, além disso, não por essência ou necessidade, vê” (FOUCAULT,2006,p.175-182). A *configuração perceptiva* da “trindade visão-tato-audição” amplia as possibilidades do olhar, estimula a apreensão da obra e induz a desvelar o oculto, e se combina ao intelecto para investigar a matéria do corpo da arquitetura como na clínica médica, para permitir que “o objeto revelasse com maior clareza o detalhe e seus segredos, e que o sujeito se desfizesse das ilusões que são obstáculos à verdade” (FOUCAULT,2006,p.181,151).

A percepção crítica da obra de arquitetura inicia-se pela aparência através do olhar; posteriormente, adentra as espacialidades internas e percebe o uso, o funcionamento, a materialidade, a espacialidade. Essa relação tátil favorece a apreensão da inteireza da obra, observando a inserção no contexto preexistente, a resposta funcional aos usos, a adequação às condicionantes climatológicas, a combinação de técnicas e tecnologias e os detalhes construtivos que fornecem caráter e individualidade. Considerado-se que imagens reproduzidas da obra também provocam sentimentos, mesmo que parciais e limitados, a imersão do observador-usuário no edifício para garantir a validade da crítica pode ser entendida como uma espécie de procedimento empírico neopositivista.

Os procedimentos projetuais que valorizam a apreensão subjetiva da obra, revalorizaram a crítica baseada no contato direto com o objeto, entendido como resultado de um projeto comprometido com a indução e o estímulo a esse tipo de fruição⁷⁵. Complementarmente, o contato íntimo com a materialidade espacial do edifício é reconhecido por Siza (2007,p.108-109) como fundamental para o processo de construção, e impossível de ser substituído por qualquer artifício de projeto ou instrumento de gestão:

Nem isoladamente nem em conjunto, nenhum desses instrumentos de trabalho substitui totalmente a experiência dos espaços. Por exemplo, uma visita de obra abre caminhos de maturação, de ajuste do projeto. A questão radica em conseguir que esta nova dimensão, essa nova forma de percepção operativa da obra seja aceita e passe a formar parte do complexo processo de construção, gestão e controle da construção.

⁷⁵ Um exemplo de arquitetura assim projetada é o Museu Judaico de Berlim, concebido para ser utilizado como um continente de sucessivas sensações, que será objeto de crítica no Estudo de Casos.

Devido à extrema diversidade, imaterialidade ou imponderabilidade de boa parte da produção da arte contemporânea, é difícil sustentar a necessidade de descrição da obra para realizar a crítica. No que diz respeito à arquitetura há que avançar para além da percepção formal dos conteúdos visíveis, para que as sensações que a obra provoca contribuam para o enunciado crítico. Em face da dificuldade de descrever a obra, a crítica tem se voltado para a descrição do contexto, como a expressão resumida das circunstâncias estruturais (DE GRACIA,1996,p.30), nas quais a obra se realizou. Esse tipo de análise se preocupa menos com o resultado final e avalia os vínculos contextuais com a atualidade: as formas sociais, políticas e econômicas da sua realização, as simbologias que instaura, as questões de ética e de estética que provoca.

Essa simultaneidade analítica integra críticos e artistas, e favorece duas formas de teorização: a *interna* que emerge da produção dos artistas e a *externa*, que resulta da crítica, contribuindo para instaurar no âmbito da arte a produção simultânea e interdependente de discursos e obras concretas (CAUQUELIN,2005a,p.129). A arquitetura passa a ser analisada sob o diversificado e conflituado crivo de filósofos, historiadores, antropólogos, críticos de arte, semiólogos, psicanalistas, artistas, construtores, incorporadores, vendedores e outros.

Arquitetura e retina: suporte ou estrutura?

Desde Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina: este foi o erro de todo o mundo. O frisson retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. (...) todo o século [XX] é completamente retiniano, exceto os surrealistas que tentaram, um pouco sair disso.

Marcel Duchamp

Ao criticar o valor excessivamente “retiniano” da arte da pintura, Duchamp (CABANNE,2001,p.73) reconhece-lhe a limitação de ser destinada à primazia da contemplação visual. Reportando-se ao surrealismo, privilegia os aspectos do conteúdo aos da forma, e evidencia simpatia pela pintura utilizada como *suporte* para relatos alheios a ela. Nela não reconhece a capacidade de ser a própria *mensagem*, como os impressionistas e as vanguardas que os sucederam, quando “a arte intenta auto-justificar-se, e se converte assim em ato de produção autônoma de linguagens, objetos, significados, valores, conceitos, filosofias” (MASIERO,2003,p.213).

Como objetos metalingüísticos as obras por eles realizadas narravam sua condição concreta, como atesta a declaração datada retirada do ensaio *Definition du Neo-Tradicionisme* datado de 1890 do pintor francês Maurice Denis, acerca do assunto:

Lembre-se que um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem (Denis,1999,p.90-96).

O espaço arquitetural não se destina à fruição visual e à apreensão retinal; presta-se ao desfrute integral dos sentidos, das sensações e das emoções. A cor, que Rodin (2002,p.125) defende resultar da forma “bem-feita” e que tem capacidade de gerar forma, é tida por Rasmussen (1998,p.223) como fundamental para a pintura, mas não para a arquitetura, visto que “a arte da construção está antes e acima de tudo interessada na forma, na divisão e articulação do espaço”. Nela, a cor é utilizada como elemento “para enfatizar o caráter de um edifício, para acentuar sua forma e material, e para elucidar suas divisões”.

Por não ser arte de contemplação passiva, a arquitetura tem que ser usada para entrar em operação e se efetivar na plenitude funcional e estética, e é através das sensações estimuladas pela interação com o observador-usuário, que a obra se faz presente e se atualiza. Em 1957, Lina Bo Bardi (1957,p.46) já registrava esse entendimento quanto a vivência da experiência arquitetônica:

Mas qual a diferença entre “passar sobre uma ponte” e “dançar num salão de baile”? O homem é sempre o protagonista, e o espaço, interno ou externo, é secundário: o “fato” arquitetônico permanece em íntima comunicação com o homem.

Preocupações que remetem a Tadao Ando que demonstra cuidado e apreço com as potencialidades de experiências vivenciadas das suas obras, nas quais é patente a preocupação em induzir a fruição da materialidade tátil da plasticidade das espacialidades, nos deslocamentos diferenciados dos percursos do usuário pelo exterior e interior da edificação. Segundo suas palavras a arquitetura

não é apenas forma, não é apenas luz, não é apenas som, não é apenas o material, mas a integração de tudo. O elemento humano é a chave que reúne tudo isso. Um grande edifício só começa a viver quando alguém entra nele. Uma forma não é imaginação. Uma forma engendra a imaginação. É claro que um edifício não é forma apenas. É preciso oferecer às pessoas uma experiência de espaço. (...) O espaço torna-se disponível não apenas por conter, mas por expressar (ANDO,2003,p.21).

O tratamento das qualidades *cinemáticas* da narração sequencial do espaço como ferramenta compositiva pode ser reconhecido na concepção do Parque de La Vilette (Fig.04) de Bernard Tschumi e na do Museu Judaico de Berlim de Daniel Libeskind.

Nessas obras a vivência fenomenológica adquire importância crucial para o seu dimensionamento com o objetivo de redefinir as percepções que os espectadores-usuários têm do espaço. A intuição da experiência do observador



Fig.04: Parque de La Vilette

peripatético nos arranjos do sítio e das edificações, constrói o sentido da obra e estimula a dupla apreensão do tempo no espaço de deambulação: a do tempo *cronológico*, duração do deslocamento que conduz à observação; e o tempo *experimental*, da irrupção da memória dos cinco sentidos e o retorno rememorativo de ressonâncias fragmentadas.

A materialidade da matéria

Todas as obras têm esse caráter de coisa (das Dinghaft). O que seriam sem ele? (...) Mas também a muito falada experiência estética não pode contornar o caráter coisal da obra de arte. Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical está no som. Evidentemente dir-se-á. É certo.

Martin Heidegger

A tendência de amplos setores do Movimento Moderno foi a de reagir às poéticas da figuração, principalmente às impostas pelos cânones da tratadística, e optar pelo rigor plástico depurado do conteúdo das linguagens e das harmonias compositivas clássicas. Utilizaram a abstração formal como estratégia reativa e unificadora das práticas arquitetônicas, privilegiando o *espaço* como categoria fundamental, e elevando a experiência das espacialidades da edificação à condição de atributo

superior da arquitetura. Essa opção programática é brilhantemente atestada pelo Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe⁷⁶, uma insuperável ode à materialidade do espaço, à sua substantiva incontinência e à imanência da sua fluidez.

A recorrência desse posicionamento contribuiu para que os aspectos táteis da variedade de cores e texturas fossem relegados a um plano secundário como elemento de composição e de expressão. No que se reconhece como o experimentalismo formal do racional-funcionalismo, o objetivo era atingir a a-historicidade das configurações abstratas da pura e regular geometria compositiva de volumes dispostos sob a luz.

A matéria dos artefatos arquitetônicos é constituída pelo conjunto amalgamado de diferentes substâncias em arranjos que estruturam as espacialidades, e configuram as qualidades sensoriais, estéticas e simbólicas da edificação. A natureza do material não é passiva, a constituição intrínseca das suas especificidades determina a forma segundo a qual é distribuído e utilizado espacialmente. Cada material é dotado de maior ou menor potencialidade de acolher reconfigurações formais, em resposta à intenção do artista, e possui uma *potência constitutiva* da forma do objeto: a matéria induz procedimentos de organização espacial vinculados às suas qualidades de consistência, durabilidade, resistência, plasticidade, textura, oxidação, cor, porosidade, etc.

Cada artefato cultural ecoa sutis referências a uma *ordem* preexistente na natureza, e a matéria *impõe*, ou *sugere*, a forma que deverá assumir em uma obra idealizada, que é a que o material *permite*: a que se consegue com a aplicação da pedra difere da que utiliza a argila, ou a madeira, ou o metal, o vidro ou a palha. Tal qual nas artes plásticas, a seleção do material, a utilização das possibilidades de resistência e de estabilidade estrutural, ou a aplicação como revestimento, tende a determinar a configuração espacial e expressiva da arquitetura.

Tschumi (2001) manifesta-se contra a utilização da forma como “imagem pura” e considera que há interdependência entre a concepção conceitual, os materiais e os “resultados finais” dessa integração. Reconhece que na atualidade as relações entre a escolha e a utilização dos materiais é geralmente estabelecida pela aplicação de *softwares*. Em última instância “um computador é que acaba decidindo o que pode

⁷⁶ Ver crítica no Estudo de Casos.

ser feito ou não, espacializando matematicamente – sem referências à lógica do material”. A abundância de novos materiais industrializados e a grande diversidade de tecnologias, amplia as opções de solução, mas induz a arquitetura a se tornar a caixa protetora de um conteúdo tecnológico pré-estabelecido, “uma embalagem esteticamente concebida para abrigar, no seu interior, a complexa e necessária quantidade e diversidade de instalações técnicas” (CHAGAS,2002,p.112) e o sujeito criador da arquitetura, transforma-se em mero *arranjador* de soluções prefiguradas.



Fig.05: Museu Guggenheim Bilbao

Nesse quadro de condicionantes, os atributos de unicidade e originalidade na produção arquitetônica estão sendo substituídos pelas apropriações, releituras, pastiches e paródias de realizações.

Enquanto que as demais artes na contemporaneidade primam pela realização não material e privilegiam o conceito, o processo e a reprodutibilidade, somente recentemente a arquitetura começa a concretizar intuições artísticas que já datam de quase um século. Isso pode ser

respaldada nos exemplos do *cabismo futurista*⁷⁷ multifacetado do Museu Guggenheim Bilbao, de Frank Gehry, aberto ao público em 1997 (Fig.05) e o *neo-construtivismo* do Parc de la Vilette (Fig.06) realizado em Paris em 1986, acerca do qual comenta o seu autor:

o projeto do Parc de la Vilette pode assim ser visto para incentivar o conflito sobre a síntese, a fragmentação sobre a unidade, a loucura e o jogo sobre a gerência cuidadosa. Este projeto subverte um número de ideais que lhe eram sacrificados no período moderno – desta maneira, pode ser aliado a uma visão específica de pós-modernidade (TSCHUMI,2001).

⁷⁷ A plasticidade externa do museu remete às formas da escultura *Forme uniche nella continuità nello spazio* do artista futurista Umberto Boccioni, concluída em 1913.



Fig.06: Construtivismo Russo à esquerda e Parque de La Villete à direita.

Esse cenário referenda a tese de que, na contemporaneidade, ocorre a continuação do projeto moderno das vanguardas europeias, interrompido pela Segunda Grande Guerra, que, com continuidades e rupturas, resiste e se transforma, primordialmente, em solos globalizados pelo capital mundializado. Como afirma Crimp (2005,p.20):

Pela ótica da crítica pós-moderna ao modernismo, de fato, a vanguarda de antes da guerra se parecia virtualmente com o pós-modernismo *avant-la-lettre*.

Metalinguagem e texto arquitetônico

Não é atribuição da arquitetura expressar sentimentos.
Álvaro Siza

Quem se preocupa com as questões postas pela arquitetura e quantos a reconhecem com elemento fundamental da cultura, e nela descobrem valores de memória, representação e narração?

Para refletir sobre o reconhecimento da arquitetura pode-se apropriar, analogicamente, os comentários de Foucault (POL-DROIT,2006,p.58-59) acerca da mesma questão no âmbito da literatura. Reportando-se à condição da produção literária, aborda a operação de reconhecimento e valoração que distingue, dentre as obras escritas, as que podem ser consideradas literatura. Registra que a produção de vanguarda só é lida pelos universitários dedicados, que produzem incontáveis monografias sobre as obras de autores que apenas a eles interessam.

Seria de se perguntar se a arquitetura *de ponta*, para não utilizar a gasta palavra *vanguarda*, é também objeto do respeito, admiração, estudo e preocupação dos círculos universitários, já que a maior parte das pessoas não demonstra interesse

pelo tema nem reconhece importância nas suas questões. O que acontece é um incrível paradoxo: embora a vida ocorra por entre formas (OSTROWER,1987,p.9), que envolvem os seres humanos e condicionam as suas existências em redes de relações objetivas e subjetivas, a vivência cotidiana faz com que não sejam percebidas como coisas realizadas. São consideradas parte da paisagem existente, como algo pré-determinado, alheio à compreensão e com o qual não há nada a fazer.

A arquitetura é considerada domínio de profissionais afetados que elevam o custo das construções sem preocupação com a eficácia técnica, ou com a eficiência econômica, projetando excessos dispensáveis, apoiados em volúteis pressupostos estéticos. O usuário leigo e alheio às questões teóricas e práticas das edificações e espaços públicos da cidade, são estimuladas pelo contato com os aspectos formais e funcionais dos espaços construídos por meio das sensações, sentimentos e significados por eles provocados. Entretanto, é o atendimento às solicitações funcionais que facilita o vínculo do público com a arquitetura, e as questões plásticas ou representacionais são obscurecidas pelo utilitarismo.

Na sua obra *Enéadas*, datada do século III, Plotino (2004,p.30) antecipa a conceituação do funcionalismo na arquitetura, apontando os vínculos formais e recíprocos entre a funcionalidade dos espaços interiores e a plasticidade exterior da fachada:

Como o arquiteto, harmonizando a casa externa com a idéia interna da casa, diz que aquela é bela? É porque, abstraindo-se as pedras, o que é externo é a idéia interna que, não sendo divisível, aparece em muitas partes, dividida pela massa externa de matéria.

Séculos mais tarde, o pensamento arquitetônico funcionalista advoga que a plasticidade da edificação, as qualidades estéticas portanto, seja resultado dos aspectos funcionais e tecnológicos, isto é, que *venustas* decorra da eficiente combinação de *firmitas* com *utilitas* (ROTH,2003,p.59). Opção que é exemplarmente expressa na declaração de Louis Sullivan (1979,p.43) no seu livro *Kindergarten Chats and other writings*:

Portanto lembre-se, e mantenha sempre em mente nos seus pensamentos e ações, que a forma acompanha a função, esta é a lei – uma verdade universal. (...) A inter-relação entre função e forma. Não tem começo nem fim. É incomensuravelmente pequena, incomensuravelmente vasta; inescrutavelmente móvel, infinitamente serena; intimamente complexa ainda que simples.

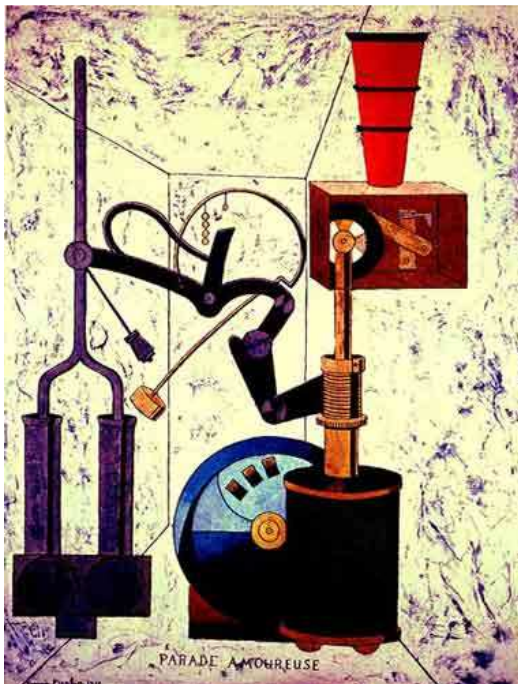


Fig.07: Parade Amoreuse, 1917

Função e estrutura, funcionalidade e construção como origem da forma, estimulada por uma poética que se afasta da emoção e da expressividade subjetiva individual, e se aproxima da abstração impessoal da objetividade mecânica e funcional. Adotando a estética da máquina como referência figurativa, os modernos desenvolvem um sistema supostamente alheio e imune à estética e à história, como a opção de Picabia (Fig.07) e Duchamp pelo desenho mecânico como paradigma da representação avessa ao gosto (CABANNE, 2001, p.81-82).

Baseado na idéia de que a arquitetura não deve representar nada além dela própria, o Movimento Moderno aproxima-se, ao menos em teoria, da auto-suficiência arquitetural libertada da utilização das gramáticas construtivas tradicionais. Em sucessivas reduções semânticas dos procedimentos miméticos até se aproximar da abstração compositiva, a idéia da *representação figurativa* é substituída pela da *representação funcional*: a plasticidade do edifício traduz a sua funcionalidade. Fruto do conhecimento científico e do domínio tecnológico do racionalismo iluminista, a função daria significado existencial à arquitetura, que deveria revelar-se por si mesma, como fora construída pela estrutura, utilizando materiais aparentes e desvelando as funções nas plasticidades das fachadas que as ocultam.⁷⁸

Se a mensagem da Renascença era a *antiguidade histórica*, no Modernismo ela passa a ser a *racionalidade funcional*; o resultado é bastante semelhante quanto ao afastamento da criação auto-referente e suficiente: se os arquitetos renascentistas utilizavam a gramática compositiva clássica, os modernistas apropriam a razão funcional e o vocabulário da “estética” industrial para inspirar a plasticidade das suas edificações. O rigor modernista abandona as *formas*

⁷⁸ Essa provalada verdade na arquitetura moderna, através da evidente legibilidade construtiva, da clareza estrutural combinada à utilização dos materiais *in natura*, com base nas suas características de resistência mecânica e expressividade estética, já é uma preocupação posta por Ruskin (2000).

tipológicas da história e apropria as *tipologias tecnológicas*⁷⁹ (Fig.08) para estabelecer uma “simulação do significado da verdade através da mensagem da ciência” (EISENMAN,2006b,p.237).

O funcionalismo racionalista ou organicista é tido por Rossi (1977,p.46.47) como impregnado pelo empirismo ingênuo do fisiologismo francês⁸⁰, que seria a principal “causa de uma debilidade e do equívoco funcional”. Ao definir a beleza como o resultado da forma justa para abrigar uma função, repete o determinismo metafísico do belo na antiguidade, como decorrência da correta

aplicação das proporções matemáticas para alcançar a harmonia na composição artística. Daí o comentário de Eisenman (2006b,p.235), sobre a “mensagem de utilidade” da função substituir a “mensagem de antiguidade” do repertório das formas históricas, razões que o levam a afirmar que a arquitetura moderna não realizou a intenção de ser invenção descolada de referências alheias a ela própria, e que o programa da arquitetura realista moderna foi

uma manifestação da mesma ficção na qual o significado e o valor residem além do mundo de uma arquitetura “tal como ela é”, e onde a representação, ao invés de se apresentar como uma mensagem de um outro significado anterior, versa sobre seu próprio significado.

Para ele o fracasso é duplo porque:

1. o rompimento radical com as formas históricas não se efetivou, já que, submetidas ao exame atento, a *nova objetividade* era constituída por formas clássicas simplificadas e depuradas à sua essência, e

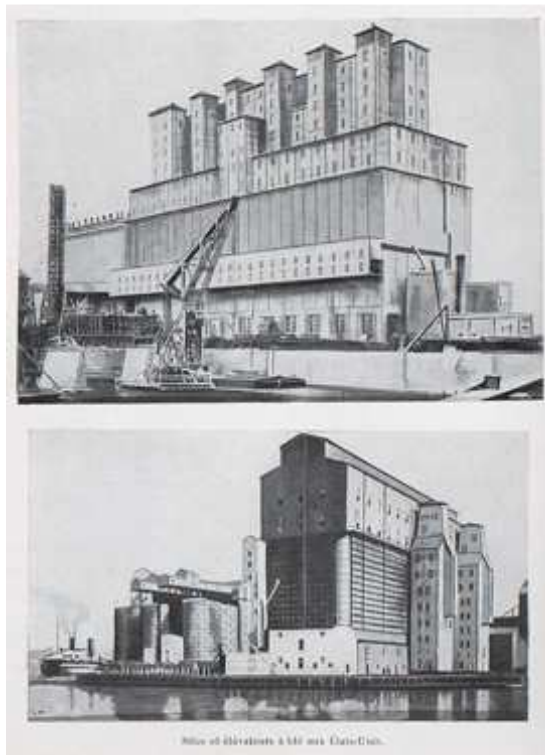


Fig.08: Ilustração de *Vers une Architecture*.

⁷⁹ Conforme a conhecida categorização de edifícios estabelecida por Venturi (1997) entre *decorated shed* (galpão decorado) e *duck* (pato) pode-se entender essas edificações como “patos’ tecnológicos ao invés de tipológicos” (EISENMAN,2006b,p.235).

⁸⁰ O naturalista francês Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) defendia a correspondência biunívoca entre forma e função nas estruturas dos organismos vivos e afirmava serem as funções a razão da origem, do desenvolvimento e da alteração das formas.

2. o sistema de figuração referenciado na máquina e na industrialização, apropria-se de valores da tecnologia, da padronização, do acabamento, da funcionalidade, da eficácia tecnológica e da eficiência econômica: um repertório baseado na figuração das instalações fabris, do navio, do avião e do automóvel.⁸¹

Colquhoun (2004,p.50-51) reconhece como um dos propósitos norteadores dos arquitetos funcionalistas, libertar a forma dos edifícios das obrigações “semânticas e expressivas” da representação de elementos temático-estilísticos de composição do repertório tratadístico, mas adverte sobre a limitação das espacialidades definidas com base na função, que atua como máscara para o espaço, através de relações formais que não determinam inteiramente o tipo de forma criado. Ao transferir o significado da arquitetura da *aparência da forma* para a *substância do conteúdo*, o funcionalismo atua como “álibi” para a forma, que é libertada dessas condicionantes para “desenvolver seus próprios significados imanentes”, utilizando-se de “um sistema de formas que seria inocente em relação à contaminação estilística”. Procedimento que leva Eisenman (2006b,p.235) a afirmar que “os objetivos funcionais simplesmente substituíram, enquanto ponto de partida para o desenho arquitetônico, as ordens da composição clássica”.

Despojadas da histórica tarefa de estabelecer significados mediados por signos aplicados às suas superfícies exteriores, as formas arquitetônicas do racional-funcionalismo estariam enfim aptas a ser significantes e significados. A potencialidade da arquitetura de se auto-referenciar crítica e criativamente, e de estabelecer os seus limites como disciplina, favorece as suas características *autopoiéticas* que “engendra[m] e especifica[m] continuamente sua própria organização e seus limites”, afastando-a das *alopoiéticas*, que “produzem algo diferente delas mesmas” (GUATTARI,2006,p.51), que adquiriu ao realizar algo diferente da sua própria essência constitutiva.

Vale lembrar que a auto-referência é atitude típica do modernismo, o comentário acerca de si utilizando-se dos meios da própria atividade: a arquitetura voltada para si, o livro dentro do livro, o filme dentro do filme. Comportamento que já fora antecipado por Shakespeare quando utiliza esse estratagema em *Hamlet*, ao encenar uma peça dentro da peça, conduzindo o teatro a personagem de si próprio.

⁸¹ O livro de Le Corbusier (1986) *Vers une architecture*, é um manual desse posicionamento.

Foucault (POL-DROIT,2006,p.60) reporta-se ao momento da literatura quando “foi possível se livrar da idéia” de que ela fosse “o lugar de todos os trânsitos ou o ponto ao qual chegavam todos os trânsitos, a expressão das totalidades”. Rebatendo-se essa análise à arquitetura, pode-se afirmar que ela prescinde de complementações para se realizar como produto acabado. Contrariamente aos dogmas do Movimento Moderno, não é a arte total – *Gesamtkunstwerk*⁸²–, síntese totalizante de

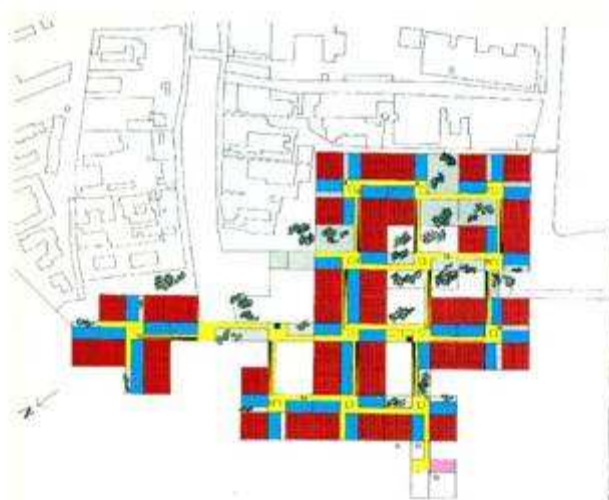


Fig.09: Projeto do Hospital de Veneza

contribuições transitivas das demais tendências vektoriais das artes: o que nela está é parte integrante e imprescindível da sua constituição como obra.

Acerca dos equívocos da observância aos critérios do funcionalismo – “o princípio do *Zweckmässigkeit*” (CRIMP,2005,p.265) – e face à impossibilidade da arquitetura se limitar a ser a resposta funcional

de espaços para atender ao programa, De Fusco (1976,p.147) comenta a crítica antecipatória de Adolf Loos que considera que, somente com a superação da “falsa expressão” *arte aplicada*, que designa a arte como “algo que se pode estar de acordo com um objetivo”, surgiria a possibilidade de realizar uma arquitetura que decorresse do seu momento.

Em 1978 Eisenman participa de um concurso para um espaço público e aberto para a cidade de Veneza, e apropria-se do conceito do projeto de Le Corbusier (Fig.09) , datado de 1964, para o hospital da cidade⁸³, com a intenção de realizar uma obra que fosse a sua única e necessária medida, que inventasse o seu sítio e o seu

⁸² Tal qual a catedral gótica que Rodin afirmava ser o “grampo que reúne tudo; [é] o nó, o pacto da civilização” (2002,p.169); tema que, não por acaso, foi o escolhido por Gropius para estampar a capa do manifesto de 1919 da Bauhaus, que exibia a xilogravura de Lyonel Feininger como símbolo da síntese da realização artística conjunta (IFA,1974,p.10; Luckhardt,1998,p.38-39).

⁸³ Esse projeto baseia-se na interpretação de Veneza como uma tipologia de cidade que lhe serve de referência para a definição da forma do hospital, a preexistência surge a partir da interpretação da *organização estrutural* da cidade construída nos vínculos entre as edificações, vias e praças (FRAMPTON,2002,p.177-179). Em 1999 Eisenman vence o concurso para o projeto da Cidade da Cultura da Galícia em Santiago de Compostela, adotando expediente semelhante de cruzar três fontes de informação “contextuais”: o traçado viário do centro medieval, a malha cartesiana moderna e a volumetria da concha do peregrino (EISENMAN ARCHITECTS,2000).

programa, e que não tivesse o ser humano como referência de escala (EISENMAN,2006,p.98). Reivindica a realização de uma arquitetura *não-clássica*, referenciada nos valores da sua condição objetual e sem representações historicistas ou racionais. Um exemplo de arquitetura “enquanto tal”, que não se preocupa em relatar, nem a se reportar a nada além dela própria no seu processo criativo de *vir-a-ser*, que seja “uma representação de si mesma, de seus próprios valores e de sua experiência interna” (EISENMAN,2006b,p.246).

Um discurso arquitetônico independente de valores extrínsecos à “criação livre de significado, arbitrária e eterna na artificialidade”, que construa mais uma *simulação*, que “tenta obliterar a diferença entre o real e o imaginário”, que uma *dissimulação*, que “deixa intocada a diferença entre realidade e ilusão” (EISENMAN,2006b,p.242). Assim desobrigada de representar coisa ou idéias, a forma arquitetônica pode lançar-se nos universos da ficção e da poesia e revelar-se como um “lugar de invenção”,

e não como uma representação submetida a uma outra arquitetura ou como um instrumento estritamente prático. Inventar uma arquitetura é permitir que esta seja uma causa; para tornar-se uma causa, ela deve surgir de algo exterior a uma estratégia de composição dirigida (EISENMAN,2006b,p.245).

Eisenman (2006b,p.241-247) aspira que a arquitetura deixe de ser “algo ‘a mais’ ao invés de algo em si mesmo”, e se liberte do jugo de atender a pressupostos – “o fim do fim”–, de ser decorrência da representação, da racionalidade ou função, para ser o motivo único de sua origem e do seu destino. Ao propor o fim da origem fundamentada na representação e na justificativa de uma destinação – “o fim dos inícios e dos fins dos valores” –, sugere a instauração de um espaço-tempo de completa e ilimitada liberdade estética para a prática da arquitetura, “um espaço ‘intemporal’ de invenção” (EISENMAN,2006,p.247), sem qualquer referência natural, religiosa, histórica, tecnológica e ética, utilizando-se da forma de conhecimento da poesia como referencial teórico para reconfigurar a disciplina arquitetônica pela adoção de soluções poéticas em substituição às racionais.

Assim liberta de influências alheias à sua constituição e essência, a arquitetura pode ser objeto de uma mudança radical na sua apreciação e percepção: em vez de ser apreendida visualmente como mera imagem, a composição plástica de elementos volumétricos deve entendida como um texto, como “eventos de leitura” que devem

ser lidos como “acontecimentos de leitura, e não simplesmente acontecimentos estéticos” (EISENMAN,2006b,p.246).

As obras de arquitetura são *meio e mensagem* e atuam tanto no território do sensível como no do inteligível. Como fato cultural são signos, elementos de comunicação entre o *sujeito emissor* e o *sujeito receptor*, e carregam o duplo caráter da unidade lingüística, de combinar o *significante*⁸⁴ com o *significado*⁸⁵. Como linguagem, podem ser abordadas como sistemas que rompem a dicotomia entre significante e significado, integrando significantes que operam significados em si mesmos: a combinação da *representação plástica* com a *espacialidade vivenciada* conjuga os dois elementos em uma única representação sígnica,.

O significante é o próprio significado da edificação, é a percepção do caráter sensível da arquitetura através da apreensão da imagem, que é o resultado da combinação do *senal* – a forma aparente – com o *símbolo*, o conteúdo intrínseco (GADAMER,2005,p.215). De acordo com Derrida (2001,p.24), essa aparência reporta-se à materialidade, ao *corpo*, à “substância de expressão” do edifício, enquanto que a sua alma estaria vinculada à imaterialidade do “conteúdo significado”.

O texto abstrato estrutura-se em um conjunto de significantes que raramente alcançam o significado de um discurso apreensível pelo intelecto, embora o seja pelas sensações. As formas dispostas na composição de volumes e planos sob a luz, “nada exprimem de preciso, mas sugerem mil coisas” (RODIN,2002,p.28), daí a “responsabilidade da forma” (BARTHES,2004,p.17) e o seu poder de deflagrar emoções e sentimentos. Utilizando-se Barthes (2004,p.27-29), a arquitetura pode ser definida como uma “maquinaria de linguagem” que institui “uma verdadeira heteronímia das coisas” no âmbito da sua própria linguagem.

Eisenman sustenta não haver o que se decifrar ou entender na arquitetura, mas apenas o que perceber, sentir e vivenciar: percebida como texto, atua como fala viva, sem a necessidade de ser intermediada por outra linguagem na interação com o sujeito observador. Contesta a necessidade do entendimento para haver a fruição, e defende que a obra não deve representar nada que lhe seja alheio, nem ser suporte de metáforas de qualquer significado além daqueles já presentes e

⁸⁴ Do latim *signans*, forma, expressão.

⁸⁵ Do latim *signatum*, conteúdo, substância.

integrantes da “poética potencial de um texto arquitetônico”. O desvelamento da escrita arquitetônica⁸⁶ seria efetuado com a identificação dos procedimentos que estruturam o “ato de composição da massa”, e não pela análise do resultado final materializado na volumetria da edificação, e essa leitura é mediada por um sistema de signos denominado “traços”, que não devem ser apreendidos em sua literalidade vez que

não possuem nenhum outro valor senão o de indicar a existência de um evento de leitura e que esta mesma leitura deve ter lugar; assim, o traço assinala a sugestão de leitura. Portanto, um traço é um signo parcial ou fragmentário; ele não possui a qualidade do objeto. Ele simboliza uma ação que está em desenvolvimento. Neste sentido, um traço não é uma simulação da realidade; ele é a dissimulação na medida em que se revela como distinto de sua realidade anterior. Ele não simula o real, mas representa e registra a ação inerente a uma realidade passada ou futura, a qual possui um valor nem mais nem menos real do que o próprio traço. Ou seja, o traço não se ocupa em formular uma Imagem capaz de expressar tanto uma arquitetura anterior quanto os usos e costumes sociais; antes, ele diz respeito à identificação – literalmente, a figuração – de seus próprios processos internos. Assim, o traço é o registro da motivação, o registro de uma ação, e não a imagem de um outro objeto-origem (EISENMAN,2006b,p.246).

Cabral Filho (2005,p.69) parece crer na possibilidade de “uma psicanálise do lugar arquitetônico”, por acreditar nos íntimos vínculos entre a *estruturação da linguagem* (cultura, mundo), e a *percepção constitutiva do espaço* (natureza, terra). A primeira percepção que um ser humano tem de espaço, entendido como forma e limite, é a da “imagem particular que cada um de nós chama seu corpo” (BERGSON,1999,p.68), daí a razão das arquiteturas terem sido inventados a partir das dimensões do corpo humano. Experiência essa que é sinteticamente relatada por Bergson (1999,p.46-47):

Os psicólogos que estudaram a infância sabem bem que nossa representação começa sendo impessoal. Só pouco a pouco, e à força de induções, ela adota nosso corpo por centro e torna-se *nossa* representação. O mecanismo dessa operação, aliás, é fácil de compreender. À medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a de meu corpo, ao contrário, permanece invariável. Devo portanto fazer dela um centro, ao qual relacionarei todas as outras imagens. (...) Mas, se concordarmos, como a experiência demonstra, que o conjunto das imagens é dado de início, percebo claramente de que modo meu corpo acaba por ocupar nesse conjunto uma situação privilegiada. E compreendo também de que modo surge então a noção de interior e de exterior, que no início não é mais que a distinção de meu corpo e dos outros corpos. Parta, com efeito, de meu corpo, como se faz costumeiramente; você não me fará jamais compreender de que modo impressões recebidas na superfície de meu corpo, e que interessam só a esse corpo, irão se constituir para mim em objetos independentes e formar um mundo exterior. Dê-me, ao contrário as imagens em geral: meu corpo

⁸⁶ Moneo (2004,p.2) utiliza a expressão *caligrafia arquitetural* ao se reportar à obra de Álvaro Siza.

acabará necessariamente por se desenhar no meio delas como uma coisa distinta, já que elas não cessam de mudar e ele permanece invariável. A distinção do interior e do exterior se reduzira assim à da parte e do todo. (...) *Meu corpo* é o que se desenha no centro dessas percepções; *minha pessoa* é o ser ao qual se devem relacionar tais ações. As coisas se esclarecem se vamos assim da periferia da representação ao centro, como faz a criança, como nos convidam a fazê-lo a experiência imediata e o senso comum.

Sendo o espaço e a linguagem formações coetâneas à existência histórica dos indivíduos, os lugares arquitetônicos como construções culturais no espaço natural seriam passíveis de serem lidos e analisados tal qual a fala. Analogicamente, pode-se entender nos vazios do texto arquitetônico, uma função assemelhada à dos brancos ausentes de letras das páginas impressas, artifício desprezado na Renascença e valorizado na tipografia do início do século XX (JEAN,2002,p.142).⁸⁷

Ceticismo e desencanto: o fim das promessas

Com efeito, viveu-se, desde o século XIX, uma economia de pensamento que era apocalíptica. Hegel, Marx ou Nietzsche ou Heidegger, num outro sentido, nos prometeram o dia seguinte, a alvorada, a aurora, o dia que nasce, o entardecer, a noite etc. Esta temporalidade, ao mesmo tempo cíclica e binária, comandava nosso pensamento político e nos deixa desarmados quando se trata de pensar de outra maneira.

Michel Foucault

Fala-se hoje da falência dos sistemas, quando é apenas o conceito de sistema que mudou.

Gilles Deleuze & Felix Guattari

Nos anos de 1960 a produção artística era atraída por poéticas engajadas com a problemática social e política da época, e era ainda possível pensar as artes plásticas nos termos das categorias da pintura e da escultura, e da necessidade e natureza da sua existência mesma (ARCHER,2002,p.711). Muito a partir da inquietação dos artistas novaiorquinos em meados da década, a arte é submetida a uma radical revisão que a altera profundamente, e questiona a sua própria sobrevivência. Sobre este assunto comenta Danto (2005,p.25) que a vanguarda dos sessenta

quis franquear a barreira entre vida e arte. Quis apagar a distinção entre arte elevada e vulgar. Quando a década tocava o seu fim, restava muito pouco em pé do que antes se havia considerado como parte do conceito de arte. Foi um período espetacular de demolição filosófica.

⁸⁷ Afirma o artista-calígrafo Hassan Massoudy no seu livro *Caligraphie* citado em Jean (2002,p.173): "Em uma composição caligráfica, o vazio não existe; existe apenas o espaço negro e o espaço branco e cada espaço, quer seja negro ou branco, deve encontrar sua força. Pode-se esboçar uma comparação entre a caligrafia e a arquitetura. Uma arquitetura existe para definir um espaço onde se vive; o vazio é real e importa tanto quanto a parede cheia".

Essa novidade no universo da produção artística, que termina por deslocar de Paris para Nova York o papel de capital internacional das artes, deveu-se aos americanos, cidadãos de um país novo, rico, cosmopolita e sem os opressivos compromissos europeus com a história e a tradição,

que foram então capazes de expressar sua relação com o Absoluto sem perder-se na busca da beleza, o fetichismo da qualidade perfeita.(...) Em parte, o que então possibilitou que fosse arte foi o que essa atmosfera histórica e teórica definira o historicamente possível (DANTO,2005,p.5,20).

No cenário da modernidade norte-americana, a radicalidade das práticas artísticas e arquitetônicas era muito mais anti-européia que anti-histórica, e tinha o objetivo não explicitado de dar origem a um comportamento oposto ao europeu, tido como referenciado na história e na tradição⁸⁸. Essa postura refletia o interesse por poéticas personalizadas, afinadas com a contemporaneidade cultural plural da jovem nação norteamericana.⁸⁹

As práticas artísticas ampliam ilimitadamente os domínios e o universo de representação para além dos requisitos de unicidade, originalidade, beleza, presença e materialidade, e em vez de se preocupar com resultados finais, concretos e palpáveis, passam a se envolver com conceitos, procedimentos e processos. Substituem a *materialidade* da obra pela *imaterialidade* das sensações estimuladas pelos eventos artísticos, produtos de poéticas de viés ético-político caracterizadas pela fugacidade eventual e imponderável de “realizações” mais próximas do *resultado* intelectual que do *produto* material.

Em vista das alterações ocorridas no universo da produção de arte e de arquitetura da contemporaneidade, Masiero (2003,p.270-127) reflete sobre o fato das obras serem consideradas um fim em si mesmas implicar na modificação radical nas relações

entre meios e fins na produção global das obras, incluídas as artísticas e arquitetônicas, e tende sem dúvida a que as tradicionais distinções entre teoria e práxis, meios e fins, abstrato e concreto, forma e conteúdo, (...), as típicas dualidades da metafísica ocidental, se evidenciem como insignificantes (...) no mundo antigo o aspecto técnico na produção da obra

⁸⁸ O desprezo dos artistas em Nova York com a paisagem cultural européia pode ser comparado aos comportamentos e procedimentos antes assumidos por Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright, dois emblemáticos criadores que consideravam os referenciais tradicionais como parcos, limitados ou desimportantes e lançavam-se na pesquisa formal pelas veredas abertas pela oferta de novos materiais e tecnologias que se concretizavam *pari passu* à formatação dos tempos modernos nas cidades.

⁸⁹ Moneo (2004,p.3) reconhece que o legado linguístico do radical experimentalismo e a linguagem provocativa das vanguardas que permaneceu de alguma forma vivo até o início dos anos sessenta, foi substituído pela inclinação americana pela complexidade na arquitetura.

era fundamental, e o produtor era apreciado sobretudo por sua habilidade a respeito: assim sucedia também no mundo moderno, ainda que se tentasse que a técnica se anulasse ou, melhor dito, se mimetizasse no conteúdo da obra. No nosso tempo, pelo contrário, o artista não é tal em virtude da sua habilidade técnica, mas da sua capacidade de conceituar, de dominar a técnica.

Esse contexto evidenciou a dificuldade de se apreender a essência das obras de arte que questionavam a própria ocorrência real, compreensão que não era fácil e requeria conhecimento mais especializado. A produção artística incorpora as maneiras do fazer arquitetônico e começa a conceber obras para serem concretizadas por outros⁹⁰, que passam a se efetivar a partir de um projeto, cujo autor é o idealizador, organizador e coordenador intelectual da realização concreta de um conjunto de executores intercomplementares.

Masiero (2003,p.16) avalia essa atitude como representativa da hibridação entre as artes na atualidade, bem como de

uma modificação radical não apenas dos paradigmas estéticos, como também da função mesma das artes na sociedade. Se as artes são reflexão em torno do significado que têm o fazer e o pensar, essa trituração de seus limites recíprocos, esta extensão do valor artístico a fenômenos e objetos que já não são internos ao sistema tradicional das artes (aquele – para entendermos – baseado na pintura, escultura, arquitetura, música, poesia e estendido depois ao cinema), esta estetização do real se converte inevitavelmente em signo de uma profunda (quicá radical) transformação dos modos de pensar o mundo e produzi-lo. Possivelmente, a extensão da lógica da arquitetura às outras artes e, pelo contrário, a absorção de uma estética totalizadora por parte da arquitetura são o signo de que a tradicional divisão entre natural e artificial foi superada com a totalização do artificial; nisto, a arquitetura, a mais artificial das atividades humanas, não pode senão assumir um valor particular, não pode senão situar-se mais além da arte e, ao mesmo tempo, ser a arte total.

É evidente a pressão das poéticas contemporâneas na arquitetura, e a dificuldade desta em se inserir no universo da arte desvinculado da realidade física, com obras cada vez mais conceituais, processuais e efêmeras. Um exemplo realizado de efemeridade arquitetônica foi a Catedral de Luz de Albert Speer, utilizando a

⁹⁰ O casal de artistas contemporâneos Christo e Jeanne-Claude por exemplo, executa intervenções ambientais de grande escala e proporções, de forma a promover, segundo eles, a ocorrência de “um novo olhar” dirigido às paisagens conhecidas. Eles não atribuem qualquer significado ao que produzem e consideram que, mais que a obra acabada o que conta é o processo, e o que realmente interessa nas suas realizações artísticas são os procedimentos intermediários – negociações, licenças, localização, recursos, cronogramas, instalação –, todo o planejamento anterior à sua existência como obra. A trajetória processual de transformação de uma idéia em algo concreto é por eles considerada tão, ou mais importante até, que a obra pronta: a elaboração teórica e crítica pode tanto ser considerada necessária à produção artística, como pode, ela própria, ser encarada como realização artística, como obra de arte. Christo, cujo nome de nascimento é Hristo Yavashhev, é de origem búlgara e Jeanne-Claude é francesa. As suas obras mais destacadas e conhecidos são o empacotamento da Pont Neuf (Paris) e do Reichstag (Berlim), a Cerca (*The Running Fence*) com 5,5 metros de altura e 40km de extensão na Califórnia, e os circuitos (*The Gates*) formados por 7.503 pórticos metálicos instalados no Central Park (Nova York).

projeção de canhões de luz de defesa aérea no campo de pouso dos dirigíveis Zeppelin da cidade de Nuremberg, para o encontro do partido Nazista em 1936. A imaterialidade fugaz da catedral virtual desfez-se em sombras tão logo foi finalizado o evento (Fig.10).

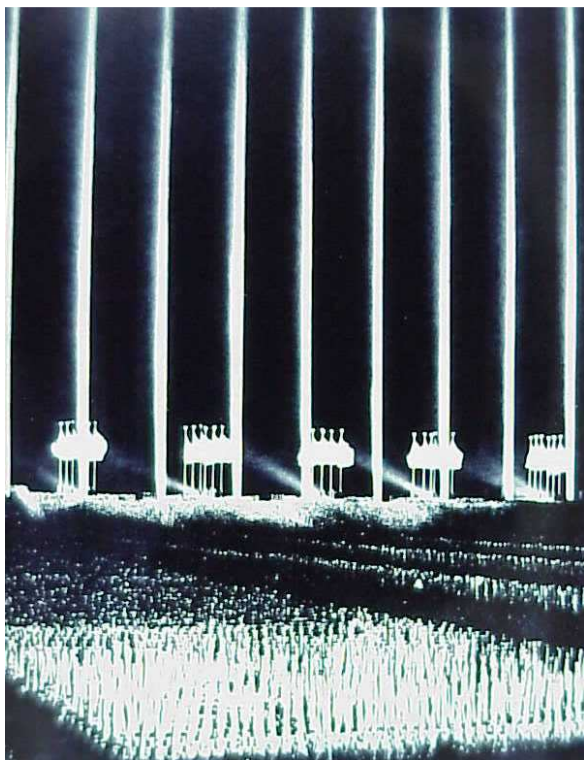


Fig.10: A Catedral de Luz de Speer

Entre os anos de 1950 e 1970 a porção norte-ocidental do planeta experimentou o pico do crescimento econômico, prosperidade e abundância da expansão do modo de produção capitalista de base industrial, o crescimento estável e o pleno emprego ocorrido no pós-guerra⁹¹. O frágil equilíbrio desse mundo de fartura e progresso seria abalado nas suas mais profundas convicções e esperanças, e romper-se-ia, para sempre, com as agitações de 1968, que espalharam seus estilhaços pelo Ocidente a partir de Paris.

Quando a eclosão do choque do petróleo em escala mundial põe fim ao ciclo de prosperidade em 1973, esse quadro de embates se agudiza e passa a ocorrer uma profunda revisão no âmbito dos objetivos e das práticas políticas e culturais da civilização ocidental. A riqueza e afluência econômica estimularam o acirramento das contradições latentes, e favoreceu a eclosão de questões sociais inaugurais, vinculadas a novos grupos de pressão, que assumiram uma importância e uma contundência antes inimagináveis (BERMAN,1987; SANTOS,1998; CHAGAS,2002; HOBBSAWM,1998; POLLOCK,1992). Irrompe a participação organizada de setores sociais marginalizados do processo tradicional, eclodem politizadas reivindicações com origem em idéias nacionalistas libertárias, revoltas estudantis, movimentos populares e minorias, e nas questões de representação, identidade e memória.

O mitificado ano de 1968 estabelece o ponto de inflexão entre o entendimento evolutivo do processo civilizatório ocidental e o desamparado nihilismo das análises,

⁹¹ Conjuntura decorrente dos acordos capital-trabalho ocorridos em Bretton Woods que possibilitaram a reconstrução da Europa dilacerada pela Segunda Grande Guerra. Para detalhes ver Hobsbawm (1998).

das críticas e das previsões sobre o porvir da espécie humana: as noções de progresso inexorável são substituídas pelo desencanto, pela dúvida, pelo ceticismo e pela insegurança. Proclamava-se o fim da vigência dos ideais iluministas, que prometiam a felicidade futura apostando na capacidade ilimitada de aprimoramento do ser humano em sociedade progressistas e igualitárias, e passava-se a desejar a liberdade de expressão das múltiplas alteridades em vez das possibilidades teleológicas que se revelaram impossíveis.

Assuntos antes obliterados por questões tidas como mais importantes e prementes vieram à tona, e assumiram a frente da cena social e das discussões políticas. Feminismo, etnicidade, meio-ambiente, sexualidade, identidade, gênero, religiosidade, psicanálise, filosofia e teorias culturais tornaram-se linhas fundamentais do embate de pensamentos e comportamentos que, no final dos anos de 1970, foram qualificados como estruturadores do denominado “pós-modernismo crítico” que continuava o questionamento originado no final da década anterior (ARCHER,2002,p.11). Numa declaração de 1975, Foucault (POL-DROIT,2006,p.84) bem caracteriza o momento vigente:

O pessimismo de direita consiste em dizer: veja como os homens são filhos-da-puta. O pessimismo de esquerda diz: veja como o poder é nojento! Podemos escapar destes pessimismos sem cair na promessa revolucionária, no anúncio do entardecer ou da manhã? Eu creio que isto é que está em jogo atualmente.

Os anos de 1980 caracterizam-se pela crise das grandes narrativas provocada pela falência do socialismo real, e pela consolidação hegemônica do capitalismo assentado na reorganização de procedimentos liberais e na gestão mundializada da interdependência das economias globais (CHAGAS,2002). As práticas informacionais descentralizam a produção industrial e aceleram os procedimentos de automação e de redução de custos: o território passa a ser organizado não mais pela técnica combinada à ciência, mas pelas múltiplas possibilidades de desenvolvimento das tecnologias de comunicação (SANTOS,1997a).

No mês de abril de 1986 ocorrem dois incidentes que elevam os níveis de desencanto com o progresso científico e tecnológico: o vazamento de urânio na usina atômica russa de Chernobyl⁹² e a explosão da nave espacial americana Challenger, no seu retorno a Terra. O choque provocado por esses acontecimentos

⁹² Antes desse já ocorrera, em março de 1979, o acidente na usina atômica de Three Mile Island, na Pensilvânia, nos Estados Unidos.

potencializou a desconfiança com a imparcialidade e a racionalidade do desenvolvimento científico, lembrando a barbárie⁹³ instalada nas mentes e nos corações da humanidade que testemunhara, ou herdara, os efeitos “das duas grandes catástrofes européias do século XX: o Holocausto e o gulag (sic) (ROUDINESCO,2007,p.226)”. A esse pavor potencial do extermínio do planeta promovido pelo conhecimento humano se agregaria o desconforto com a segurança efetiva do desenvolvimento tecnológico e com o progresso, ainda que pacífico, da energia nuclear.

Guattari (2006,p.194) enxerga nesse quadro desencantado o enfraquecimento da “vaga contestatória e criativa” e o início de “uma nova forma de conservadorismo social”, um quadro que leva Trías (2002,p.71) a declarar que “talvez porque conhecemos demasiado” não acreditamos em mais nada por vivermos uma idade hipercrítica

que paga caro sua lucidez: bloqueia toda certeza em uma norma de vida. Nosso ceticismo nos impede de crer. Desmontamos criticamente a crença, inclusive chegamos ao extremo de desmontar criticamente a lucidez, a sabedoria, a própria crítica. A partir da lucidez, a partir da sabedoria, a partir da crítica. Céticos com respeito a nosso próprio ceticismo, críticos com respeito a nosso criticismo, nos submergimos em uma atividade sem freio com a finalidade de esquivar o obsessivo cul de sac dos espelhos que se miram.

Em entrevista concedida ao jornal francês *Libération*, em 23 de outubro de 1980, a propósito do lançamento do livro *Mil Platôs*, Deleuze (2000,p.39) comenta o que ele identifica como a criação induzida de um “novo conformismo”:

Vivemos há alguns anos um período de reação em todos os domínios. Não há razão para que ela poupe livros. Estão nos fabricando um espaço literário, bem como um espaço judiciário, econômico, político, completamente reacionários, pré-fabricados e massacrantes. (...) Qual seria o papel da filosofia nessa resistência a um terrível novo conformismo?

Esse universo de novos saberes tecnológicos, em constante e acelerada ebulição mutante, estrutura um paradoxal campo de potencialidades antagônicas: ao tempo em que essa pletera de meios de comunicação amplia as possibilidades de controle e manipulação, induz o surgimento de indivíduos que transcendem a condição objetual que lhes é imposta, para assumir, na condição de sujeito, a atitude reativa a essas inúmeras possibilidades de dominação, transmutando-as em parceiras do processo de emancipação.

⁹³ Pela utilização da bomba atômica e pelo horror perpetrado nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, locais onde conforme Seligmann-Silva “a essência destruidora da técnica foi levada a um limite extremo” (2005,p.28).

O mal-estar contemporâneo

Em nossa época, a da totalização estética, a arquitetura se hibrida com as artes, porque as artes se converteram na totalidade do mundo, e porque o problema de “construir” já não se soluciona em um consolador “habitar”, mas se mantém sempre aberto na responsabilidade do artifício, em ser sobretudo pensamento, linguagem, inessencialidade poderosa.
Roberto Masiero

Qualificados por Danto (2005,p.22) como *Vanguarda Intratável*, os movimentos artísticos progressistas do início do século XX professaram o rompimento com a hegemonia da história como fonte inesgotável da criação, e decretaram o fim da reciprocidade entre arte e beleza. A partir deles “qualquer obra de arte e de arquitetura será, a seu modo, teoria estética e reflexão sobre a técnica” (MASIERO,2003,p.214).

De acordo com Agamben (2003,p.201), a vanguarda consciente “não se dirige jamais ao futuro, mas é um esforço extremo para encontrar uma relação com o passado” e os que mais asperamente criticam a apropriação do passado como referência e objeto de conservação, não concorrem para superá-lo porque os que mais contribuem para modificar o futuro são “os que vivem mais enraizados no passado e na tradição” (MONTANER,1999,p.22).

Se, no passado recente, a academia referendava a produção artística de orientação clássica e refutava as manifestações artísticas que a contestavam, na atualidade tornou-se responsável por acatar e divulgar a produção menos conhecida, ou apreciada, na esteira da revisão conceitual do século XX, que reconheceu na produção das vanguardas valores excepcionais e admiráveis. Absorvidas pelo *status quo* que combatiam, as obras antes tidas como portadoras de intrínseca rebeldia são adquiridas por instituições contra as quais se dirigiam seus autores que proclamavam a Natureza como a única possibilidade de referência criativa e de aprendizado (SUBIRATS,1984;CRIMP,2005), como atesta Rodin (2002,p.7):

Onde compreendi a escultura? Nos bosques, olhando as árvores; nos caminhos, observando a construção das nuvens; no ateliê, estudando o modelo; em toda parte, salvo nas escolas. O que aprendi com a natureza, tratei de por nas minhas obras.

ou as considerações de Cézanne (1904,p.16) em uma carta enviada a Émile Bernard⁹⁴:

⁹⁴ Pintor pós-impressionista francês (1868 - 1941), colaborou com Gauguin e van Gogh, e foi bastante influenciado pelo pensamento e pela obra de Cézanne. A frequente correspondência que manteve com os três, documenta o pensamento artístico da época.

O artista deve desprezar a opinião que não se baseie na observação inteligente do caráter. Deve rejeitar o literatismo, que com tanta frequência leva o pintor a se afastar do seu verdadeiro caminho – o estudo concreto da natureza – para perder tempo longo demais em especulações intangíveis.

O Louvre é um bom livro a ser consultado, mas também não deve ser mais do que um intermediário. O estudo real e prodigioso a ser empreendido é a diversidade do quadro da natureza. (...) o pintor deve dedicar-se inteiramente ao estudo da natureza, e se esforçar para produzir quadros que sejam lições.

Na atualidade, são os museus – *prisons d'art* segundo Riegl (1999,p.76) – e a academia que expõem essas obras de arte e atuam como plataformas de divulgação das idéias mais radicais da produção artística⁹⁵, que passaram a ser referência do gosto nas produções do mercado cultural: a passagem das elitistas vanguardas para a cultura *pop* das massas (MASIERO,2003,p.245). Os movimentos contestatórios das primeiras décadas do século XX foram transformados e cooptados, absorvidos e re-apropriados como modelos da produção capitalista. Esse foi o percurso trilhado pelo design social-internacionalista da Bauhaus no deslocamento rumo ao embelezamento dos produtos industriais, e pela inflamada *agit prop* bolchevista, na trajetória em direção à comportada publicidade empresarial (CRIMP,2005,p.236).

Se a idéia moderna de utopia social tida por Eisenman (2006b,p.245) como “um tempo para além da história” podia ser considerada uma *obsessão ética*, o que agora acontece é a *perversão estética*. A complexa fragmentação da contemporaneidade, a pluralidade de referências, de compromissos e de entendimentos crítico-teóricos levam a arquitetura à obsessão pelas poéticas do novo, que se desejam ilimitadas numa suposta felicidade sem fronteiras. Surge uma “vanguarda intratável”, com produção de natureza “autista”, intencionalmente ausente e voltada para si própria. Enquanto as vanguardas afrontavam o gosto dominante da burguesia, os *enfants terribles* da arquitetura internacional desejam realizar a espalhafatosa forma-mercadoria do Planejamento Estratégico das obras de exceção espetaculares que já nascem monumentalizadas.

Na contracorrente a essa postura, as realizações de Siza, Souto de Moura, Moneo, Campo Baeza e outros na Península Ibérica, caracterizam-se pelo apuro formal do tratamento dos volumes, que engendram espacialidades mutáveis sob diferentes incidências de luz, e explora o convívio de materiais tradicionais com os de última

⁹⁵ Embora na atualidade pareçam perfeitamente assimiláveis, cada linguagem artística resultou de processos criativos embasados no entendimento do contexto vivenciado nas especificidades das diferentes culturas e, certamente, foram objeto de algum tipo de conflito ou crise, por época da sua criação.

geração tecnológica. Um discurso projetual de poéticas pessoais que articulam uma arquitetura austera e serena, experimentando o exercício da “difícil simplicidade na complexidade de tudo o que está cada vez mais ‘à disposição” (MASIERO,2003,p.286).

A expressão “silêncio visual” utilizada por Siza (2007,p.58) ao reportar-se a uma característica intencional da sua obra, e o depoimento de Moneo⁹⁶ a respeito da qualidade espacial e material da igreja de Marco de Canavezes⁹⁷, podem ser apropriados como uma avaliação geral à produção da arquitetura ibérica contemporânea:

Em Canavezes está o Siza que entende o lugar, que trabalha com uma extraordinária economia de meios, que utiliza os materiais com extrema sensibilidade, que domina a escala, que é preciso no desenho, que brinca nos espaços e que, mais ainda, é capaz de fazer da sua arquitetura um exercício poético.

O retorno do recalçado

No seu antimodernismo, os conservadores tornaram-se pós-modernos.
Andreas Huyssen

(...) resulta evidente que se o Moderno se realiza nas vanguardas históricas, o Pós-moderno se evidencia como antítese das mesmas vanguardas: estas se apresentam, sem dúvida, como elitistas, enquanto o Pós-modernismo é, em câmbio, populista; as vanguardas históricas pretendiam levar a arte à vida, enquanto a Pós-modernidade usa a vida como arte.

Roberto Masiero

No decurso das suas existências ao longo da história, as obras de arquitetura estabelecem vinculações com a natureza ou com a cultura. Com a natureza, para reverenciá-la como fonte da *mimesis*, ou para afirmar a suposta superioridade das realizações sociais sobre a aparente passividade do ambiente natural; com a cultura, para realçar o *continuum* da história, ou para articular radicais rupturas ao repudiar a inerente historicidade da constituição do objeto arquitetônico.

Essa vontade de ruptura absoluta, transferida das artes plásticas para a arquitetura, conduziu à abstração representacional do funcionalismo racionalista, com a instauração de um processo purificador e depurador das formas pretéritas.

O Movimento Moderno traz implícita uma dupla autoridade: a da subjetividade estética e a de cunho moral e ético, comprometida com a construção de uma sociedade mais livre e igualitária. Propugna a *revolução ética* ao construir uma nova

⁹⁶ O depoimento está transcrito em Siza (2007,p.93).

⁹⁷ Projetada por Siza em 1996.

sociedade pelas vias da *reconfiguração estética* do ambiente, perpassada pela *utopia do desenho*, a ilusão de tudo revolucionar através do projeto, uma fé inaudita na “arquitetura de papel” (SOLÀ-MORALES; CIRICE; RAMOS, 1993, p.39). Essa fé na capacidade de evangelização da arquitetura e do urbanismo modernos, estimula a disseminação da idéia do desenho de novas soluções projetuais como indutoras de comportamentos inaugurais, que poderiam, inclusive, alterar radicalmente a sociedade e erradicar a pobreza, a violência e a miséria como propalava o “neo-humanismo tecnocrático” (MASIERO, 2003, p.239) de Le Corbusier. Atitude qualificada por Rossi (1977, p.150) como “demiúrgica”, ao considerar que os arquitetos continuamente apresentam “sistemas em que a ordem espacial se torna a ordem da sociedade e pretende transformar a sociedade”.

Já se comentou que as vanguardas européias promoveram a radical ruptura dos paradigmas artísticos vigentes, por não verem viabilidade de coexistência pacífica entre tradição e inovação. Os construtivistas, que mais libertariamente enfrentam a ortodoxia da composição tradicional da arte e da arquitetura, utilizam poéticas de conflito entre formas geométricas plenas de tensão e instabilidade, e abrem uma profunda “ferida na tradição arquitetônica da composição clássica das formas puras”, por não acreditar na possibilidade de “uma modernidade alternativa que pudesse amparar o passado” (GLUSBERG, 1989, p.112).

Vários entendem essa repulsa à história e à tradição como apenas aparente, e contestam o propalado abstracionismo da arquitetura modernista. Eisenman (2006b), nela observa referências de figuras e de detalhes do imaginário industrial, e da identificável depuração de elementos formais da gramática compositiva da antiguidade greco-romana. Apesar da propalada ruptura com a história e a tradição, o Movimento Moderno operou um sistema abstrato de relações bastante assemelhado ao clássico, mascarando a apropriação de elementos da antiguidade, na sua essência mais depurada, despojados de qualquer ornamento acrescido à sua *verdade* estrutural. Eisenman (2006b), Colquhoun (2004) e Glusberg (1989, p.112) reconhecem no modernismo traços evidentes de continuidade histórica, na simplificação formal das tipologias compositivas da tradição clássica, como o uso de pilotis de colunas sem capitéis, e da busca da beleza e da verdade nos resultados formais da razão da eficácia funcional.

Da negação a qualquer possibilidade de evolução criativa vinculada ao reconhecimento e ao acatamento da progressão da história, decorre a fratura que provocou a característica dificuldade ontológica da arquitetura moderna que, ao se pretender a-histórica, contribuiu para que fosse dificilmente historicizável. A hostilidade da cultura da modernidade para com as questões da continuidade histórica redundou, em tempos mais recentes, em profunda reação aos entendimentos identificados como modernistas, justificada pela mesma agressividade na qual eles se fundavam e se fundamentavam. Tal qual uma sintomática emergência do reprimido, esse comportamento reativo fez ressurgir o interesse renovado pela história que, de execrada vilã anacrônica e reacionária, passa a antídoto libertador da niveladora irrealdade formal e programática do Movimento Moderno (DE GRACIA, 1996, p.69).

O pós-modernismo inventou a idéia do Movimento Moderno como uma tendência homogênea, em oposição à extrema diferenciação de entendimentos ideológicos, comportamentos práticos e procedimentos poéticos adotados pelos seus integrantes. Criticar um bloco monolítico era estrategicamente mais fácil aos seus opositores, que nele reconhecer a variada diferença das especificidades que assumiu em tempos e espaços.

Se no percurso inaugural dos CIAMs⁹⁸ os modernos objetivavam instaurar uma sociedade emancipada das misérias existenciais e das necessidades de sobrevivência mais prementes, a ideologia subjacente à denominada *condição pós-moderna* preocupa-se em expressar as múltiplas alteridades da contemporaneidade desencantada do pensamento pós-moderno, conforme aponta Trías (2004, p.54):

O pós-modernismo pretendeu dar por canceladas as grandes questões da filosofia, como se o assédio e demolição do quanto se achava excessivamente edificado e construído pela Razão Moderna bastasse para justificar e legitimar a tarefa filosófica. Mas essa empresa de demolição deixou um espaço desértico e ermo que deixa o ânimo carregado de desgosto, falta de orientação e de luzes.

De acordo com Gregotti (1996, p.6), a noção atual da *organização hipermoderna* da sociedade é configurada segundo

um arranjo que se esforça para eliminar fronteiras entre ciências, ser aberto, anti-ideológico, infinitamente interpretável e combinável, e sobretudo que evita horizontes e esperanças de longo prazo, porque são

⁹⁸ Caracterizado pelo viés socialista e doutrinário comprometido com as questões sociais e dominados pelos países de língua alemã (FRAMPTON, 1997, p.327-339; JACQUES, 2003, p.35, n.60).

consideradas ilusões pelas quais não vale a pena sacrificar nada do que for imediatamente possível de ser adquirido.

A crença no porvir, ou a desesperança com um futuro melhor, são construções ideológicas de momentos históricos que delas precisavam para sobreviver: por um lado, a reconstrução europeia de sociedades dilaceradas pela guerra que necessitavam da esperança como motor da recuperação material e espiritual; por outro, o estímulo à diversidade e a afirmação de identidades que enfraqueceriam a soberanias políticas, e as barreiras econômicas, dos estados-nações do novo imperialismo eufemisticamente cognominado globalização, apoiado nos processos de “erosão da soberania nacional”, nos quais “o estado não tem mais o poder ou desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação” (BAUMAN,2005,p.62,84).

Conforme a sintética análise de McLeod (2000), o enfraquecimento da economia nacional conjugado à crise econômica que atravessava a cidade de Nova York durante os anos de 1970 – em estado falimentar e sem disponibilidade de capital para investimentos no mercado imobiliário –, contribuiu para o aprimoramento conceitual dos jovens arquitetos dos EUA, especialmente os nova-iorquinos do grupo *New York Five*⁹⁹. Com a ausência de encomendas de trabalho, a perceptível redução da importância do papel social da arquitetura, e a sensação de impotência política de uma profissão relegada a um grau inferior de reconhecimento, os profissionais americanos voltaram-se para a realização de obras menores, como reformas, ampliações e interiores, e aproveitaram a disponibilidade de tempo para se dedicar ao estudo crítico, e à especulação teórica, que os fundamentou para a prática que viriam a desenvolver na década que se seguiu. Escrevendo, mais do que projetando ou construindo, refletiram sobre o retorno à arquitetura como arte, e a reconstrução da respeitabilidade da disciplina e da profissão.

O *boom* econômico do início dos anos de 1980 em resultado da política neoconservadora e a recuperação financeira de Nova York¹⁰⁰, contribuíram para o lançamento de novos empreendimentos imobiliários. Ocorre a revalorização da profissão e da figura social do arquiteto; mais estudantes passam a se matricular nas escolas, aparecem mais artigos e críticas nos jornais e publicações especializadas,

⁹⁹ Peter Eisenman, Michel Graves, Richard Meier, Charles Gwathmey e John Hejduk.

¹⁰⁰ Integram esse momento o *boom* da Bolsa de Nova York, a disseminação da cultura *yuppie* e a construção (finalizada em 1984) do emblemático edifício-sede da AT&T projetado por Philip Johnson.

mais edifícios são projetados e desponta a personagem do arquiteto-celebridade, embrião do grupo restrito, poderoso e seletivo dos integrantes do *star-system* da arquitetura internacional.

O surgimento do pensamento caracterizado como pós-modernismo nas obras de arquitetura e urbanismo nos Estados Unidos, coincide com o interesse de produzir novos signos culturais e da capacidade privilegiada que a arquitetura tem de realizá-los. Diferentemente das palavras de ordem do modernismo, o valor da arquitetura desloca-se da resolução dos problemas sociais para o de comunicação e veiculação de fabulações do poder econômico e político. Enquanto, no início do século XX, as vanguardas artísticas utópicas e a-históricas propalavam o repúdio ao estilo e à figuração, como via de se atingir uma nova ética e uma revolucionária representação artística, o pensamento da pós-modernidade, no final do mesmo século, defendeu a substituição da pesquisa formal pela paixão tipológica, muitas vezes entendendo criação como apropriação analógica de formas preexistentes.

A partir de meados dos anos de 1980, o pós-modernismo passa a se encarado

menos como uma crítica ao modernismo do que como um repúdio ao próprio projeto crítico do modernismo, uma percepção que legitimava um pluralismo “vale-tudo”. O termo *pós-modernismo* descrevia uma situação na qual tanto o presente como o passado podiam ser despidos de quaisquer determinações e conflitos históricos (CRIMP,2005,p.19).

Posição que é referendada por Colquhoun (2004,p.231) quando reconhece que o pós-modernismo não foi uma reação anti-modernista, mas sim, uma reação

contra um movimento moderno que se tornara conservador, profissionalizado e rotineiro. Não se dirigia *fundamentalmente* às obras seminais das décadas de 20 e 30.

A ocorrência dessas disputas e embates teria permitido, segundo De Gracia (1996,p.20), redefinir “o que é, o que pode ser o moderno em arquitetura” na medida em que

volta a equivaler a uma expressão de acomodação com o próprio tempo e com o lugar, de forma que as culturas locais mediem na busca de uma sincronia cultural com a história da arquitetura. Além disso, a paixão por antecipar o futuro decaiu tanto quanto a noção de vanguarda entrou em crises como a fabulação de um futuro imprevisível a partir de um presente confuso.

No âmbito da arquitetura, o pós-modernismo opta por poéticas apoiadas no desprezo pelo ineditismo como um valor em si e estimula a adoção de uma das duas vertentes antitéticas:

1. a *conservadora*: que utiliza arranjos formais eivados de citações historicistas que promove o retorno ao passado idealizado – clássico ou mais recente –, valorizado por releituras que instauram o *pleonismo* na obra de arte pela apropriação, a cópia, o pastiche e, principalmente, a paródia¹⁰¹, e
2. a *progressista*: que retoma os experimentos modernistas interrompidos pela Segunda Grande Guerra, cujo resultado híbrido é uma espécie de *neoconstrutivismo* combinado ao *pós-estruturalismo*: a exploração dos vínculos entre a liberdade criativa da vanguarda construtivista e a arquitetura, como um *texto* passível de ser lido de várias formas, que pode ser decomposto e recomposto, segundo lógicas de criação poética distintas da racionalidade.

Segre (2006,p.66) reconhece três tendências que dominam a produção arquitetônica da atualidade:

- a *renovadora*: identificada com o avanço aperfeiçoado do repertório formal e tecnológico da vanguarda radical;
- a *defensora*: apoiada nos paradigmas da linguagem abstrata, geométrica e minimalista do Movimento Moderno, e
- a *reconhedora*: da relevância e do significado das tendências regionalistas internacionais.

Nessas três vertentes ele não inclui uma outra, a da condução do presente ao passado como estratégia de pacificação da angústia contemporânea frente à transitoriedade induzida e à obsolescência programada, que leva Eisenman (2006b,p.247) a afirmar, em 1984, que a arquitetura contemporânea àquele momento “rememora um futuro que não mais existe”, e é entendida “como um processo de invenção de um passado artificial e de um presente sem futuro”.

A situação da produção contemporânea da arquitetura, eivada de intenções diversificadas e conflitantes é descrita de maneira concisa e contundente por Masiero (2003,p.284-285), cabendo a transcrição mais extensa:

Com a Contemporaneidade, na idade da máquina, a arquitetura se faz sistema, arte entre as artes, descobre o poder da artificialidade ao descobrir o poder da técnica, percorre todos os estilos apropriando-se de

¹⁰¹ Sem a intenção de copiar a paródia realiza uma crítica baseada na avaliação geralmente irônica e bem humorada, já que o humor é dela parte indistinguível e indispensável.

todos os signos: o passado como grande estoque cheio de imagens, possibilidades, figuras, histórias. Projeta-se para seu próprio tempo impondo-se ao mesmo tempo sua própria razão, uma razão prototípica. Pretende ser o ato da reconstrução do mundo, depois que a barbárie purificadora das vanguardas tenha feito *tabula rasa* do passado. Vê-se a si mesma, finalmente, como instrumento para conciliar razão e sentimento, ciência e arte, em uma humanidade também e por fim conciliada.

Mas esta conciliação não se realizou. Em nossos dias alguns interpretam esta condição inacabada como signo da obrigação de continuar a busca da possível solução entre razão e projeto na confluência da política, dos costumes, das formas, dos significados de uma sociedade que pode e deve emancipar-se. O projeto da Modernidade, mesmo que não se tenha ainda realizado, mantém vivos todos os seus objetivos históricos e éticos.

Outros interpretam o presente mostrando, qual epifanias, suas formas, suas exigências, inclusive suas contradições, sem pretender impor um caminho ou futuro algum, sem julgar. Praticam assim um “realismo” fantasmagórico, estetizante, popular, que com frequência brinca com a ironia, o grotesco, a superficialidade o com uma profundidade sem fundo. Outros confiam na técnica, exibindo sua exuberância, seus “músculos”, seu poderio, sua superioridade pós-humana. Outros conjugam construção e literatura em uma estética da metáfora, onde a arquitetura se faz insinuante, cúmplice, patética, narrativa, nostálgica, convincente e consoladora, como em uma *soap opera*¹⁰².

Aos realizadores pós-modernistas não interessa a Revolução, mas a afirmação da arquitetura enquanto tal: refutam o comprometimento modernista com as poéticas da depuração formal da gramática clássica e defendem obras desvinculadas de qualquer limitação história, estética, racional ou ética, que se afirmem independentes das idéias de progresso evolutivo e justiça social. Discordam da submissão às grandes narrativas político-sociais e tentam limitar o fazer arquitetônico ao âmbito, por si só já bastante amplo, da criação artística e da estética. Propõem a reconquista de uma situação assemelhada àquela anterior à Renascença, quando a arquitetura era uma “estrutura de linguagem” que só podia, conforme o entendimento de Foucault (POL-DROIT,2006,p.60-61) com respeito à literatura, ser “analisada em si mesma e a partir de si mesma”, já que se encontrava “liberta de todas as determinações” que não as dela próprias.

A arquitetura da contemporaneidade afasta-se da ordem e da razão *apolínea* para aproximar-se da paixão e da desregulamentação *dionisíaca*, como distingue Machado (2005,p.8) na transcrição que se segue:

o dionisíaco significa o abandono dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino à loucura mística do deus da possessão.

¹⁰² Em inglês no original.

Como comentado anteriormente, na antiguidade clássica acreditava-se que a arquitetura se originava de fontes naturais ou divinas, e durante a vigência do pensamento modernista essa gênese foi deslocada para a racionalidade tecnológica e científica. Na atualidade, a arquitetura se pretende auto-suficiente, e advoga ser resposta a motivações arbitrárias, aleatórias e artificiais, destituídas do compromisso valorativo que exceda o fato de ser, apenas, um estímulo para a concepção inicial. Busca a representatividade da coisa em si, pura e sem adereços, que não dependa de origens outras que ela própria; que possa prescindir do tempo, de espaços e, até mesmo, do ser humano como referência de escala e destinação primeira.

A opinião de Masiero (2003,p.269) é a de que o rótulo pós-moderno é “um termo central para a definição não tanto de uma estética da arquitetura como de um território no qual a arquitetura tenciona libertar-se das implicações e limites da Modernidade”. O pós-modernismo seria uma espécie de *neo-barroquismo*, que reivindica libertar-se das disposições canônicas e do que foi recalcado pelo classicismo modernista. Ressalta ele a importância, a pertinência e a relevância das modificações operadas no âmbito da realização arquitetônica, alterando e transmutando a técnica que adquiriu a condição de Nootécnica – técnica convertida em “modalidade neuronal, pensamento” – já que passou de material

a imaterial, de local a difusa, de antropológica a alienada, de visível a invisível, de linear a neuronal, de particularizada a universal, de *hard* a *soft*, de mineral e mecânica a biológica e biotécnica. Uma técnica que, como um vírus, agrediu ao vivo e se apoderou dele.

A arquitetura se converteu em produção de signos, mensagens, metáforas, artifício entre artifícios: já não produz somente formas ou construções, como também configurações (MASIERO,2003,p.269-270).

A experiência vivenciada

A arquitetura não é o conhecimento da forma; mas sim, uma forma de conhecimento.

Bernard Tschumi

A arquitetura é uma forma de conhecimento por meio da experiência.

Alan Colquhoun

A imagem pública e coletiva da cidade contemporânea se tornou “um grande livro aberto de escrita anônima” (JEAN,2002,p.202,132), constituído pelo hibridismo de tecnologias de comunicação fundidas à arquitetura, estabelecendo novos questionamentos acerca dos relacionamentos entre edificação, mídia e representação. Como expressa a reflexão de Peixoto (1992,p.311):

Nas cidades, os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. (...) Na natureza, a paisagem é muda, árvores e pedras são apenas aquilo que são. Aqui, porém, tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento da cidade. O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz como se deve vê-la. Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que conta e o que esconde, parece impossível de saber. (...) Somos ainda capazes de ver através desta mitologia esvaziada de todo significado pela repetição?

Intoxicada por uma miríade de signos, a paisagem contemporânea das grandes cidades atua na direção contrária à cognição e à preservação da memória, e nessa contaminação visual, a letra aparece liberta do contexto semântico da palavra, na concretude de significante, como *objeto letra* que passa a elemento da arquitetura da cidade (JEAN,2002,p.130). Originalmente representação das coisas para possibilitar o relato através da escrita, a letra agora opera deslocada desse caráter primitivo, e passa a ser a própria *coisa* que antes buscava representar: significante e significado, meio e mensagem, em um único e mesmo suporte.

A concentração de estímulos, sensações e sentimentos nas grandes cidades da atualidade, contribuiu para limitar a real experiência dos seus cidadãos, e é tida por Agamben (2003,p.21-22) como uma das características principais do homem contemporâneo, cuja noção acerca da sua “incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmos”. Entretanto, Jeudy (2005,p.117-118) vê na superexposição a que está submetido o homem comum no território das cidades, uma potencialidade diferente e positiva, como comenta:

O cidadão, mesmo podendo continuar a ter seus gostos, se vê obrigado a conviver com essa superexposição urbana, como se as suas referências fossem reduzidas a um relativismo inútil. Mesmo assim a cidade oferece surpreendentes reversos: a exibição cultural de que ela é teatro, por seus próprios excessos, torna possível o retorno discreto da particularidade do julgamento estético. Ela o torna efetivamente possível, pela simples razão de que a super visibilidade produz cegueira. O cidadão, solicitado permanentemente pela proliferação de signos culturais e artísticos, é estimulado a não ver mais nada, o que lhe dá a oportunidade de ver de outra maneira.

Nesse contexto, amplia-se o interesse por uma arquitetura que estimule experiências com espacialidades que induzam sensações e percepções. Como usuários dos espaços construídos, os seres humanos são imersos na vivência da imponderável matéria da espacialidade dos edifícios, capazes de materializar os signos mais diversos, de representar o irrepresentável e de combinar o deleite estético com o conforto da utilização.

No livro *Drama e Identidad*, Trías (2002,p.27) vincula a poética do compositor austríaco Joseph Haydn a do cineasta inglês Alfred Hitchcock, ao avaliar que, nos seus respectivos domínios, esses artistas são os responsáveis pela introdução do espectador na composição artística, “um elemento indispensável, um personagem ou um instrumento que, até eles, padecia de uma crônica mudez”. O espectador deixa de ser *objeto* destinatário e passa a *sujeito* parceiro, ainda que passiva e indiretamente, da concepção e da composição da obra de arte¹⁰³:

Ambos os artistas “contam” de forma explícita e declarada com essa “voz” de detrás da barreira: jogam com sua atenção, o introduzem no curso do drama que se está narrando (filme ou sinfonia).

N’A *Fenomenologia do Espírito*, Hegel (1999,p.349-350) comenta que o *agora* deixa de sê-lo no instante mesmo em que é percebido e nomeado, já pertencendo aos domínios do passado; enquanto o *aqui* exige a constituição de um lugar que o defina para vir a ser. Ao analisar a redefinição das idéias de presença e de lugar arquitetônico provocadas pelos processos informatizados de comunicação, Cabral Filho (2005,p.74) constata que o tempo e o espaço das relações de vizinhança passaram a ser mediados por tecnologias distintas da arquitetura, e o lugar arquitetônico perde a primazia de “artefato de junção espaço-tempo”. A fricção entre o *lugar virtual* e *lugar real* está enfraquecendo a tradicional noção da arquitetura como “sede do evento” e “lugar da co-habitação”:

Se o que sempre caracterizou a Arquitetura foi a sua opacidade e a sua capacidade de descontinar o espaço natural, tornando-o sede do evento, as tecnologias da informação e da comunicação estão transformando a Arquitetura em algo transparente e não delimitador, que tem dificuldade em servir como território do evento (CABRAL FILHO,2005,p.75).

Apointa para a necessidade de obras mais ajustadas à contemporaneidade, que estimulem “a junção expandida do espaço e tempo” (CABRAL FILHO,2005,p.77) e acredita que está ocorrendo um “deslocamento teórico” no âmbito da conceituação, da concepção e da utilização da arquitetura na atualidade. O edifício readquire uma nova dimensão ao afastar-se da ênfase no estético, e aproximar-se das relações de espaço-tempo deflagradas pelo contato sensorial e perceptivo entre obra e usuário; a arquitetura distancia-se da condição de “objeto estanque” e tende a ser transformada em “um vazio propiciador de relações”,

¹⁰³ Exemplos dessa preocupação com a experiência produzida pelo ambiente arquitetônico podem ser identificados nas obras de Louis Kahn, Tadao Ando, Daniel Libeskind, Zara Hadid, Peter Eisenman, Bernard Tschumi e, no Brasil, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha.

“um vazio relacional”, indeterminado, mas potente. A Arquitetura deixa de ser a materialidade da construção (a substância) e passa a ser esse encontro do sujeito com o objeto (o evento), que propicia os meios para a interação inédita e expandida do sujeito com o outro (CABRAL FILHO,2005,p.72-73).

O espaço da arquitetura não se limita à concretude das espacialidades e dos usos configurados materialmente na obra realizada; ao instaurar a diferença “entre interior e intempérie” (TRÍAS,2002,p.76) a arquitetura opera como fenômeno que envolve os usuários durante a experiência da sua realidade objetual concreta, estimula vivências individuais e coletivas, e provoca um feixe de sentimentos na utilização da forma encarnada na substância tátil dos materiais empregados nas suas espacialidades. Não sendo apenas fruição contemplativa, relaciona a forma concreta do discurso projetual do autor com os usuários, cujas idiosincrasias vão calibrar a experiência de espaço que a obra corporifica, através das respostas subjetivas de sensações, sentimentos e percepções. Avaliação semelhante é abraçada por Tschumi (2001) quando discorre sobre a capacidade da arquitetura transcender a complexidade da forma e ser o reflexo “das atividades, dos movimentos dos corpos no espaço, dos sons, das forças”.

Benjamin (1998,p.238) comenta duas possibilidades de fruição de uma edificação; a *visual* da contemplação e a *tátil* da utilização:

Na ordem tátil, não existe nada, com efeito, que corresponda ao que a contemplação representa no domínio visual. A fruição tátil faz-se menos por via da atenção do que por via do hábito. No que respeita à arquitetura, é este hábito que determina igualmente, em larga medida, a fruição visual. (...) Com efeito, nenhuma das tarefas que se impõem aos órgãos receptivos do homem, quando das grandes reviravoltas da história, é resolvido por via visual, isto é, através da contemplação. Para que isto ocorra, paulatinamente, é preciso recorrer á fruição tátil, ao hábito.

Tal qual “um jogo que só é verdade quando está sendo jogado”, a experiência da obra de arte e de arquitetura se efetiva na interação da participação do usuário. A interpenetração desse “jogo como verdade” é, conforme Cauquelin (2005a,p.99), condição para instaurar “um diálogo no qual o que advém enquanto se dialoga é a verdade do diálogo, o fato de ele ocorrer e que, ocorrendo, consegue representar seu próprio ser de diálogo”.

A verdade da obra de arquitetura assenta-se na possibilidade de inaugurar um mundo de entendimento mútuo entre jogo e jogador, quando o observador-usuário deixa-se invadir pela obra. Mais que simples observador, o usuário é *interator*; e é através dele que a arquitetura se realiza na plenitude das vivências

e das experiências sensíveis: enquanto o usuário *fruidor* contempla, o *interator* intervém.

O objeto arquitetônico se realiza na experiência vivenciada do usuário-espectador envolto pela plasticidade, espacialidade e funcionalidade que o constituem, e acontece no contato material – quando *dela* se desfruta enquanto *nela* se está –, ou nas lembranças gratificantes ou desprazerosas após a fruição *in loco*.

Pela utilização que qualifica e materializa a vivência do espaço, o observador requalifica o realizador como *instaurador de possibilidades* da obra se realizar pelo espectador, tornado *sujeito* e *objeto*, que frui a obra e por ela é possuído. Esse redimensionamento do artista em *sujeito da criação* e do espectador em *sujeito do desfrute* induz às poéticas projetuais que privilegiam o ponto de vista do usuário-interator. A participação do usuário altera o extraordinário status concedido pelo Modernismo à obra de arte, e contribui para deslocar o autor do “mito romântico” do artista altamente especializado e único produtor da arte (CRIMP,2005,p.140).

Reportando-se às possibilidades dessa interação, Cauquelin (2005a:101) observa que “esse mundo, que nasce com a obra no jogo da arte, é linguagem (...) a língua que se manifesta em sua verdade, sua verdade-mundo no contato com a arte”. Linguagem entendida como *metáfora*, como capacidade de ultrapassar a simples designação funcional das coisas, proporcionando que o ser humano instaure um mundo simbólico só seu, diferente do percebido *tal como ele é*, ou *tal como se crê que ele seja*. Um mundo distinto do da objetividade dos seres incapazes de simbolizar, que não podem deslocar significados pela linguagem e operar territórios paralelos à natureza.

Arte, arquitetura e espaço envoltório: um lugar para cada coisa?

A questão da arquitetura é de fato uma questão de lugar, de ter um lugar no espaço. O estabelecimento de um lugar até então inexistente e que está de acordo com o que acontecerá ali um dia: isso é um lugar.
Jacques Derrida

A partir de meados do século XX, o entorno imediato é valorizado como espaço *condicionante* da obra de arte, para a concepção e exibição, no que diz respeito ao criador e ao usuário, já que ambos não conseguem desvinculá-la da espacialidade envolvente que a determinou e que foi por ela determinada. O privilégio concedido ao lugar funcionou como uma via de mão dupla e por vezes conflitiva; se, por um lado, o reconhecimento da importância contextual valorizou a experiência do interior

do edifício localizado em uma determinada configuração espacial; por outro, a incorporação da ambiência, “dentro do território da percepção da obra” (CRIMP,2005,p.137), estendeu ao entorno a mesma dose de idealismo antes atribuída à obra de arte. Isso porque a apropriação do lugar diz respeito às características morfológicas que, como forma, são passíveis de ser também abstraídas e estetizadas tal qual a obra o fora anteriormente.

A valorização do lugar surge como reação crítica para combater a excessiva autodeterminação da escultura moderna, sua independência de contextos e sua destinação a qualquer tipo de ambiência (espaços públicos, museus, galerias, comércio, serviços e residências). Os escultores minimalistas da década de 1960 trabalharam o conceito da *especificidade da localização* da obra de arte, considerando as relações internas da materialidade formal insuficientes, e que a obra resultava da interação com a espacialidade para a qual fora realizada e na qual fora inserida (CRIMP,2005,p.137): antes reduzida à *forma e estrutura*, a escultura passa a ser condicionada pelo *lugar*.



Fig.11: *Tilted Arc* na Federal Plaza, 1981

“Remover a obra é destruir a obra”: com esta declaração o escultor Richard Serra¹⁰⁴ reagiu indignado à remoção da escultura de sua autoria denominada *Tilted Arc* do local para o qual foi originalmente idealizada e onde foi executada¹⁰⁵: a Federal Plaza no centro administrativo da cidade de Nova York (Fig.11).

¹⁰⁴ Escultor minimalista americano, nascido em San Francisco em 1939, realizador de obras de grande escala, geralmente utilizando grandes placas de aço cortam ao natural, amigo e colaborador de arquitetos como Frank Gehry e Peter Eisenman.

¹⁰⁵ Questionamento semelhante é instaurado com a discussão acerca da remoção, ou transferência, como querem alguns, do Palácio Thomé de Souza, sede provisória da Prefeitura da Cidade do Salvador, que foi projetada por Lelé para o local onde atualmente se ergue, a Praça Municipal, e que, quando nele foi instalada, alterou e transfigurou a natureza constitutiva do lugar. Este assunto será abordado no Estudo de Casos.

Gadamer (2005,p.222) reporta-se à necessidade de obedecer à “potência configuradora do espaço que pertence à própria obra”, que exerce uma dupla injunção: tanto deve adaptar-se “à situação dada” como deve “impor suas próprias condições” à situação que lhe preexiste. Entende a arquitetura como portadora da ambígua potencialidade da “dupla mediação”: tanto atua na “conformação” do espaço como na sua “liberação”, e cabe a ela inventar espacialidades que permitam a ocorrência das outras artes como música, teatro, dança, poesia:

A arquitetura é uma conformadora de espaço por excelência. Espaço é o que abarca todos os entes que estão no espaço. Por isso a arquitetura abrange todas as demais formas de representação: todas as obras das artes plásticas, toda ornamentação; só ela proporciona um lugar para a representação da poesia, da música, da mímica e da dança. Ao abarcar o conjunto de todas as artes, instaura em toda parte o domínio de seu próprio horizonte (GADAMER,2005,p.222).

A obra de arquitetura efetiva-se integrada ao entorno para o qual foi imaginada e construída como uma crítica, em seu sentido mais amplo, à configuração preexistente. Como “a resposta adequada à paisagem na qual se insere” (CAMPO BAEZA,2004,p.25)¹⁰⁶, a edificação passa a compor o contexto, com ele interagindo e transfigurando, e o espaço anterior adquire nova qualificação e significado pela contribuição dessa inserção. A “especificidade do espaço”, o “casamento da obra de arte com um ambiente específico” (CRIMP,2005,p.18), integra o processo de criação da obra de arquitetura, o seu significado intrínseco e a sua integral percepção, e uma mudança do local de implantação alteraria a plasticidade da obra que decorre do “inter-relacionamento entre o objeto, contexto e observador” (CRIMP,2005,p.137).

107

A requalificação de uma obra de arquitetura implica na sua ressemantização, seja pelo *descolamento do uso* para o qual foi projetada, ou pelo *deslocamento da localização* inicial. A recontextualização espacial de uma edificação é uma operação complicada, visto que a grande maioria delas é imóvel, donde a impossibilidade de ser transladada para ser inserida em outras ambiências que a ressemantizariam.

Por conta dessa interação/integração ao entorno, mesmo que o lugar instaurado pela edificação seja transformado, a arquitetura é arte na qual ainda se observa a

¹⁰⁶ Ver o texto *El hombre y la consecución de la belleza* no site oficial do arquiteto [http:// www.campobaeza.com/](http://www.campobaeza.com/)

¹⁰⁷ O entendimento da arquitetura como *interpretação poética do lugar*, de um sítio específico no qual se insere, é questionado por Aldo Rossi, na experiência realizada no ano de 1979, em Veneza, com o projeto *Il teatro del mondo*, na qual a contextualização do edifício nômade transcende a localização em um determinado terreno – mesmo porque estes são praticamente inexistentes em Veneza – para abarcar a amplitude de toda a cidade através da qual se desloca.

autenticidade da obra original: “a existência única da obra de arte no lugar em que por acaso se encontra” (CRIMP,2005,p.101). Produzidos em série, os objetos são constituídos de diferentes quantidades e qualidade de matéria, mas, ainda que pudessem ser inteiramente reproduzidos como réplicas perfeitas e seriadas de um mesmo projeto, os objetos arquitetônicos não seriam os mesmos, já que se implantariam em diferentes contextualizações de tempo e de espaço.

O máximo da diferença é encontrado na mais perfeita repetição: nada mais diferente do original que a sua réplica exata, já que é totalmente impossível repetir algo, e só se é igual a si próprio¹⁰⁸. A existência histórica demonstra a impossibilidade de algo se repetir: por mais perfeita que seja a cópia, ela nada contém da substância do que deseja replicar; nada mais *estranho* que o *duplo* de uma coisa, a aparência familiar cuja essência constitutiva é completamente distinta do original no qual se espelhou.

Partitura e projeto

...como a arquitetura, ainda que seja tão material, tão distinta da música – que é a arte mais imaterial de todas –, se parece tão incrivelmente a ela!
Renzo Piano

A visão, o belo, a aparência delimitam o domínio da arte apolínea.
Friedrich Nietzsche

Na antiguidade grega os fazeres artísticos pertenciam a duas vertentes primordiais: a de caráter mais concreto e duradouro da arquitetura, da escultura e da pintura; e a da expressão efêmera e imaterial da música, da dança e da poesia.

Comentado as características da poesia Arendt (1997,p.183) avalia que o poema é a obra de arte “que menos se assemelha a uma coisa”, é a criação do pensamento humano que mais se parece a ele por sua fugaz imaterialidade. Nietzsche (2004,p.39-40) afirma que são dois os caminhos da arte da poesia: o da *lírica*, que se aproxima da imaterialidade da música, ao desfrutar da “embriaguez sentimental do som”, e o da *epopéia*, baseado na “sensibilidade da imagem”, e dominado pelo “prazer do fenômeno”, voltado para a materialidade das artes plásticas.

Como realizações artísticas de imponderável imaterialidade e originalidade, a poesia e a música apelam ao sentido da audição, são da ordem do efêmero e da impossibilidade de se repetir. São as menos materialistas das artes, se comparadas à pintura, à escultura e à arquitetura, que não podem prescindir da matéria para se

¹⁰⁸ Essa discussão será ampliada adiante, com a análise do Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe.

efetivar. Por conta da duração e permanência, Da Vinci (2000,p.70-72) entende que a arte da pintura, que “não morre fulminada depois de sua criação”, é mais importante que a da música, que “nem bem nasceu e já está morrendo”.

Embora não possua nem espaço nem matéria, a música é o fazer artístico que mais se aproxima da arquitetura, duas expressões que se assemelham na abstrata condição formal, na provocação das mais diversas reações sensoriais e na intrínseca universalidade dos seus resultados. Não pertencem ao mundo dos significados e operam as suas concretudes através de significantes: ambientes, sensações, percepções, tessituras, harmonias ou dissonâncias, que são facilmente captadas, independentemente das especificidades das culturas que as engendram. Trabalham com matérias-primas bastante distintas na sua confecção: enquanto a arquitetura manipula o *espaço*, a música tem no *tempo* a sua matéria. Embora trafeguem por dimensões diversas, utilizam procedimentos e elementos de criação bastante assemelhados: composição, harmonia, ritmo, escala e modulação.

Aparentemente excludentes, a materialidade de uma e a imaterialidade da outra urdem tramas de significantes e compõem abstrações de significados capazes de ser percebidos e atualizados, no plano individual ou coletivo, a cada momento histórico. Pela sua “fala” e através do seu “discurso”, a música engendra arquiteturas sonoras que contaminam e requalificam, ainda que fugazmente, os espaços pelos quais se propagam, como atesta o depoimento de Rodin (2002,p.138) acerca da experiência de uma audição musical numa catedral:

Agora a música, confusamente ouvida há pouco, se precisa e se regra. A alegria de tantas almas, encantadas por ela ao longo das eras, brota desta catedral, que é ela própria uma música, e são como duas harmonias que se perseguem, se encontram, se fundem amorosamente.

Comentando a capacidade da escrita de testemunhar, de “registra[r], interpreta[r], traduz[ir]”, e de atuar como “um sismógrafo tanto dos sentidos quanto dos sentimentos”, Jean (2002,p.152) ressalta que a escrita musical é,

mais que qualquer outra, uma notação. Através da extensão dos sons, sua intensidade, suas vibrações, a distância que os separa, o tempo e o volume de cada frase, a escrita musical traduz a dinâmica e a força da emoção. E quando um músico lê uma partitura, ele a escuta.

No artigo *Problemas de notação*, transcrito por Jean (2002,p.152-157), que integra o seu livro *Der musikalische Dialog*, o maestro austríaco Nicolaus Harnoncourt¹¹⁰ discorre sobre a ilimitada amplitude da notação musical, sempre insuficiente para a completa apreensão da obra por parte do músico que a *interpretará*. As indicações gráficas do compositor na partitura (Fig.12) contêm a obra em potencial, que só se efetivará a cada versão *interpretada* por maestros distintos e *executada* em conjunto com os músicos por ele regidos. Essa participação criativa contribui para que a obra exista conforme o contexto de cada ocasião, *durante* a execução e a partir da *interpretação* que lhe é atribuída, e, de acordo como o maestro, “a obra se liberta, por assim dizer, dela mesma, quando de sua execução”.

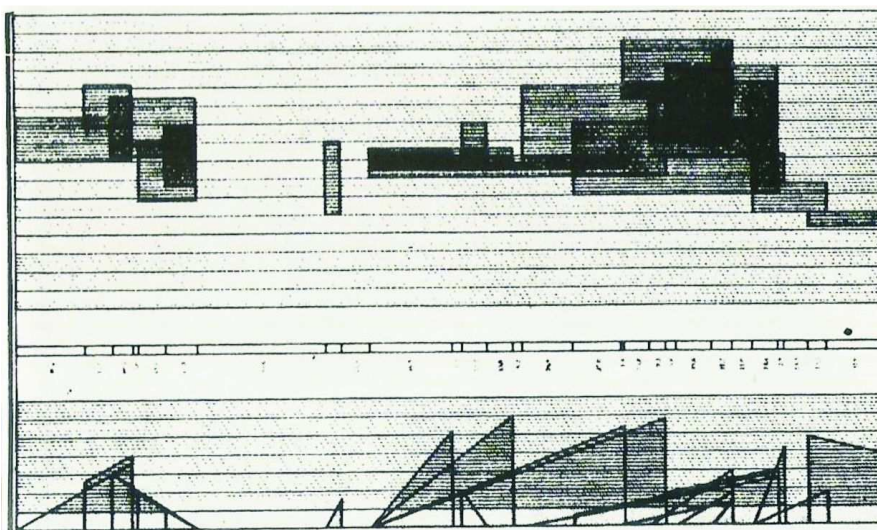


Fig.12: Partitura de *Elektronische Studie II*, de Stockhausen¹⁰⁹ muito assemelhada as plantas e elevações de um projeto.

Siza (2007,p.58-59) entende que existe um nexos semelhante entre o desenvolvimento do projeto e a interpretação do tema musical, como atesta no depoimento:

A música também está muito próxima da arquitetura, igual ao cinema. Tem algo que para mim diz muito, inclusive enquanto prática da arquitetura, que é uma estrutura que defino como partitura, e a partir dela existe espaço para improvisação e imaginação. Me interessa muito ouvir um tema que vai se desenvolvendo e que se vê completamente ultrapassado. Trabalho muito desta forma; o trabalho de arquitetura é assim em grande parte. Há um desenvolvimento do projeto, com uma estrutura fixa, mas ao mesmo tempo vão surgindo elementos que alteram esta estrutura básica

Pode-se inferir semelhanças entre a insuficiência da notação musical na partitura e da representação gráfica no projeto de arquitetura. Por mais detalhado que este seja, a leitura das linhas, dimensões e especificações, possibilita diferenciadas

¹⁰⁹ Karlheinz Stockhausen, compositor alemão de vanguarda, nascido em 1928, de formação serialista e precursor da música eletrônica.

¹¹⁰ Nascido em 1929 em Berlim, o maestro Johann Nicolaus Graf de la Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt, é conhecido pela preocupação em executar peças musicais com o máximo de autenticidade histórica, aproximando-se da concepção original dos compositores e utilizando instrumentos de época.

interpretações dos aspectos construtivos e do funcionamento da edificação que representa.

Por seu evidente carácter técnico-construtivo, o projeto não admite interpretações “abertas”, ainda que se submeta a compreensões e adequações, nos inevitáveis redirecionamentos da realização da obra, quando os construtores analisam o projeto para *interpretar* a melhor solução para a situação que se apresenta, de comum acordo com o projetista.

Concluída, a obra de arquitetura já está praticamente pronta e permite leituras variadas, *interpretações* que acontecem na fuição interativa do desfrute das espacialidades, funcionalidades e materialidades.

Arquitetura, Apolo e Dionísio

Influenciado pelo pensamento nietzschiano, Artigas (1999,p.28) aborda no texto *Os caminhos da arquitetura moderna*, datado de 1952, a oposição entre o “intelecto e emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo”, o contraste entre Apolo – “o sol, o classicismo, a clareza, a ‘lei e a ordem’, (...), disciplina, sociedade, objetividade” – e Dionísio, “a rebeldia, o romantismo e a licença. Misticismo, individualismo e subjetividade”. O embate trágico da arte, o conflito entre a embriaguez e o sonho, entre a dionisíaca imaterialidade imponderável da música e a apolínea ponderabilidade material da arquitetura.

O antagonismo poético – de *poiésis* –, entre Apolo e Dionísio é abordado por Nietzsche (1992,p.27), ao observar que as origens míticas distintas e os objetivos conflitantes das trajetórias mutuamente estimulantes e enriquecedoras, instauram a necessidade de produzir coisas sempre novas pela disputa entre oposições demandantes. Dionísio, senhor do arrebatamento místico e dos ritos do universo não figurativo da música que torna audível as palavras proféticas, e Apolo, deus do sonho e das plasticidades figurativas, que tornam visível o que não se pode olhar.

Machado (2005,p.9) sustenta a opinião que a análise da gênese da tragédia empreendida por Nietzsche acrescenta à desmesura musical os componentes da ordem apolínea – a *palavra* (linguagem) e a *cena* (espaço) –, entendendo a tragédia como “um coro dionisíaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens”.

A dionisíaca desmesura da música das bacantes e a apolínea organização espacial do teatro, são anteriores à tragédia, e a partir dela atuam combinadas para estimular

a catarse pela identificação com a trajetória do herói encenado. Comparada à tragédia, a arquitetura pode ser entendida como uma “atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência”, pela “expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, união da aparência e da essência, da representação e da vontade, da ilusão e da verdade” (MACHADO,2005,p.9).

Machado (2005,p.7) registra que, segundo Nietzsche, a condição apolínea é que vai determinar a origem do processo de individuação e a experiência da consciência de si, em vista de Apolo ser

a expressão, a representação, a imagem divina do princípio de individuação. (...) Pois conceber o mundo apolíneo como brilhante significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção pela aparência. (...) Essa ilusão é o princípio da individuação.

Individuação que ocorre na produção arquitetônica de dois momentos históricos voltados para a construção idealizada de mundos perfeitos: a Renascença, referenciada na experiência da antiguidade clássica representada nos rigores da perspectiva científica, e a Modernidade Industrial cuja fabulação maquínica se fundamenta na crença iluminista da evolução progressiva. Nesses períodos as obras de arquitetura deixam de existir apenas por suas próprias razões e incluem a justificativa dos programas políticos nas suas poéticas: o *livre arbítrio do indivíduo* renascentista e a *justiça igualitária do novo homem* do Movimento Moderno.

Um dos lemas de Apolo – *Nada em demasia* – remete ao *Menos é mais* modernista, da mesma forma que o *Conhece-te a ti mesmo* pode ser rebatido no *Forma é função*. Isto é: a aparência exterior da arquitetura é o interior exposto dado a conhecer, a ser apreendido pelo entendimento da estrutura formativa da sua interioridade. Pela aparência das coisas, a poética funcionalista atesta a racionalidade organizacional do mundo apolíneo, para afastar as agruras da vida e simular uma *promessa de felicidade*, aparências artísticas que “tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão” (MACHADO,2005,p.7).

* * *

A arquitetura é *latu sensu* todo agenciamento espacial intencionalmente configurado para responder às demandas humanas materiais e espirituais, e é *strictu sensu* o subconjunto dessas realizações reconhecidas como arte. Materializa-se na

modificação intencional efetuada por agentes sociais, que definem e delimitam espaços internos e externos, para adequar, controlar ou regular as relações entre os usos humanos e o ambiente.

Realização artística coletiva, combina modalidades espaciais e volumétricas e se apropria de diferentes linguagens e tecnologias. Instrumento de organização física e social, ocorre em resposta à crítica a uma configuração espacial julgada insatisfatória para atender à situação futura, e responde plástica, funcional e tecnologicamente ao tempo, ao programa e ao lugar, dotado de representatividade simbólica e comprometimento funcional. Por não ser apartada da utilidade, dela se exige um comprometimento social ausente nas demais artes.

Dispositivo de entendimento do mundo, o objeto arquitetônico resulta da avaliação qualitativa do repertório de obras preexistentes e carrega o duplo desígnio intrínseco à sua concepção e concretude: como linguagem, é discurso projetual; como metalinguagem é a conceituação crítica da obra que a encerra. Atua como um solilóquio sobre a própria condição, sendo o *comentário* acerca de si mesma, no qual a teoria é explicada na própria existência do edifício.

O arquiteto inventa e insere plasticidades no contexto de preexistências teórico-conceituais, sócio-culturais, político-econômicas, tecnológicas e físico-ambientais e a sua liberdade criativa tem que coexistir com as solicitações da racionalidade executiva e funcional. A configuração material do objeto projetado resulta dos cenários culturais, das técnicas construtivas e das demandas do programa. Cada contexto confere à forma estruturada uma *vontade de ser*, coerente, ou não, com as qualidades da matéria que a compõe e que a ela dá realidade.

A obra estrutura-se nas plasticidades externas e nas espacialidades internas, cujo dimensionamento, arranjo e articulação configuram o *espaço arquitetural*, promotor de vivências individuais e coletivas, que é percebido na fruição dos espaços interiores e nos vínculos dos exteriores com a parcela da cidade na qual está inserida. O contexto físico-ambiental é indissociável da criação arquitetural, que resulta do embate subjetivo com as condicionantes preexistentes à crítica, que define as soluções que respondem ao problema enfrentado. Respostas que não são as mesmas quando são implantadas em contextualizações de tempo e de espaço

diferentes¹¹¹, como réplica ou unidades seriadas de um mesmo projeto fabricado industrialmente.

Em vista da forma perdurar no tempo, as questões de plasticidade preponderam sobre as de funcionalidade, e a materialidade será atualizada na interação com o usuário e conforme os usos que lhe forem atribuídos. É o uso que empresta significado à arquitetura; trocar de uso implica em re-significar a edificação e instaurar uma nova relação entre *significante* e *significado*, que redimensiona as potencialidades de fruição da obra.

Tal qual um *caligrama*, cuja ambiguidade representacional do elemento plástico esvanece quando se apreende o sentido da palavra nele inscrita, a potência da forma arquitetônica reduz quando é utilizada como suporte para narrativas estranhas a ela. A substância arquitetônica transcende a materialidade da edificação e está eivada de significados que lhes são apostos no tempo. Como signo, resulta da interação entre o *significante* da lógica construtiva do edifício e o *significado* dos usos no tempo.

Semelhante à música na configuração abstrata, incorpora meio e mensagem ao combinar a *forma sensível* da organização da substância material com o *conteúdo inteligível* da mensagem por ela veiculada; atuação midiática com organização espaço-temporal no testemunho que perdura na história, concreto na matéria e abstrato no significado a ela apostos. Por ser estática, não comunga a variação temporal e espacial da música, da dança ou do teatro, e junta à sua natureza abstrata a qualidade sensorial, sensível e tátil.

A origem da arquitetura como tecnologia de representação e artefato público de memória anterior à escrita, contribuiu para a relevância do conteúdo figurativo da sua plasticidade. São textos escritos para a posteridade que retardam o desaparecimento das lembranças, e são atualizados por novos entendimentos e usos agregados na história.

Conforme foi abordado no Capítulo I, pode-se estabelecer uma correlação entre a capacidade representacional do edifício e a inserção das comunidades primitivas na história. O ser humano instaura a historicidade da sua existência ao adentrar na linguagem com a emissão da palavra original que define os três intervalos de cada

¹¹¹ Esta questão será aprofundada no Estudo de Casos, na análise do Pavilhão de Barcelona e no Palácio Thomé de Souza.

indivíduo – o *antes* (passado imemorial), o *durante* (presente vivenciado), o *depois* (futuro *post-mortem*). As comunidades realizam passagem semelhante utilizando-se da arquitetura: a linguagem das edificações, a grafia dos espaços organizados que antecede a escrita da fala, insere as coletividades na cultura, registra a passagem dos tempos e documenta a formação dos eventos identitários da história coletiva.

Como obra de arte, a arquitetura não pertence ao presente e foi desenvolvida de acordo com uma linguagem voltada para o futuro, que antecipa um mundo que ainda está por vir e que ela ajuda a inaugurar. Em vista da permanência no lugar integrar a concepção e a constituição da arquitetura, ela ainda preserva a unicidade mesmo que o comportamento futuro da forma e dos usos seja mais imprevisível que o da própria obra. Diferentemente de outras artes, necessita da materialidade concretamente realizada para se efetivar como obra, interagindo diretamente com o usuário através vivências plásticas e espaciais.

A arquitetura modernista, abstrata e asséptica, despregada do passado e desprovida de referências históricas, provocou o afastamento reativo do público que nela nada reconhecia de usual ou referente. Alheia aos compromissos éticos modernistas, a arquitetura da contemporaneidade volta-se para as possibilidades da *percepção vivencial* de estímulos e experiências, e aproxima-se das experiências sensoriais afastadas do paradigma ocular-cêntrico limitado à aparência, que reduz as possibilidades de sensações através da integração de plasticidades, espacialidades e funcionalidades.

A arquitetura contemporânea não mais carrega o desígnio e a responsabilidade de ser uma máquina de memória e de representação. Expandindo as conquistas do modernismo a partir da crítica interna ao movimento, retoma a *hybris* ancestral das suas origens, rompe com os limites da representação e da escala humana na invenção de realizações *híbridas*. Reivindica a auto-referência como matriz única dos procedimentos criativos, embasados em sistemas teórico-conceituais que conduzem a uma formalização auto-discursiva, sem nada relatar além da sua própria condição, em um nível abstrato de criação semelhante ao da música.

Na atualidade os domínios da crítica da arquitetura foram invadidos por pensadores que antes não nutriam interesse mais atento por ela.

Capítulo 4: Preexistência, patrimônio e projeto

...porque, com relação à arquitetura que se faz atualmente, o que existe sobretudo é medo. Trabalhar em uma cidade antiga é um problema, porque logo se pensa que se vai destruí-la. Bem, às vezes acontece, mas nem sempre. Ao contrário, chega a ser algo fundamental inclusive para dar valor ao patrimônio de outras épocas. De qualquer modo, é um risco que há que se correr, porque em caso contrário se está aceitando que pode ser mal. Não se aceitar que pode ser bom é criar um estado de falta de exigência, de passividade, de egoísmo. De vez em quando se expressa a idéia de que “a arquitetura contemporânea é má”. Ponto. Dessa forma vamos realizá-la depressa, mal construída, porque terá que ser derrubada por ser tão feia. Esse estado de ânimo é terrível.

Álvaro Siza

Caos e cosmos

Sair dessa cidade, (...) significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo.

Milton Hatoum

A cultura é o lugar onde através da linguagem primeiro nos sentimos em casa, e a paisagem cultural que habitamos antecede a decisão de se construir o habitar, ou, conforme Heidegger (2001,p.128):

Não habitamos porque construímos. Ao contrário. Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida *que somos como aqueles que habitam*.

Fruto da ação histórica da presença humana sobre a natureza, a paisagem resulta da subjetividade dos seres humanos aplicada na instauração da objetividade do mundo construído, em tudo distinto da

sublime indiferença de uma natureza intacta, cuja devastadora força elementar os forçaria a percorrer inexoravelmente o círculo de seu próprio movimento biológico, em harmonia com o movimento cíclico maior do reino da natureza. Somente nós, que erigimos a objetividade de um mundo que nos é próprio a partir do que a natureza nos oferece, que o construímos dentro do ambiente natural para nos proteger contra ele, podemos ver a natureza como algo “objetivo” (ARENDDT,1997,p.150)

Como destinação ou resíduo, a paisagem é construída como imagem significativa, âmbito visual onde se organizam as percepções (DE GRACIA,1996,p.30) e configura-se como os “territórios existenciais da humanidade” (GUATTARI,2006,p.164):o cotidiano social é inscrito “no espaço e no tempo”, e resulta da ação provocada pela “interação entre os homens” sobre o ambiente preexistente (CLAVAL,1979,p.11).

Qualquer estruturação social não existe sem espaço, que não é especular ou inerte, mas é a própria realização da sociedade. O domínio do espaço é garantido pela sua apropriação material e ritual, ao atribuir valor a uma porção do território, (re)qualificando-o em *lugar* dotado de função e significado: “da mesma maneira que os primeiros homens formaram para si um clima, também formaram um lugar, fixando-lhe a individualidade” (ROSSI,1977,p.141). A estrutura do lugar, que decorre da constituição física e social do espaço, constrói-se na relação do suporte territorial com as intervenções que traduzem, fisicamente, a vontade criadora técnica e estética dos seres humanos.

Eisenman (2006,p.124) comenta acerca do *topos* – a “idéia de lugar” – como a necessidade de dotar o espaço de uma qualidade distinta dos demais, como a relação inaugural que o homem estabelece com o ambiente que o circunda: a “construção de um lugar” (SIZA,2000,p.49). Eliade (2001,p.46,33) equipara à “fundação de um mundo” – “um universo no interior do qual, o sagrado já se manifestou” –, a ressemantização provocada no sítio escolhido pela escritura espacial que atribui significado e antecede o advento da escrita.

As ocupações primitivas são adequações da natureza para proteger as comunidades das intempéries climáticas, e já criam *lugares* carregados de individualidade, onde ambientes adequados ao conforto e à proteção combinam-se às manifestações estéticas inerentes à condição humana (ROSSI,1977,p.141,23).

Mais que um suporte de atividades, o espaço é um aspecto estrutural dos artefatos organizacionais que são as cidades, cujo ordenamento provoca uma ruptura que, à primeira vista, segundo Eliade (2001,p.32-33),

parece consequência da oposição entre um território habitado e organizado, portanto “cosmizado”, e o espaço desconhecido que se estende para além de suas fronteiras: tem-se de um lado um “Cosmos” e de outro um “Caos”.

A cidade é conformada por sua arquitetura e por todas as obras que lhe “constituem o modo real de transformação da natureza” (ROSSI,1977,p.42,23). As ocupações humanas escrevem nas geografias as suas especificidades culturais e inscrevem as peculiaridades das suas construções sociais e dos seus fazeres econômicos. Registram a diversidade nas infindáveis formas de erguer as arquiteturas: a história das civilizações e a grafia das cidades estão íntima e proficuamente interligadas.

O primeiro assentamento das tribos paleolíticas foi o cemitério dos ancestrais (MUNFORD,1998,p.13), a cidade dos *mortos-semente* que fertilizam a terra em gratidão e retribuição mágica pelos frutos que lhes proporcionaram sobreviver. O espaço ilimitado, disperso e ameaçador, é apropriado em parcelas organizadas, e requalificadas em território significado, lugar sagrado de peregrinação, de contemplação e veneração, de realização de rituais de culto aos antepassados. A passagem do mundo pré-histórico ao histórico

vem caracterizada por uma progressiva normalização do sagrado. Seu terror dionisíaco se converte, lenta mas inexoravelmente, em pedra, se faz monumento.

Se oculta algo desse terror nessas pedras perfeitamente talhadas? Há algo antes da possibilidade mesma de que o tempo seja *imago mundi*? Dito em outros termos: Apolo, ordem e medida, esconde dentro de si Dionísio? Persistem nas formas belas signos do amedrontador? Quando se pensa no belo não será quiçá necessário pensar no sagrado? (MASIERO,2003,p.28)

No mundo greco-romano o lugar tinha início no ritual do *inauguratio*, a fundação do espaço com o auxílio do tempo circular corporificado no traçado perpendicular de dois eixos que se cruzavam em arco: o *Decumanus*, de acordo com a trajetória solar (leste-oeste) e o *Cardo*, perpendicular a este, e orientado na direção norte-sul (KOSTOF,1999,p.127). O cruzamento dos eixos definia o ponto de partida da organização espacial da *urbe*, e orientava a expansão futura da cidade com o traçado dos *templus*, os quadrantes que davam início às quadras de fundação. Sobre o assunto comenta Deleuze (2006,p.136):

O eixo, *cardo*, é o que assegura a subordinação do tempo aos pontos precisamente cardinais por onde passam os movimentos periódicos que ele mede (o tempo, número do movimento, para a alma tanto quanto para o mundo). O tempo fora dos eixos significa, ao contrário, o tempo enlouquecido, saído da curvatura que um deus lhe dava, liberado de sua figura circular demasiado simples, libertado dos acontecimentos que compunham o seu conteúdo, subvertendo sua relação com o movimento, descobrindo-se, em suma, como forma vazia e pura. O próprio tempo se desenrola (isto é, deixa aparentemente de ser um círculo), em vez de alguma coisa desenrolar-se nele (segundo a figura simples demais do círculo). Ele deixa de ser cardinal e se torna ordinal, uma pura *ordem* do tempo.

Definia-se o ponto da interseção axial no local exato onde caía a ave abatida em pleno vôo, cujo fígado extirpado permitia realizar a leitura mágica de previsão da sorte – os augúrios – da cidade futura, que nascia em reverência ao *genius loci*, e em resultado da contemplação – *cum-templatio* – dos céus, com a deliberada intenção de ser fundada – inaugurada – como um rebatimento metafórico do

ordenamento cósmico no caos da natureza terrena (TRÍAS,2001a,p.39-41; MASIERO,2003,p.26-28).

O surgimento das cidades atende à demanda de organização social mais complexa, fruto da especialização das formas de convívio para garantir a defesa e a subsistência dos seus habitantes. Resolvidas as primeiras condições de segurança e subsistência, a cidade volta-se para a consecução de níveis mais elevados de bem-estar, passagem que é comentada por Aristóteles (2006,p.56) ao considerar que o surgimento da *polis* ocorre originariamente para “atender às necessidades da vida”, e, posteriormente, essa destinação é alterada “para o fim de buscar viver bem”.

Complexa manifestação cultural, a cidade é “um meio ambiente habitado por uma história” (MACHEREY,1972,p.289), o resultado de Ananké, a necessidade imperiosa, e Eros, o amor, a capacidade de produzir para além dos imperativos da mera sobrevivência (FREUD,1997,p.55), são arranjos físicos de desempenho do espaço, o maior e mais complexo exemplo do radical esforço empreendido para criar um mundo ordenado, materializado na modificação das condições fisiográficas originais, para instaurar um micro-clima propício ao atendimento das necessidades materiais e espirituais das sociedades: um sistema de lugares especializados que facilita a realização das atividades humanas.

São mundos ordenados que combinam formas resultantes de causas no tempo, constituídas sobretudo “de um tecido que respeita e reflete cada uma dessas ‘histórias’, sempre distintas umas das outras” (PIANO,2005,p.67-68). Projeções da vontade humana no processo histórico de ocupação do solo, são o espaço da diversidade, da invenção e das mudanças, laboratório de experimentações sociais e local do exercício da política: conforme Arendt (1997,p.213), são o produto do “acordo frágil e temporário de muitas vontades e intenções” ao longo do tempo, que dá origem à pluralidade de espacialidades e especialidades intercomplementares que as constitui e as caracteriza.

Responsável pela criação do espaço público, “o espaço mundano de que os homens necessitam para aparecer”, a cidade contribui para a realização política dos seres humanos como “a condição prévia material mais importante para o poder” (ARENDR,1997,p.213,220); como “território da contingência absoluta”, onde tudo é possível e “está fundamentalmente ligado à emergência constante do casual” (JEUDY,2005,p.108). A característica de ser um “lugar imprevisível” de encontros e

surpresas, configura, segundo Piano (2005,p.67-69,88,90), a beleza dessa “estupenda emoção humana” que “não é algo virtual, mas físico, porque está cheia de humanidade” e “é um contínuo devir”. Essa “invenção impagável do homem” é “uma maneira de ser, um estado de ânimo, uma atmosfera do espírito, uma sensação” que “mistura o sagrado e o profano” e é “inesperada, surpreendente” e “insolente”:

É um lugar de contaminações, de contato físico, um lugar de contato real. Algo mais que um conjunto de ruas, de praças, de jardins, de edifícios de pessoas; é um estado de ânimo, uma emoção extraordinária. Uma cidade nunca se projeta, se constrói em si mesma: em resumo, uma cidade “é” com suas ruas, a praça, os milhares de lugares onde se encontram e se fecundam as diferenças. Isso me parece importante: as diferenças. E este lugar não é virtual, mas físico, um lugar de enfrentamento, de contato...de surpresa! Sim, também de surpresa. Um lugar onde não tudo está programado; ou melhor, onde nada está programado (PIANO,2005,p.69).

Nesse local de complexas atividades administrativas, políticas e econômicas, articuladas em uma configuração dinâmica e transitória, a concretude monumental das permanências que resistem e sobrevivem às constantes alterações nos seus territórios, remetem à mais perfeita representação dos poderes da religião, da política e da economia.

Entendida por Barthes (2001,p.224) como um discurso, como uma linguagem, a cidade fala aos seus habitantes e é falada por eles: “falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a”. A escritura urbanística, impregnada dos significados das suas formas e do seu funcionamento, é constantemente apropriada pelos usuários, quando por ela se deslocam e “recolhe[m] fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo” (BARTHES,2001,p.228), qual leitores de um texto em perpétua reestruturação.

Barthes (2001,p.223,231) alerta para o conflito entre função e significação no âmbito das cidades, entre “necessidades funcionais da vida moderna e a carga semântica que lhe é comunicada por sua história”, ou ainda, entre a razão organizadora e normativa dos processos de planejamento, e a significação que “é vivida em oposição completa aos dados objetivos”. Por conta disso, considera mais importante multiplicar as “leituras da cidade” em vez das “pesquisas ou os estudos funcionais da cidade”.

Como a produção da cidade material, a arquitetura da cidade é a natureza metabolizada pelo ser humano, um produto cultural com infindáveis potencialidades de representação: o texto urbanístico instaura a persona dos lugares, garante o

simbólico do particular, espelha a face das comunidades e expressa a linha evolutiva das culturas das sociedades.

Ferrara (1988,p.4) considera “contexto urbano” o objeto de uma “realidade sígnica” configurada pelo aglomerado de ruas, lotes, quadras, edificações, áreas livres, mobiliário e vegetação; espaços que só passam a existir, através da linguagem do usuário que é o uso, “a sua fala”. Santos (1997b) reconhece a dinâmica vitalidade dos usos urbanos e conduz a apreensão do espaço como um complexo arranjo de *sistemas de objetos* e *sistemas de ações*, formados por interações entre elementos *fixos*, materiais e permanentes, com aqueles outros por ele denominados *fluxos*, de natureza esporádica, intermitente e imaterial.

Morada e nome

Ninguém chegou tão longe como o grego na implicação do ser do indivíduo com o ser da cidade. Era-se antes e sobretudo espartano, ateniense, tebano: tal era o nome próprio; dele pendia como primeiro “sobrenome” o da estirpe, como segundo o do indivíduo singular.

Eugenio Trías

O território resguardado pelas muralhas, “fronteira entre a natureza e o mundo; ou entre o mundo e o mistério” (TRÍAS,1998), definia a diferença entre o interior protegido pela cultura e o exterior dos perigos naturais e das intempéries ameaçantes: a *terrae incognita* extra-muros, a “realidade hostil possuída do sopro da divindade” (SANTOS,1998,p.54). Além da proteção, as cidades possuíam a capacidade de nomear e qualificar os seus habitantes.

O cidadão da antiguidade grega era profundamente identificado com a sua cidade natal que lhe concedia o próprio nome e o distinguia. Trías (2002,p.72) afirma que embora cada indivíduo tivesse um nome próprio

esse nome possuía relevo e atribuição em virtude dos apóstrofos: pertencente a tal estirpe, pertencente a tal cidade. A cidade cede aos seus moradores o seu nome, o nome da cidade integra o do seu habitante, o cidadão é nomeado com o nome da sua cidade que assim identifica o seu cidadão. Era-se antes, e sobretudo, florentino ou veneziano. Mais além se podia ser Dante ou Petrarca.

A grande afronta a esse “orgulho de pertencimento” a que também se reporta Piano (2005,p.88), seria extraviar-se e perder-se em terras bárbaras. Pior que esse castigo somente o desterro em outra cidade grega, a qual não pertencia, não portava o nome e não era dela cidadão:

Muito piores que a morte ou que a loucura, esses dois castigos eram, de fato e de direito verdadeira morte e verdadeira loucura: morte civil, perda de identidade ou nome próprio (TRÍAS,2002,p.78).

A estreita correlação na Grécia clássica entre o ser do cidadão e o ser da cidade, é ressaltada por Trías (2002,p.75) ao reconhecer na condição de “ser-na-cidade” o principal atributo diferencial do ser humano do restante dos animais, além da auto-consciência da sua autonomia e racionalidade. A linguagem era uma decorrência do pertencimento à cidade, do “uso dessa propriedade no espaço físico da ágora”, já que, ser animal falante significava “o animal que está na ágora na postura que exige o cenário: em comunicação”.

A cidade contemporânea é um arquipélago de individualidades transitórias que a ela não se apegam nem com ela estabelecem contato físico, são usinas de novas formas de relacionamento social e valores culturais e estéticos, megamáquinas aparentemente caóticas, onde Guattari (2006,p.175) vislumbra o começo de uma nova “ordem objetiva ‘mutante’”, que pode inventar “uma nova poesia, uma nova arte de viver”. No universo cibernético da mega-metrópole planetária desmaterializada, onipresente e onisciente, a percepção da cidade como lugar-lar-casa é abalada pela instantaneidade dos meios de comunicação que reduzem o convívio e estimulam os contatos impessoalizados:

Hoje o meio urbano não é lar. Tem o seu conceito adequado ao espaço vazio dos antigos atomistas, no qual flutuam os átomos, encolhidos em sua impenetrável esfericidade, todos idênticos uns aos outros e, por sua vez, incomunicáveis. Entre si apenas conseguem roçar ou chocar. (...) A relação amorosa neste espaço anula a qualidade em favor da quantidade. É sempre efeito de um roçar ou de um choque fortuito. (...) Nessas condições não pode produzir-se nenhuma *história*. Esta se dilui em uma sucessão de *flashes* que estipulam as mudanças de posição. A história cede lugar à simples combinatória (TRÍAS,2002,p.72-73).

Com a capacidade de inventar plasticidades e de criar representações simbólicas mais estáveis, o mundo de coisas construídas pelo *homo faber* corporificado no “artifício humano” das cidades (ARENDDT,1997,p.187), pode tornar-se referencial de acolhimento e proteção contra a mutabilidade da contemporaneidade. Na crescente uniformização das paisagens mundializadas pela economia, pode ainda perdurar a sensação de pertencimento à cidade, perceptível e identificável na sua materialidade

tátil, mesmo sem conformar cidadãos identificados com o “nome da sua carne”¹¹². Potencialidade essa que é questionada por Guattari (2006,p.169) ao inquirir:

Poderiam os homens restabelecer relações com suas terras natais? Evidentemente isso é impossível! As terras natais estão definitivamente perdidas.

Por uma arte da forma da cidade

Se me perguntas como será a cidade do futuro te respondo com um desejo: espero que seja como a do passado...
Renzo Piano

Choque entre a cultura e o obscurantismo, a guerra coloca em risco a existência e a integridade das coisas (ROUDINESCO,2007,p.36), e é o “campo privilegiado do retorno da barbárie à civilização moderna” (FUKS,2001,p.61). Em meados do século passado produziu a paisagem destruída e desolada que retratou o pior efeito do poder do avanço das invenções técnico-científicas, e determinou a imperiosa necessidade de reconstrução material, moral e ética da Europa devastada.

É de Freud (1986c,p.347) o contundente depoimento sobre a destruição na Primeira Guerra Mundial, ainda em curso no momento em que o texto foi publicado, que tanto exterminou vários bens culturais como reavaliou e valorizou, para mais ou para menos, uma série de outras:

Um ano depois irrompeu o conflito que lhe subtraiu o mundo de suas belezas. Não só destruiu a beleza dos campos que atravessava e as obras de arte que encontrava em seu caminho, como também destroçou nosso orgulho pelas realizações de nossa civilização, nossa admiração por numerosos filósofos e artistas, e nossas esperanças quanto a um triunfo radical sobre as divergências entre as nações e as raças. Maculou a elevada imparcialidade da nossa ciência, revelou nossos instintos em toda a sua nudez e soltou de dentro de nós os maus espíritos que julgávamos terem sido domados para sempre, por séculos de ininterrupta educação pelas mais nobres mentes. Amesquinhou mais uma vez o nosso país e tornou o resto do mundo bastante remoto.

Pouco mais que um quarto de século depois, o planejamento da reconstrução européia do pós-Segunda Grande Guerra transforma o edifício e a cidade em objeto de disciplinas diversas e nem sempre complementares: a arquitetura e o urbanismo. Substitui os planos de configuração por políticas de desenvolvimento que abordam os aspectos morfológicos como efeitos das diretrizes econômicas, e a noção de conjunto harmonioso pela de aglomerados interdependentes. Esses procedimentos totalizantes foram objeto da crítica contundente dos que acreditavam na

¹¹² Referência a um verso da canção *Terra* de Caetano Veloso: De onde nem tempo e nem espaço, que a força mãe dê coragem / Pra gente te dar carinho, durante toda a viagem / Que realizas do nada, através do qual carregas / *O nome da tua carne* / Terra, terra.

superioridade das especificidades locais sobre as determinações de um modelo de progresso uniformizador, bem retratada na rejeição de Rossi (1977,p.127) à fé cega no plano globalista:

O acreditar, pois, que um plano, a sua existência, ofereça à cidade uma solução espacial definitiva, do ponto de vista global, é inteiramente contestável; o plano é sempre um tempo na cidade, tal como qualquer outro elemento primário.

A experiência comprovava que as mais belas cidades haviam sido erguidas pela configuração funcional das suas espacialidades através da composição morfológica dos lugares; daí Rossi (1977,p.112) afirmar a similaridade das expressões “bela cidade” e “boa arquitetura”, já que esta é a responsável por concretizar “a intencionalidade estética dos fatos urbanos”, e propor o retorno à abordagem da cidade como arquitetura.

Comentando acerca dos trabalhos que realizou na reconstrução da área de Potsdamer Platz, em Berlim, Piano (2005,p.30,88) vincula a beleza das cidades ao fato delas serem “reflexo do tempo”, por terem sido construídas no tempo e pelo tempo. Cada edificação é portadora de uma história que só a ela pertence “e a cidade se converte então no reflexo de milhares de histórias vividas”:

Por definição, uma cidade é “lenta”, cresce homeopática e não cirurgicamente, e seus tempos fisiológicos são longos. Uma cidade não se projeta, simplesmente se constrói ela sozinha. Basta escutá-la, porque a cidade é o reflexo de muitas histórias. A cidade está feita de casas, ruas, praças e jardins que são reflexos da realidade e cada um deles narra uma história (PIANO,2005,p.67).

A dissociação no rearranjo morfológico das cidades passa a ocorrer com o desenvolvimento das técnicas construtivas e das invenções tecnológicas, que superam as condicionantes dos sítios, ampliam a limitada oferta de materiais, e facilitam a adaptação do ambiente às demandas vivenciais dos seres humanos.¹¹³

Com o advento dos sistemas industriais, a cidade deixa de ser o local de produção de coisas de qualidade e originalidade, e se transforma no *locus* privilegiado da produção de mercadorias em série. A incorporação dos valores quantitativos “como princípio imanente”, terminará por provocar o desequilíbrio “entre qualidade e quantidade” que dará origem à descontinuidade entre a “cidade moderna” e a “cidade histórica” (DE GRACIA,1996,p.41). Constatação e preocupação semelhantes

¹¹³ Dentre outras: a estrutura metálica, as pontes, as ferrovias, o concreto armado, o elevador, o telégrafo, o telefone, o automóvel, o avião, o computador.

são evidenciadas na reflexão de Siza (2000,p.103) sobre o acirramento desse comportamento na atualidade:

Um aspecto que me impressiona muito, na arquitetura e na cidade de nosso tempo, é a pressa em concluir tudo rapidamente. Esta tensão para uma solução definitiva impede a complementaridade entre as várias escalas, entre o tecido urbano e o monumento, entre o espaço aberto e a construção. Hoje qualquer intervenção, por mais pequena e fragmentária que seja, empenha-se de imediato numa imagem final: assim se explica a dificuldade da interpenetração entre as várias partes da cidade.

As pressões por espaços para atender ao desenvolvimento econômico e ao crescimento demográfico alteram as formas da cidade e reduzem as possibilidades de conservar os remanescentes do passado. A essa dinâmica de reconfiguração da paisagem urbana, resistem trechos dos antigos logradouros, edificações e estrutura fundiária como permanências, entendidas por Rossi (1977,p.64,61) como *momentos da existência* da estrutura da cidade, um passado que perdura e que se experimenta nas transformações do presente.

Legado da história e da cultura, as preexistências são permanências materiais e simbólicas dos saberes e fazeres humanos, que pertencem ao domínio da subjetividade dos indivíduos, e passam a existir ao serem reconhecidas através dos juízos de valor. Como produtos excepcionais e duráveis, são submetidas a avaliações que não atingem artefatos mais perecíveis, ou mais assemelhados à maioria das realizações humanas.

A preexistência urbanística é sempre dinâmica, e decorre da seleção crítica das permanências, em vista de que nem tudo se mantém, e que só interessa preservar o que responde à conjuntura social, política e econômica em um contexto ambiental e morfológico.

A grande obra coletiva que é a forma da cidade é percebida no conjunto de bairros que a estruturam em trechos urbanos com paisagem de diferentes conteúdos formais, sociais e funcionais, que representam tempos cristalizados em formas, elementos de uma unidade que só pode ser captada através da preservação da sua memória histórica (ROSSI,1977,p.80-83).

A arquitetura da cidade preocupa-se em transcender a utilidade operacional e reconhece o valor da formatividade artística nas mudanças introduzidas no espaço urbanístico. Semelhante intencionalidade projetual favorece a manutenção da continuidade da fisionomia urbanística, obtida não como preservação indistinta dos seus elementos, mas como “continuidade narrativa”, como objeto do processo de

“adaptação interpretativa”, que possibilita integrar “fragmentos heterogêneos, conservando as preexistências de todo tipo, naturais e artificiais” (MOYA,2001).¹¹⁴

Tanto as mais amplas ações de redução da degradação da fisionomia da cidade antiga, quanto as mais pontuais, ligadas às edificações especiais, são estratégias de atualização das qualidades sociais, econômicas e culturais das cidades. São maneiras de proteger as permanências, conservando seletivamente estruturas históricas consolidadas para as novas gerações que as utilizarão. São, em suma, a transferência da forma da cidade do presente para o futuro.

Forma que, além do simbólico, é portadora do valor econômico do capital social acumulado¹¹⁵, e que apresenta um dinamismo que a altera continuamente no tempo, por força da instabilidade configurativa, que dá origem a muitos tempos documentados na forma da cidade, que é “sempre a forma de um tempo da cidade” (ROSSI,1977,p.68).

A dificuldade contemporânea de “construir em continuidade através de intervenções individuais” adquire maior densidade ao se considerar o agravante da “generalizada ambição de protagonismo”¹¹⁶, apontada por Siza (2000,p.85,97), que, segundo ele, anula, paradoxalmente, “qualquer forma de protagonismo”. Reportando-se à sua experiência com o Restaurante Boa Nova¹¹⁷, Siza (2000,p.23) realça a necessidade da intenção projetual conciliar “a autonomia do edifício” com a configuração paisagística que lhe é preexistente, sem que isso seja sinônimo de submissão contextualista carente de expressividade peculiar.

Durabilidade e desgaste, permanência e desaparecimento

Difícilmente existe outra questão, (...), em que as nossas idéias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos, e na qual formas rejeitadas tenham sido tão completamente preservadas sob escasso disfarce, quanto a nossa relação com a morte.
Sigmund Freud

Nada é belo, apenas o ser humano é belo: toda estética se baseia nessa ingenuidade, ela é a sua verdade primeira. Acrescentemos de imediato a segunda: nada é feio, exceto o ser humano que degenera – com isso delimitamos a esfera do julgamento estético – fisiologicamente, tudo que é

¹¹⁴ Na realidade brasileira pode-se afirmar que a mudança da cidade ocorre mais por conta da ação das intervenções de fato, desvinculadas do sistema oficial, que pela legalmente reconhecida na aprovação de projetos.

¹¹⁵ Enfoque semelhante foi o aplicado na experiência de restauração, de perfil globalista, do Centro Histórico de Bolonha, comandada e realizada, a partir de 1965, pela Prefeitura local, vinculada à época ao Partido Comunista Italiano (PCI). Para detalhes ver Cervelatti & Scanavinni (1976).

¹¹⁶ As decisões projetuais da Casa da Música do Porto, de Rem Koolhaas, e o Museu Guggenheim Bilbao, de Frank Gehry, são dois exemplos de *protagonismo* da arquitetura.

¹¹⁷ Realizado em Leça da Palmeira, Portugal, entre 1958 e 1963.

feito debilita e aflige o ser humano. Recordá-lo declínio, perigo, impotência; faz com que realmente perca energia. Pode-se medir com um dinamômetro o efeito do que é feito. (...) O feito é entendido como sinal e sintoma de degenerescência: aquilo que recorda minimamente a degenerescência produz em nós o juízo de “feito”
Friedrich Nietzsche

Tudo que existe está fadado a um dia desaparecer. Pelo uso, pelo desgaste físico-químico, por acidente, por fadiga do material, tudo se destrói, em razão da implacável voragem do destino entrópico de retornar à materialidade mais fundamentalmente constituinte e estruturante. No inexorável caminho rumo à destruição e ao desaparecimento, tudo degenera e “descreve[r] um movimento de queda a partir de um estatuto de origem”, como avalia Foucault (2006,p.171,174) , ao referir-se às doenças que acometem os seres humanos, e que participam da irrefutável degradação fisiológica da qual é impossível alhear-se ou fugir, já que é “uma forma de degeneração que acompanha constantemente a vida e define, em toda a sua extensão o seu confronto com a morte”.

Tema semelhante à irrevogável finitude de todas as coisas é abordado por Freud (1986c,p.345) no artigo *Sobre a transitoriedade*, no qual relata um passeio pelos campos “no verão antes da guerra”¹¹⁸, acompanhado por dois amigos, o primeiro descrito como taciturno, e o outro, como um jovem e já famoso poeta:

O poeta admirava a beleza do cenário à nossa volta, mas não extraía disso qualquer alegria. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava fadada à extinção, de que desapareceria quando sobreviesse o inverno, como toda a beleza humana e toda a beleza e esplendor que os homens criaram ou poderão criar. Tudo aquilo que, em outra circunstância, ele teria amado e admirado, pareceu-lhe despojado de seu valor por estar fadado à transitoriedade.

Discorda da opinião pessimista do poeta e argumenta ser “incompreensível (...) que o pensamento sobre a transitoriedade da beleza interferisse na alegria que dela derivamos”, e tampouco julga possível compreender “por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam perder seu valor devido à sua limitação temporal”. Considera que a impermanência não reduz mas valoriza a obra, visto que “o valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo”, e que “a limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição” (FREUD,1986c,p.345-346). Avançando mais além, Freud (1986c,p.345-347) considera que o desconforto sentido pelo poeta estaria vinculado à consciência da

¹¹⁸ Escrito em novembro de 1915, o texto é publicado em 1916, no segundo ano da Primeira Grande Guerra para integrar uma coletânea comemorativa denominada *Das Land Goethes / O país de Goethe* contendo contribuições de diversos autores de língua alemã.

“propensão de tudo que é belo e perfeito à decadência”, o que provocaria duas reações diferentes: de “penoso desalento” ou de “rebelião”. Conclui que o desprazer com a finitude das coisas, especialmente daquelas mais queridas e admiradas, devia-se mais à “revolta contra o luto” – o profundo sentimento provocado pela perda das coisas amadas que se instaura no ser e obscurece tudo o mais – quando “o que era precioso revelou não ser duradouro”.

Ao comentar esse texto, Rivera (2005,p.27) entende que o atributo da efemeridade, que cada obra carrega na sua condição existencial, é qualidade indissociável, “inerente, e necessária” à atribuição de valor artístico, tendo em vista que

o belo não apenas está sujeito a uma finitude, como nesta se inscreve, dela retirando sua força.

A maior ou menor possibilidade de duração da constituição física, ou das ameaças de desaparecimento, é um critério de valor na identificação e seleção de bens culturais para proteção. Quanto maior for a capacidade de perdurar, maior será o potencial de permanência e, conseqüentemente, o seu valor. Por outro lado, quanto maior for a sua fragilidade, mais valiosos serão os artifícios empregados para garantir a sua proteção.¹¹⁹

Os artefatos são produzidos para atender a demanda dos seres humanos por utensílios para desenvolver as mais variadas práticas culturais. A durabilidade desses objetos é comprometida pelo desgaste a que são submetidos, e quando deixam de ser preservados pelo uso tendem a ser reabsorvidos pela natureza, para retornar, por entropia, ao estado natural do qual foram extraídos (ARENDR,1997,p.149). Assim é que as ruínas representam um estágio intermediário, dinâmico e progressivo, entre a integridade estrutural original da obra e a sua inevitável e pertinaz trajetória rumo à total reassimilação pelo ambiente:

Se abandonada a si mesma ou descartada do mundo humano, a cadeira voltará a ser lenha, e a lenha perecerá e retornará ao solo de onde surgiu a árvore que foi cortada para transformar-se num material sobre o qual se trabalhou e com o qual se construiu (ARENDR,1997,p.150).

Questão semelhante já fora objeto de reflexão de Nietzsche (1996,p.49), ao alertar para o fato de que “cada instante devora o precedente, cada nascimento é a morte

¹¹⁹ Essas considerações entram em flagrante conflito com o caráter de fatuidade efêmera de muitas das produções artísticas da contemporaneidade, que, por não durarem, “não se presta[m] à conservação” (JEUDY,2005,p.124), e da impossibilidade de aplicar os critérios de valoração de durabilidade – estabilidade, solidez, permanência –, para tipologias de produção artística que se pretendem imateriais, transitórias e perecíveis, e que apropriam essas características como integrantes do corpo constitutivo da obra e da sua poética.

de incontáveis seres, gerar, viver e morrer são uma unidade”. A decadência e a perecibilidade das coisas, principalmente dos fatos artísticos caracterizadores da excelência do engenho humano, que passam a errônea impressão de serem eternos, resultam da malfadada luta entre os incontornáveis desígnios da natureza e a ilusória aspiração da cultura de fazê-la comportar-se de outro modo:

É com insatisfação, frequentemente com surpresa, que vemos cada desaparecimento e cada declínio, como se presenciássemos, no fundo, algo impossível. Uma grande árvore cai, para nosso incômodo, um desmoronamento na montanha nos perturba. Cada noite de ano novo nos faz sentir o mistério da contradição entre o ser e o devir. Mas o que faz o homem mortal sofrer com mais intensidade é o desaparecimento de um instante da mais alta perfeição universal, como que sem posteridade e sem herdeiros, como uma fagulha fugidia. Seu imperativo soa, muito mais, do seguinte modo: o que alguma vez existiu para perpetuar de modo mais belo o conceito de “homem” tem de estar eternamente presente. Que os grandes momentos formem uma corrente, que conectem a humanidade através dos milênios, como cimos, que a grandeza de um tempo passado seja grande também para mim, e que a crença cheia de intuições realize a glória ambicionada, é este o pensamento fundamental da cultura. Na exigência de que a grandeza deva ser eterna, incendeia-se a batalha terrível da cultura; pois tudo o mais, tudo que ainda vive grita “não!” (NIETZSCHE, 1996, p.26-27)

Com maior ou menor sucesso, todas as culturas tentaram estabelecer uma ponte “entre a brevidade da vida mortal e a eternidade do universo”, inventando fórmulas para realizar proeza semelhante à dos alquimistas que buscavam “transformar substâncias primárias, frágeis e transitórias em metais preciosos capazes de resistir à erosão e de ser duradouros” (BAUMAN, 2005, p.81). Em tempos recentes, a conservação foi uma dessas fórmulas.

Gregotti (1996, p.5,64) acredita que o ressurgimento do tema da conservação deve-se ao sentido positivo assumido pelo termo, que ecoa a intenção de proteger a natureza, a memória histórica e a herança arquitetônica, da destruição e do esquecimento, que são afins à modernização que demole e esquece. É uma reação à hegemonia do pensamento científico, “cuja tarefa é continuamente superar o presente”, já que “o que foi realizado não importa” e “o que importa é ver o que pode ser feito”. É proteção contra a atroz efemeridade e incerteza dos tempos presentes, e traduz o “desejo de permanência” ao reagir “contra o valor dado ao instantâneo, ao imaterial e ao temporário”, contribuindo para retomar a idéia da prática artística cumulativa e não excludente, ao contrário do conceito linear de progresso baseado na contestação e abandono das idéias superadas.

A conservação retarda a ação das forças desintegradoras da natureza, denominada por Riegl (1999,p.53-54) “a atividade erosionadora das leis naturais” – que irão fatalmente triunfar um dia”. Conservar é postergar o resultado da inglória luta, “sempre coroada de fracasso”, contra “os efeitos e a essência do tempo”, a irreversibilidade da destruição, da perda e do esquecimento, já que “o destino habitual das coisas é envelhecerem sob o peso das degradações e perderem-se na insignificância” (GUILLAUME,2003,p.45,49).

Monumentos

O que seria uma memória sem o esquecimento? O que seria um monumento sem a ruína?
Henri-Pierre Jeudy

Os monumentos são realizações excepcionais, materializadas no tempo e no espaço, que não pertencem ao domínio do previsível e do ordinário, e se destacam pela flagrante diferença do inusitado do porte e pela qualidade da execução. Possuem valor artístico e/ou significado histórico, e atuam como suporte de novos investimentos simbólicos ao longo dos tempos.

Mesmo que as razões de sua construção não mais existem, as arquiteturas monumentais assinalam nos tempos a memória das realizações; suportam perdas e alterações nos aspectos formais, nos usos e nas configurações espaciais, e conseguem sobreviver à ausência do contexto no qual foram criadas. Mesmo que erguidas como *monumentos intencionados*¹²⁰, que não tenham resultado apenas do reconhecimento *a posteriori*, os significados originais não mais integram as existências dessas edificações que já adquiriram valor, representação e utilização distintas das originalmente idealizadas.

Gregotti (1996,p.63) defende que o monumento não é gênero, “forma retórica”, “categoria de composição”, tema ou tipologia; e ao afirmar que ele não “pode ser um objetivo explícito”, diverge da categorização de monumento intencional, por considerar ser impossível “ordenar a construção de um ‘monumento’”, cuja condição é por ele definida como “o valor morfológico significativo de uma obra”.

Gadamer (2005,p.221) ressalta que a durabilidade das obras de arquitetura mostra às demais obras de arte a capacidade de sobreviver às mudanças no mundo onde foram ideadas e erigidas:

¹²⁰ Segundo Riegl (1999,p.31) os monumentos intencionados são “aquelas obras que por vontade de seus criadores vão rememorar um determinado momento do passado (ou um conjunto deles)”.

...a obra de arte propicia uma mediação entre passado e presente. O fato de cada obra de arte possuir seu mundo não significa que, uma vez mudado seu mundo original, já não possa ter realidade a não ser numa consciência estética alienada. Isso é algo sobre que a arquitetura pode nos ensinar, já que nela sua pertença ao mundo é uma marca indelével.

Para Deleuze (2006,p.36) a natureza é “conceito alienado, espírito alienado, oposto a si mesmo“, de compreensão indefinida por não ocorrer em si própria, mas no observador que a contempla, e é composta por objetos “desprovidos de memória”, “que não possuem e não recolhem em si seus próprios momentos”. Também desprovidos de memória, os monumentos podem estimular reminiscências, ecos virtuais de lembranças que remontam a um passado não vivenciado pelo observador, através de ressonâncias operadas pela materialidade da representação monumental, que “conta-nos uma história passada e só por isto ele é monumento. Cabe à arquitetura, portanto, contar a história” (BRANDÃO,1999).

Episódios singulares e característicos da cidade (MONEO,2004,p.33), os monumentos funcionam qual “máquina[s] de recordar que desafia[m] o tempo”¹²¹ (MONTANER,1997,p.96), e atestam a passagem da história na relação entre a arquitetura que permaneceu e o lugar por ela inventado. O monumento “não é uma ruína nem um pastiche”, mas um testemunho perceptível e facilmente apreensível da continuidade da história “até para um público distraído” (SARGIOTTI,1999), por atuar como registro extraordinário dos acontecimentos humanos e míticos que “torna possíveis as formas rituais” (ROSSI,1977,p.30). Mesmos os monumentos naturais que não foram erguidos pelo engenho humano, são deslocados dos domínios da natureza para o universo da cultura quando submetidos ao reconhecimento.

Verdadeiros *fatos históricos*, objetos emblemáticos que condensam representações sociais, as edificações monumentais são “sinais da vontade coletiva expressos mediante os princípios da arquitetura”, acontecimentos únicos que perduram no tempo, que se mantêm como elementos especiais da fisionomia da cidade (ROSSI,1977,p.26,111). Pela valoração e seleção, o conhecimento derivado de um “sistema de avaliação” desses documentos permite a montagem documentada de uma “narrativa de eventos” (VEYNE,1998,p.17-18), para subsidiar a construção de *uma* história a partir dos exemplares reconhecidos conforme o que Solà-Morales denominou *valor de exemplaridade* (2006b,p.255).

¹²¹ Guillaume (2003,p.41) considera “máquinas de memória” os arquivos, os museus, os monumentos e as cidades protegidas.

A permanência dos monumentos tem a atribuição de combater a degenerescência de todas as coisas, pela “perpétua dissolução que os homens, as intempéries e a própria ação do tempo provoca sobre elas”. A categoria *firmitas* da tríade vitruviana diz respeito à durabilidade, sendo a arquitetura “a maneira sobre a qual a nossa existência se firma e se assina diante da corrupção eterna da nossa finitude e da nossa história” (BRANDÃO,1999).

Riegl (1999,p.63,84) reflete acerca da impossibilidade de vencer a “atividade destruidora da natureza”, da qual participa o próprio ser humano que “não é mais que uma parte da natureza, ainda que se trate de uma parte especialmente agressiva”, e cuja “atividade laboral” catalisa e amplia a erosão provocada pelas “forças vivas da natureza”. O embate entre as produções do “império criador do homem” e a regeneração do “império da natureza”, se dá através da deletéria combinação das forças mecânicas com os agentes físico-químicos, atuando na decomposição do artefato “nos elementos que o constituem e a englobá-lo na amorfa mãe natureza” (RIEGL,1999,p.50-51). Daí a impossibilidade de se efetivar uma “conservação eterna”,

que não é possível em absoluto, pois as forças naturais são em último extremo mais poderosas que o engenho humano, e o homem mesmo, enfrentado a natureza como indivíduo, é aniquilado por ela (RIEGL,1999,p.64).

Em resposta à finitude, participa do reconhecimento do valor da obra o atributo de antiguidade que pertence às permanências que resistem ao enfrentamento do tempo. Por se reportar diretamente ao sentimento deflagrado pela aparência da obra, o *valor de antiguidade* é o mais fácil e instintivamente apreendido pelo homem comum, que não requer qualquer informação especial para percebê-lo nas marcas que ela traz, que denotam que não é contemporânea ao momento da observação, e que teve origem em “um tempo mais ou menos longínquo”. Inicialmente estimulada pela visão, a percepção adquire densidade ao identificar o desgaste provocado pela ação contínua e prolongada das forças que alteram a materialidade da obra na cor, textura, pátina, arestas, espessura, etc (RIEGL,1999,p.50-52). Refletindo sobre o assunto, Solà-Morales (2006b,p.255) acredita que a satisfação psicológica provocada pela percepção subjetiva da antiguidade deriva “de uma concepção do velho como manifestação da passagem do tempo histórico”.

O valor de antiguidade atua, pois, “contra a conservação do monumento”, e “trabalha para sua própria destruição”; não garante a ilusória “conservação dos monumentos criados no passado pela atividade humana” e exhibe claramente “o ciclo de criação e destruição, de gênese e extinção” dos produtos da cultura (RIEGL,1999,p.53-54). Para preservá-lo, não cabem interferências de conservação ou intervenções de restauro – pela adição, subtração ou restituição de partes e/ou elementos –, sob pena de agredir a integridade do monumento, negando-lhe a possibilidade de ser submetido à ação das forças naturais. O que conduz Riegl (1999,p.82) a afirmar:

Parece pois que nos encontramos ante um conflito insalvável: de um lado vemos a valoração do velho por si mesmo, que condena toda a renovação do vetusto; de outro lado, vemos a valoração do novo por si mesmo, que pretende eliminar todas as marcas da velhice como algo desagradável e de mau gosto.

Fundamental para o valor de antiguidade, o desgaste progressivo da ação da Natureza é indesejável para o *valor histórico*, que privilegia preservar a obra para pesquisas científicas para as quais não interessam as marcas do tempo. O valor histórico de um monumento vincula-se a ser uma representação única de “uma etapa determinada” da “evolução de algum dos campos criativos da humanidade” (RIEGL,1999,p.57). A capacidade de documentar o fazer humano de uma outra época será tanto maior quanto menos apresentar alterações consideradas inadequadas e desagradáveis no seu estado original. Em consonância com esse entendimento é que Solà-Morales afirma que

os novos edifícios só têm valor à medida que desafiam a passagem do tempo e que constituem uma imagem de imunidade e erosão da história e de permanência em sua forma, cor e acabamento (2006b,p.256).

De acordo com Riegl (1999,p.30) o *valor rememorativo* dos monumentos não intencionados não é constituinte da origem da obra, mas uma decorrência da “idéia do tempo transcorrido desde o seu surgimento, que se revela palpavelmente nas marcas que este deixou”, documentando as trajetórias de grupos, comunidades e sociedades atestadas na existência material:

o monumento é somente um substrato concreto inevitável para produzir em quem o contempla aquela impressão anímica que causa no homem moderno a idéia do ciclo natural de nascimento e morte, do surgimento do indivíduo a partir do geral e de sua desapareção paulatina e necessariamente natural no geral (RIEGL,1999,p.31).

Patrimônio, alteridades e identidade: a síndrome de Diaspar

Toda saudade é uma espécie de velhice.
Riobaldo Tatarana, em *Grande Sertão:Veredas*

Em 1956 Arthur C. Clarke publica *A cidade e as estrelas* (CLARKE,1979) que antecipa uma particular visão do futuro, no qual os seres humanos dominam os saberes que os levam à imortalidade, a reprodução se dá pela clonagem e o tédio da existência é afastado pelas aventuras simuladas nas situações virtuais. Nesse mundo, Diaspar é a única cidade que existe, e que permanece preservada na integralidade material da sua origem, embora tenha mais de um bilhão de anos. Um exército de robôs trabalha permanentemente na manutenção dos arranjos de matéria que a constituem, de acordo com as informações contidas nos bancos de memória – que “guardam a imagem da própria cidade, preservando cada átomo de todas as mudanças promovidas pelo tempo” (CLARKE,1979,p.41) –, do computador central que administra, material e socialmente, a última urbe que resiste sobre a face da Terra:

Como jóia fulgurante, a cidade jazia sobre o seio do deserto. No passado, havia conhecido mudanças e inovações, mas agora tudo estava imóvel no tempo. Noites e dias passavam sobre a face do deserto, mas nas ruas de Diaspar era sempre crepúsculo, e a escuridão jamais chegava. As longas noites de inverno cobriam o deserto de geada, ao se congelar a última umidade caída no ar rarefeito da Terra – mas a cidade não sofria calor ou frio. Não tinha contato com o mundo exterior. Era, em si mesma, um universo.

O Homem já havia construído cidades, mas nunca uma cidade como aquela. Algumas haviam durado séculos; outras milênios – antes que o tempo apagasse até mesmo seus nomes. Só Diaspar havia desafiado a Eternidade, defendendo-se a si mesma, e a tudo quanto ela reunia, do desgaste moroso das eras, dos estragos da decadência e da corrupção da ferrugem.

Desde sua construção, os oceanos da Terra já haviam desaparecido e o deserto tinha passado a abranger todo o globo. As últimas montanhas tinham sido reduzidas a pó pelos ventos e pela chuva e o mundo achava-se demasiado cansado para produzir outras, novas. A cidade, porém, não se preocupava: mesmo que a terra se consumisse, Diaspar ainda seria capaz de proteger os filhos daqueles que a haviam edificado, salvando, a eles e a seus tesouros, do fluxo do tempo (CLARKE,1979,p.7).

Palco de alteridades e constelação de interesses e acordos, a cidade é, em princípio, integralmente composta por elementos relevantes para a memória e identidade local. Nesse cenário sem limites, qualificado por Jeudy (2005,p.115) como “território de confronto de olhares”, “campo de batalha de percepções e sensações” e “dos modos de apreensão estética”, as questões de identificação, reconhecimento e valoração assumiram papel de destaque, por ser operacionalmente irrealizável a preservação de edificações e bens móveis, de todos

os tipos e qualidades, tal qual aparentemente se deseja. Surge daí a necessidade de atitudes críticas para distinguir, seletivamente, os remanescentes do passado *utilizáveis* dos *dispensáveis*, para que a cidade não se transforme, como na expressão de Lina Bo Bardi (1993,p.319;1989,p.107), em “um museu de cacarecos” de toda sorte de testemunhos materiais e imateriais.

Se houvesse essa suspensão cristalizada da realidade em vista do valor representacional de cada coisa, tudo deveria ser mantido o mais próximo possível da sua aparência original, tal qual em Diaspar...

O reconhecimento da relevância das representações deve estar apoiado em procedimentos de seleção crítica para identificar o valor das narrativas formais ou historiográficas para constituir os acervos desejados, sem descartar as inevitáveis conotações ideológicas e políticas.

A conservação dos bens culturais integra a “estratégia moderna” de transformar “os grandes temas que transcendem o poder do homem” em problemas e tarefas que, por sua escala mais reduzida, possam ser apreensíveis e manejáveis; substituindo, por exemplo, a inevitabilidade da morte pelo tratamento eficaz de doenças curáveis e evitáveis (BAUMAN,2005,p.79).

A maioria das pessoas reconhece a importância da história e da cultura, mas a necessidade de protegê-las não é importante para o senso comum, e não conquista tantos simpatizantes como as questões do patrimônio ambiental. A relevância da preservação dos bens culturais concentrou-se nos momentos de afirmação da soberania das nações, com o reconhecimento dos patrimônios identitários pela seleção de monumentos baseada em critérios de excelência artística ou representatividade histórica.

Uma nova consciência identitária se propagou no rastilho dos movimentos sociais reivindicatórios que se disseminaram a partir do final da década de 1960, quando alteridades diversas passaram a reivindicar a representação que antes lhes fora negada, nas questões de memória, identidade e cultura. Eclodiram discursos reivindicatórios inéditos de resgate e desvelamento do que fora intencionalmente ocultado, para legitimar a (re)criação de narrativas sobre os recém-chegados à arena política, que demandavam representatividade na memória oficial, avaliada como elitista, discriminatória e excludente.

De forma limitada e demagógica, os compromissos e as pressões ideológicas mais evidentes demandaram o atendimento às demandas políticas específicas e, nesse processo, afirmavam que qualquer produto da cultura poderia ser reconhecido como possuidor de relevância identitária. A partir de então, qualquer evento ou artefato cultural, e não apenas os excepcionais que respaldavam o discurso dominante, passa a ser considerado, tal qual na antropologia, documento da história dos grupos sociais, passível de ter reconhecido o valor, e, portanto, potencialmente preservável.

Gadamer (2005,p.216) discorre sobre tudo se transformar em memória, em objeto de recordação da história:

Parece que, de todos os sinais, o que tem maior realidade própria é o objeto da recordação. A recordação refere-se ao passado e nesse sentido é realmente o sinal, mas é precioso para nós mesmos porque nos mantém presente o passado como uma parte que não passou. (...) A recordação só tem valor de recordação para quem já – e isso significa, ainda – tem um laço com o próprio passado. As recordações perdem o seu valor quando o passado que nos recordam não tem mais nenhum significado. Mas para quem não somente cultiva essas recordações mas lhes presta culto, vivendo com o passado como se fosse um presente, devemos afirmar que sua relação com a realidade está perturbada.

Os novos entendimentos das representações e as delimitações mais tênues e imprecisas do fazer artístico¹²², deslocaram o reconhecimento dos bens a preservar da esfera estética do objeto artístico para o âmbito documental histórico e antropológico. A partir da década de 1990, o interesse pela preservação dos produtos da cultura material é substituído pelo registro das manifestações culturais imateriais¹²³, tradicionalmente mais afeitas às áreas de pesquisas antropológicas, que às artes plásticas e arquitetura.

Na contemporaneidade da competição globalizada, a imagem da cidade adquire importância renovada e torna-se fundamental para o seu sucesso (HUYSSSEN,2000,p.100); a problemática da preservação dos monumentos e áreas antigas sofre nova inflexão, retoma a importância e ressurgue diferente. Combina as “antigas” questões de reconhecimento das alteridades identitárias com as “novas” intenções administrativas e empresariais de utilizar a imagem da cidade como elemento privilegiado das estratégias de veiculação das vantagens competitivas locais, para atrair investidores e/ou consumidores externos. Essa atitude espelha a

¹²² Nas artes plásticas a partir da exibição, em 1917, do ready-made *A Fonte* de Marcel Duchamp, e na arquitetura, após a conclusão do Beaubourg de Renzo Piano e Richard Rogers, em 1977, em Paris.

¹²³ Vale ressaltar a coincidência dessas preocupações com o momento do surgimento do mundo virtual cibernético e da globalização homogeneizadora de paisagens físicas e culturais.

mudança de orientação na questão urbana, que se afasta do atendimento às carências, e se volta para a competitividade inter-cidades, como anota Veiner (2000,p.76):

Se durante largo período o debate acerca da *questão urbana* remetia, entre outros, a temas como crescimento desordenado, reprodução da força de trabalho, equipamentos de consumo coletivo, movimentos sociais urbanos, racionalização do uso do solo, a *nova questão urbana* teria, agora, como nexos central a problemática da *competitividade urbana*.

Centros antigos

As transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade e uma tendência heterogenética, quer dizer, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes.

Félix Guattari

Cada cidade é um permanente *work in progress*, uma obra em eterno fazer-se, um complexo artefato que nunca se concretiza nem se circunscreve, por conter na sua própria dinâmica construtiva a razão de ser da sua existência. Um intrincado mosaico de tempos cristalizados em formas, que documentam a sua trajetória e espelham a diversidade dos contextos que constituíram a sua fisicidade.

Local da “memória coletiva dos povos”, as cidades são construídas pela interação de fatos e lugares, que “assume a forma da própria transformação do espaço por obra da coletividade” (ROSSI,1977,p.174). Pechman (2006) afirma que é a partir do valor simbólico agregado à materialidade das coisas urbanas que a cidade “se interroga, se presentifica como sujeito novo da história”, e esse poder de evocar símbolos característico do discurso é que “faz da pedra, cidade”. Declaração que faz lembrar o Ítalo Calvino de *Cidades Invisíveis* quando discorre sobre como as cidades acumulam a imaterialidade das lembranças na materialidade das suas formas edificadas:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. (...) mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO,1972,p.14/15).

Citação que, por sua vez, remete à conclusão de Bergson (1999,p.75) sobre a historicidade da matéria possuir sentidos que lhe foram atribuídos no tempo e pelo tempo, que não lhe eram imanentes originalmente, mas que a ela se agregaram e se tornaram indissociáveis, como “algo além, mas não algo diferente daquilo que é atualmente dado”.

As cidades são onde melhor se percebe a reestruturação em escala planetária da reorganização do modo de produção capitalista apoiada no desenvolvimento de tecnologias informatizadas de gerenciamento e controle. Esse processo provoca o surgimento dos *brown sites*, porções urbanas de grandes dimensões, localizadas nas áreas mais centrais – instalações portuárias, conjuntos fabris e pátios ferroviários –, que acumularam vultosos investimentos mas se tornaram subutilizadas, por conta da superação da destinação funcional em virtude dos avanços tecnológicos e operacionais.

A estruturação das grandes cidades afasta-se da expansão pela apropriação de novas áreas desocupadas, para ocupar-se com a reincorporação dos novos vazios urbanos, que Piano (2005,p.35) denomina “buracos negros”, constituídos por parcelas de localização privilegiada, dotadas de infra-estrutura e de serviços, que se apresentam como opção de uso e ocupação. Essas zonas ociosas e decadentes, estruturadas por um conjunto de bens materiais, que já contam com dimensão histórica, simbólica e afetiva, necessitam ser requalificadas, atualizadas e convertidas, para atender às demandas funcionais e tecnológicas da contemporaneidade, para melhor permitir que sejam re-ocupadas. Rossi (1977,p.118) considera que a utilização dos remanescentes do passado, “dos velhos corpos das cidades”, atende aos objetivos econômicos dos bens imobiliários e à subjetividade identitária dos indivíduos.

No caso brasileiro, essas demandas são absorvidas por ações públicas e privadas, cujos procedimentos mais comuns são as alterações “modernizadoras” no aspecto externo das fachadas, e nas novas instalações e infra-estruturas para ampliar o conforto dos espaços construídos. No que diz respeito às arquiteturas patrimoniais, e aos seus entornos que são objeto de jurisdição do IPHAN, o cenário é mais complicado, conforme se avaliará na Parte Dois.

É perceptível o descompasso entre a forma das parcelas antigas da cidade e o funcionamento dos trechos modernos que as circundam, e as dificuldades de compatibilizar as constantes pressões por ampliações de áreas, edificações e infra-estruturas, com as de proteção do já existente. As tecnologias atuais são bastante distintas, em quantidade e qualidade, das utilizadas na construção da cidade tradicional, e o perfil das novas exigências demanda um sistema viário com outras

características de dimensionamento, traçado e revestimento, e edificações executadas com técnicas e materiais distintos dos tradicionais.

Por outro lado, devido ao anacronismo das técnicas e dos materiais originais, o custo de adequação das antigas estruturas às necessidades contemporâneas é elevado, o que amplia a dicotomia entre as demandas de conservação e a baixa capacidade de resposta econômica das populações que as habitam, condição que instala a contradição entre a preservação do patrimônio edificado e a manutenção dos seus ocupantes. Daí as dificuldades de combinar a conservação e a utilização das edificações e espaços públicos, com a manutenção da imaterialidade das práticas sociais na preservação das especificidades do lugar.

A intenção de se aproximar o mais fielmente possível das formas pretéritas, utilizando materiais e técnicas ultrapassados pelo contexto produtivo na preservação dos bens culturais, afasta a possibilidade da convivência harmoniosa com elas, que resulta da falsa historicidade que confunde a leitura perceptiva do processo de construção da formatividade contextual da cidade.

Masiero (2003,p.286) comenta essa “nostalgia dos lugares” arquetípicos estimulada pelo apego a uma fingida tradição, por ele qualificado de *kitsch*, na construção literal de um passado idealizado que “se reproduz como autêntico”, e que “produz uma inquietante hibridação entre o trágico e o grotesco”.

Os centros antigos são “âmbitos construídos pela história” (DE GRACIA,1996,p.62) que não acompanharam a dinâmica urbana, e permanecem como “ilhas” onde sobrevivem testemunhos dos diferentes tempos da cidade (ROSSI,1977,p.121/122). Por sua maior permanência como “estrutura estável e consolidada no tempo” (PIANO,2005,p.67), e pela representatividade como espaços de memória, essas áreas são o lugar de pertencimento de todos os cidadãos, independentemente das origens sociais ou da influência política, para a ocorrência dos atos públicos, das manifestações populares e das celebrações cívicas.

Caracterizam-se pela variedade polimorfa, plural, anônima e diversificada, e pela convivência dos conflitos de expectativas e das trocas sociais; concentram a maior quantidade de monumentos, edificações e espaços públicos, nos quais são reconhecidos os valores históricos, artísticos e culturais do capital simbólico acumulado ao longo da sua história.

Mesmo localizados em cidades modernas, com bases econômicas dinâmicas, é a duradoura existência material das configurações espaciais dos centros antigos que perpetua a forma da cidade através da imagem (DE GRACIA,1996,p.57), na qual o cidadão comum se reconhece e se identifica. E isso é ainda verdade na atualidade das grandes cidades que se tornaram a geografia da desigualdade concentrada, da insegurança e da violência, que reduzem o convívio e contribuem para a decadência da representação e da utilização dos espaços públicos.

A par das inquestionáveis capacidades simbólicas e representacionais, Barthes (2001,p.229) reconhece nos centros de cidade uma certa *dimensão erótica*, o estímulo à realização de “atividades eróticas no sentido amplo do termo”: é no centro, onde a cidade se reúne, que ela se efetiva como lugar privilegiado “de encontro com o outro”, “onde agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas”.

Comentando sobre a diferença conceitual entre as noções de *espaço urbano* e *ambiente urbano*, Argan (1995,p.206) argumenta que, enquanto o primeiro pode resultar de um projeto, de uma intenção anterior à sua existência, o ambiente pode, no máximo, ser objeto de condicionamento, já que não pode ser estruturado nem projetado. Percepção que acompanha De Gracia (1996,p.30), que considera *ambiente* como um *entorno de sensações*, e que é corroborada por Guattari (2006,p.172) quando afirma que as cidades são “megamáquinas” que produzem constantemente “subjetividade individual e coletiva”:

Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciativas. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação (GUATTARI,2006,p.157-158).

Ao contrário do *espaço urbanístico*, o *ambiente urbanístico* se caracteriza pela imaterialidade, transcende a concretude do espaço construído e incorpora os acréscimos imateriais e simbólicos advindos das memórias e das histórias do lugar. O ambiente é imantado de significados distintos da concretude material dos seus elementos compositivos que provocam estímulos sensoriais e perceptivos.

Já Rossi (1977,p.161) conceitua ambiente como um expediente que integra um tipo de discurso oportunista e encobridor, que valoriza as permanências com base em interpretações superficiais, “fruto de posturas conformistas e banais”, que

consideram as fachadas remanescentes como o único testemunho digno de valor, que é apropriado e utilizado

por aqueles que pretendem conservar as cidades históricas mantendo as fachadas antigas ou reconstruindo de maneira tal que se mantenham os perfis e as cores e outras coisas deste gênero; e o que é que reencontramos após estas operações, admitindo que sejam defensáveis e realizáveis? Uma cena vazia, frequentemente repugnante (SARGIOTTI,1999).

Tal atitude se aproxima da taxidermia arquitetônica, que Nouvel (2003,p.68) denomina “formolização”, que embalsama edifícios dos quais retiram-se as entranhas e adaptam-se novas estruturas para garantir a estabilidade do envoltório externo.

De Gracia (1996,p.29) aponta as principais questões do embate dos Centros Históricos com a cidade moderna:

1. a *sociocultural*: a consideração das áreas antigas como capital social realizado, a ser apropriado pela sociedade;
2. a *técnico-construtiva*: o desenvolvimento de práticas, técnicas e tecnologias de ampliação da perdurabilidade, e
3. a *urbanística*: o relacionamento entre a cidade antiga e a cidade moderna.

Submetido à voracidade mercantilista de proprietários e empreendedores imobiliários, e ao descaso com a história, o urbanismo moderno revelou incompetência para enfrentar a destruição dos centros antigos das cidades, e para desenvolver modelos de forma urbana que considerassem a continuidade morfológica nas expansões da cidade. Ao analisar as práticas do Movimento Moderno no período entre as duas guerras mundiais, De Gracia (1996,p.19) identifica o desinteresse pela preservação da configuração dos centros históricos que eram considerados “quistos arqueológicos em um tecido renovável”. Essa atitude afina-se ao conteúdo implícito da versão mais divulgada da *Carta de Atenas*¹²⁴, que privilegia a preservação seletiva de edificações monumentais excepcionais, isoladas por espaços verdes abertos pela destruição do entorno imediato, em flagrante descaso com a continuidade histórica da paisagem da cidade. O viés racional-funcionalista valoriza a arquitetura como realização superior à

¹²⁴ Referência à versão de Le Corbusier (1933); a análise de outras versões é encontrada em Sampaio (2001).

ambiência histórica envolvente, produto do arquiteto criador, senhor das decisões das propostas arquitetônicas e urbanísticas que operariam profundas mudanças otimizadoras nas decadentes condições das preexistências.¹²⁵

As críticas despertadas na direção contrária a esses entendimentos concretizam-se na *Carta de Veneza* de 1964, que defende a manutenção da historicidade dos monumentos, de maneira clara e evidente, nas preservação das marcas do tempo e na explicitação das interferências introduzidas.

O Congresso da Associação Italiana de Centros Histórico-Artísticos, realizado em Bergamo, em 1971, substitui o termo *bem cultural* pelo de *bem econômico* (DE GRACIA,1996,p.38), e cinco anos depois, a *Recomendação de Nairobi*¹²⁶ sugere a adoção de estratégias de preservação do patrimônio arquitetônico voltadas para a proteção das particularidades dos lugares urbanos ameaçados pela uniformização. A defesa da heterogeneidade e da diversidade requeria o reconhecimento das questões da “conservação viva” dos sítios históricos como parte de políticas de preservação de referências identitárias das populações, a partir da paisagem social e culturalmente construída (MONNET,1996,p.222;CHOAY,2000,p.195-197).

A valorização das arquiteturas patrimoniais e vernaculares, e o interesse pela requalificação de áreas antigas ou pitorescas, deveu-se à conjunção das críticas existencialistas com o interesse antropológico do espírito contestatório que ocorreu como reação aos excessos da propagação indiscriminada das poéticas do racional-funcionalismo, oportunisticamente apropriadas pelo *international style*. O retorno às referências simbólicas do passado, a valorização do tradicional, do vernacular e do artesanal desembocam na adoção de práticas projetivas de enfoques contextualistas, preocupados não tanto em afirmar o novo na preexistência, mas em trabalhar a história como a grande novidade a ser descoberta. A valorização da “forma-lugar” (ARANTES,1998,p.166), expressa na arquitetura da cidade, é apropriada como referência projetual de propostas orientadas para o enaltecimento das especificidades dos lugares, e para o atendimento das demandas subjetivas das comunidades que os habitam.

¹²⁵ Um exemplo dessa “ingenuidade” onipotente é bem caracterizada pela proposta apresentada em 1927 por Le Corbusier para o centro de Paris: o *Plan Voisin*.

¹²⁶ *Recomendação Relativa à Salvaguarda dos Conjuntos Históricos e sua Função na Vida Contemporânea*. UNESCO, 19ª Sessão, Nairobi, 26.11.1976 (IPHAN, 1995,p.251-268).

Presente e passado: o atual e o virtual

Todo o passado se conserva em-si, mas como salvá-lo para nós, como penetrar neste em-si sem reduzi-lo ao antigo presente que ele foi ou atual presente em relação ao qual ele é passado? Como salvá-lo para nós?
Gilles Deleuze

A impossibilidade de atuar em um quadro conceitual livre de pré-injunções, de preexistências, é constatada por Deleuze, a partir dos conceitos de *atual* e *virtual*. Para ele a filosofia é “a teoria das multiplicidades”, sendo que “toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais”:

Não há objeto puramente atual. Todo atual se envolve de uma névoa de elementos virtuais. Tal névoa se eleva de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais as imagens virtuais se distribuem e correm. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens.(...) Em virtude da identidade dramática dos dinamismos, uma percepção é como uma partícula: uma percepção atual se envolve de uma nebulosidade de imagens virtuais que se distribuem sob circuitos moventes cada vez mais afastados, cada vez mais largos, que se fazem e se desfazem. São lembranças de diferentes ordens; elas são ditas imagens virtuais quando sua velocidade ou sua brevidade as mantém aqui sob um princípio de inconsciência. As imagens virtuais não são mais separáveis do objeto atual que este daquelas. As imagens virtuais reagem, portanto, sobre o atual (DELEUZE ; PARNET,1998,p.173-174).

Em artigo datado de 1956¹²⁷, Deleuze reporta-se ao pensamento de Bergson (2006,p.86;1999,p.30), quando este afirma ser impossível a percepção “que não esteja impregnada de lembranças”, já que uma enorme variedade de detalhes vivenciados no passado misturam-se, constantemente, “aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos”. E explicita a ressonância bergsoniana afirmando:

A cada instante, o movimento já não é, mas isso porque, precisamente, ele não se compõe de instantes, porque os instantes são apenas suas paradas reais ou virtuais, seu produto e a sombra de seu produto. O ser não se compõe com presentes (DELEUZE,2006b,p.35).

Reflexão que remete a uma outra semelhante de Borges (2002,p.65) quando este inquire sobre a (im)possibilidade de diferenciar o presente do passado:

Que é o momento presente? O momento presente é o momento que tem um pouco de passado e um pouco de futuro.(...) O presente, em si, não existe. Não é um dado imediato de nossa consciência. Pois bem. Temos o presente, e vemos que o presente está gradativamente tornando-se passado, transformando-se em futuro. (...) aquele momento no qual o futuro se torna passado é o momento que chamamos de presente.

Trías (2004,p.19-20) também entende o instante como formado na superposição de três dimensões, ou “modos”, do tempo: o *passado* “imemorial”, o *presente* que “se renova” e o *futuro* que “acossa e pressiona (e que é o fim da nossa existência)”.

¹²⁷ Para maiores detalhes ver *Bergson, 1859-1941*, em Deleuze (2006b,p.33-46).

No mesmo artigo, Deleuze (2006b,p.36) já propõe a compreensão dos “tempos diferentes” do presente e do passado “como contemporâneos um do outro, e formando o mesmo mundo.” Mais tarde, em *Diferença e repetição* (2006,p.112), reelabora e aprofunda uma explicação do tempo baseada na existência conjunta e intercomplementar de dois momentos: o Passado, entendido como o *presente antigo* e o Presente entendido como o *presente atual* ou *presente vivo*, no qual “o tempo se desenrola” e ao qual

pertence o passado e o futuro: o passado, na medida em que os instantes precedentes são retidos na contração; o futuro, porque a expectativa é antecipação dessa mesma contração. O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes. O presente não tem de sair de si para ir do passado ao futuro. O presente vivo vai, pois, do passado ao futuro que ele constitui no tempo, (...).

Se “só o presente existe”, passado e futuro são “dimensões” do presente, do tempo que passa, já que “passar é precisamente a pretensão do presente”, presente que possui em si o passado “contraído”: “a cada instante, têm-se todo o passado, mas em graus e níveis diversos, sendo o presente apenas o mais contraído, o mais tenso” (DELEUZE,2006,p.120,123,395). Ao intercalar o passado no presente, a memória condensa “momentos múltiplos da duração”, e não consiste “numa regressão do presente ao passado”, mas sim, “num progresso do passado ao presente”. O passado, “o que não age mais”, volta a agir “ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade” e, no instante em que a lembrança passa a agir, “deixa de ser lembrança, torna-se novamente percepção” atualizada (BERGSON,1999,p.77,280-281).

Deleuze (2006,p.295-296) afirma que “todo objeto é duplo” e formado por metades dessemelhantes: pela *imagem atual*, que decorre da objetividade material da configuração formal, tal como se apresenta e se apercebe no presente; e pela *imagem virtual*, que se reporta à historicidade subjetiva dos passados cumulativos que imantam a materialidade do objeto no presente. Reportando-se à “esplêndida hipótese bergsoniana”, afirma que o *novo presente* é o *presente*, o *atual*; enquanto que o *antigo presente* é o *passado*, o *virtual*; donde se conclui que o *atual* ocorre na *matéria* e *virtual* ocorre na *memória*. O *atual* é a repetição material dos “instantes ou de elementos sucessivos independentes”, já o *virtual* é a repetição espiritual, “do Todo, em níveis diversos coexistentes” (DELEUZE,2006,p.127).

O presente, o *atual*, é composto pela contração do passado e “aparece como fruto de uma contração” – o *virtual*. Essencialmente, a matéria que qualifica o objeto atual é formada por essa imagem virtual proveniente do passado, “preexistindo ao presente que passa e fazendo passar todo o presente” (DELEUZE,2006,p.127,151):

O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual. *O virtual possui uma plena realidade como virtual*. O virtual deve ser definido como uma parte própria do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva (DELEUZE,2006,p.294).

Percepção semelhante é corroborada por Marcuse (1999,p.69) ao se referir à constituição da “relação paradoxal da arte com o tempo”, considerando que embora a sensibilidade experimente o presente, a arte não pode “mostrar o presente sem o mostrar como passado. O que se tornou forma na obra de arte já aconteceu: é recordado, re-apresentado”.

Com base nesses pensamentos, pode-se falar das preexistências como o conjunto de reminiscências que, deflagradas, fazem com que o passado se efetive no presente, posto que “o presente existe, mas só o passado insiste e fornece o elemento em que o presente passa e em que os presentes se interpenetram” (DELEUZE,2006,p.131).

Proteção, conservação e restauro

O artista não tem por que se preocupar com as quebras; em geral, longe de subtrair, elas *somam*.

Em todo caso, não *incomodam* nunca.

São as reparações que produzem a desordem. Uma quebra é sempre produto do acaso; ora, o acaso é um grande artista. Se alguém quiser *quebrar direito e limpar*, seria abominável. Por isso não é dos iconoclastas que me queixo, mas dos reparadores.

Auguste Rodin

O desgaste intrínseco à constituição das coisas materiais impede que qualquer procedimento faça retornar o desejado estado original, já que o objeto perde essa condição no momento em que passa a existir, e inicia o processo de degeneração que o afasta progressivamente da condição primitiva. Os procedimentos de manutenção, conservação ou recuperação apenas retardam as “metamorfoses temporais” (JEUDY,2005,p.61), a ação do tempo, cronológico e metereológico, nos artefatos culturais, e são tentativas de preservar a integridade da matéria para atender ao desejo de perdurar, de transcender o tempo e o esquecimento, através do “impulso universal para colecionar e preservar a herança estética da humanidade” (CRIMP,2005,p.19).

Em vista do reconhecido valor de unicidade e qualidade, e à fragilidade da constituição, as obras de arte são protegidas da degradação afastando-as do convívio dos demais objetos e dos usuários, dos riscos de danos acidentais e das possibilidades de roubos. Meneses (2006) adverte que a obra de arte é constituída pelas dimensões da *forma*, da *função* e do *sentido*, que embora intimamente imbricados não são individualmente solidários aos demais, o que leva as ações de conservação ou restauração a serem necessariamente parciais, podendo danificar qualquer desses três atributos.

Uma das questões centrais da arquitetura diz respeito ao *valor útil*, o *valor de utilidade*, ao uso designado pelo projeto que tem a capacidade de significar a arquitetura. Pode, entretanto, limitá-la, como as espacialidades funcionalistas conformadas em resposta aos usos, reduzindo as possibilidades de atendimento às demandas por atualização funcional do edifício. Pelas características de porte, matéria e imobilidade que as diferem das demais artes, as obras de arquitetura não podem ser alijadas dos usos nem dos seus usuários, sob pena de não sobreviverem na plena integridade de obra, como atesta Riegl (1999,p.75) ao afirmar que “com o abandono da utilização humana do monumento se perderia de modo insubstituível uma parte essencial daquele livre jogo das forças naturais”.

A proteção e ampliação da duração das edificações depende menos do afastamento que da conservação e seleção de usos adequados, que não corrompem a integridade e contribuem para a preservá-las da degenerescência mais intensa, com a utilização compatível com os materiais, técnicas construtivas, estrutura e espacialidades.

A dificuldade de garantir a “integração pétreia do antes e do agora”, materializada na “sobrevivência dos grandes monumentos arquitetônicos do passado na vida do tráfego moderno e de seus edifícios” é avaliada por Gadamer (2005,p.221):

As obras arquitetônicas não permanecem irreversíveis, à margem da torrente histórica da vida, mas esta arrasta-as consigo. Inclusive quando as épocas que se pautam pelo conhecimento da história tentam restaurar o antigo estado de um edifício, elas não podem dar marcha a ré à roda da história, mas devem buscar, de sua parte, uma nova e melhor mediação entre o passado e o presente. Até mesmo o restaurador ou o responsável pela conservação de um monumento continuam sendo artistas do seu tempo.

No conceito de *valor de novidade*, Riegl (1987,p.79) trata da impossibilidade de se preservar *ad aeternum* a integridade do aspecto e a perfeição do acabamento como

existiu no instante em que a obra de arte foi dada por finalizada. Em virtude do desgaste físico, ela nunca permanece como foi concluída no seu momento primeiro, e “apenas na sua origem seria ela íntegra, coerente com o objetivo inicial do artista” (CHAGAS,2002,p.180).

Cidades, patrimônio e gentrificação

A destruição da fisionomia das cidades, e de vários dos seus monumentos significativos, espelha o descaso em reconhecer o patrimônio cultural local como referência de alteridade no cenário da uniformidade globalizada, e também decorre do que De Gracia (1996,p.12) percebe como o “grande desprestígio da noção de obra de arte aplicada à forma da cidade”. A ganância de empreendedores e proprietários imobiliários combina-se à insensibilidade administrativa dos governos locais, mais afeitos às ações modernizadoras, política e economicamente mais rentáveis, em detrimento da preservação das qualidades ambientais legadas pelo passado histórico.

Monnet (1996,p.226) revela que a estratégica apropriação governamental dos “verdadeiros instrumentos de gestão das cidades” que são as políticas públicas de preservação e conservação do patrimônio urbanístico, deve-se à aparência apolítica dessas ações, que são por isso utilizadas como instrumentos legitimadores preciosos, que mascaram interesses subjacentes, e facilitam a negociação entre partes conflitantes, promovendo adesões e auxiliando acordos e compromissos, que, por vezes, favorecem a ocultação da inexistência de um projeto real. Por essas características, são as que melhor se prestam para viabilizar intervenções no lugar partilhado por todos que é o espaço pluralista dos centros das cidades.

Enfatiza Monnet (1996,p.227,222) que essas políticas “transformaram-se em peças essenciais das estratégias de imagem das cidades”, pela capacidade de mobilização consensual para facilitar a legitimação de veladas intenções dos governos, de intervenções urbanísticas em nada imparciais ou apolíticas. Tornaram-se as “utopias fundadoras da ação urbanística contemporânea”, que constrói “uma representação idealizada do passado urbano”, e inibe argumentos reativos a outros investimentos, através dos quais se realiza a efetiva gestão da cidade.

As ações de perfil *cultural* nos espaços simbólicos da cidade configuram o “álibi do patrimônio”, a estratégia de apaziguação de grupos com interesses em choque

(MONNET,220-222), o instrumento privilegiado de ação política ou “o sucedâneo desta como forma de administração dos conflitos sociais”¹²⁸ (Arantes,1998,p.165). Guillaume (2003,p.41) aproxima-se de Monnet ao ver as ações de preservação do patrimônio como parte de uma política “no sentido mais tradicional da palavra”, como

uma arte de apascentar o rebanho humano, hoje disperso e reconduzido ao campo tranquilizante de uma ficção: a de uma sociedade supostamente capaz de, melhor do que as outras, conciliar a continuidade com a mudança, a conservação com a criação.

Afastando-se da tese de Monnet, Meneses (2006) avalia a questão dos bens culturais como palco de frequentes conflito de natureza política, por seu íntimo relacionamento e dependência do valor. Essa “qualificação condensada de significação”, que não é inata nem perene, contingente e não aleatória, possui dimensão política historicamente instituída em sucessivos acordos, e

precisa ser explicitado, afirmado, proposto; necessita convencer; provoca reações de aceitação, recusa, reciclagem, negociações, sincretismos. Muitas vezes é imposto pela força. Outras vezes, tem morte natural (MENESES,2006).

Defende que o patrimônio cultural seja tratado “como um campo de forças” no qual as decisões resultem da “análise do conflito de valores”, a partir da avaliação “das diferentes modalidades de valor cultural”, e considera imprescindível que as categorias de valor cultural que digam respeito ao objeto, sejam aferidas para informar a intervenção que nele se deseja efetivar, para evitar as “homologações monolíticas”

que encobrem ou desqualificam o conflito, pois o conflito não está apenas entre o valor cultural e valores de outra natureza, mas no próprio interior da cultura: as diversas categorias de valor cultural nem sempre estão em correspondência harmoniosa (MENESES,2006).

Guillaume (2003,p.35,124-125) alerta sobre o paradoxo intrínseco às políticas que se esforçam para “por em cena uma continuidade com o passado”, tornando-o visível e presente, tendo em vista a ruptura radical que a conservação provoca, e “que ela está, pois, condenada a dissimular perpetuamente”. Outro paradoxo é identificado por Monnet (1996,p.222) na busca de identidade que emprega ações de preservação que terminam por produzir a uniformidade que se deseja evitar:

Encontramo-nos diante de um paradoxo: a luta pela defesa se apresenta como uma luta contra a adaptação destrutiva à mundialização, ideológica e econômica. Em todos os lugares, os mesmos modelos de consumo e de

¹²⁸ Jeudy (2005,p.115) aproxima-se desse mesmo entendimento ao referir-se à “pacificação mórbida” trazida pela conservação patrimonial.

relações sociais, fundados nos mesmos interesses privados, levariam a uma homogeneização dos comportamentos, a uma desafeição pelo patrimônio, a uma universalização das cidades. A proteção do patrimônio dependeria, então, da defesa dos particularismos, da heterogeneidade e da diversidade. Ora, o que há de mais universal que a ideologia do patrimônio?

Do mesmo modo que as técnicas de restauração, os discursos que legitimam a conservação são, em todos os lugares, os mesmos e isso produz, em locais muito variados, resultados similares.

As cidades conheceriam, então, uma crise de identidade, ou seja, uma perda de suas identidades sob a pressão de uma uniformização geral.

A partir da década de 1980, o patrimônio arquitetônico deixa de ser considerado um entrave ao progresso e ao desenvolvimento das cidades, e passa a ser encarado como uma opção de desenvolvimento econômico, lastreado nas atividades ligadas ao turismo, ou a uma nova e promissora “fronteira” para a realização de negócios imobiliários. A transformação dos valores históricos e culturais em mercadoria, é tida por vários autores (Arantes, Jameson, Harvey, Huyssen) como fundamental para a estratégia mais recente do capitalismo, embora nos países de economias menos dinâmicas os processos de gentrificação em áreas urbanas requalificadas ainda sejam bastante incipientes.

Qualificado por Zukin (1991,p.206-209) como “o grande exemplo de apropriação cultural de nosso tempo”, o processo de *ressemantização do vernacular* que ocorre em áreas antigas e degradadas que são tecnicamente adaptados para novas ocupações, altera a aparência e o significado dos remanescentes do passado segundo as regras de consumo da lógica espetacular da paisagem urbana pós-moderna. Resistem, entretanto, a essa uniformização da paisagem e dos comportamentos, “as atividades diárias e os rituais sociais que constituem o vernacular”, com vínculos estreitos com o lugar.

O excesso de culturalização e historização do espaço é objeto da crítica de autores (ARANTES,1998; HUYSSSEN,2000; JAMESON,1997; JEUDY,2005; MONNET,1996; ZUKIN,1991), preocupados com os vínculos entre o aparente descomprometimento dessas práticas e o controle político, como o *pensamento único* disseminado pelo Planejamento Estratégico (ARANTES; MARICATO; VAINER,2000), que atende aos interesses da aliança tripartite do governo com o empresariado e as lideranças da

sociedade, para implantar um *ambiente de negócios* salutar que atraia divisas para o seu território¹²⁹.

O crescente interesse pelos centros históricos é visto por Jeudy (2005b) como a resultante de dois vetores: o das políticas de atração turística e o do receio de perder a identidade cultural por imposição da mundialização homogeneizante. Choay (2000,p.197-198) avalia que países como a França, a Espanha e a Itália, têm na “indústria patrimonial” uma expressiva fonte de contribuição para o Produto Interno, e algumas regiões e localidades dependem das receitas do turismo cultural que ela qualifica de “fluxo transbordante e irresistível dos visitantes do passado”. Boyer (1995,p.4) adverte que muitos dos centros antigos das grandes cidades que foram restaurados, transformaram-se em representações falsificadas da identidade local e tornaram-se “lugares de divertimento, de pura brincadeira”, onde o consumo desempenha papel relevante.

Preexistência, intervenções e referências

Podem compreender e admitir que todo ato de transformação, de modificação, é um ato cultural tão essencial como uma criação *ex nihilo*? ... A história nos oferece belos exemplos de arquiteturas que se realizam por sedimentações, por complementaridade.
Jean Nouvel

Até o século XIX a substituição de edificações por outras, com espacialidade e funcionalidade mais adequadas, não implicava no repúdio aos conceitos ou na desconfiança dos métodos disponíveis: partia-se da constatação de que essa era a maneira de atender às demandas que emergiam. A pouca diversidade de opções construtivas (técnicas e materiais), e a estabilidade da paisagem edificada, contribuía para que as substituições ocorressem sem traumas perceptivos, já que, “o porvir histórico se manifestava mediante a caducidade dos objetos” (DE GRACIA,1996,p.59). O futuro era gestado na inevitável obsolescência das coisas pela passagem do tempo e pelo desgaste das intempéries.

A problemática da compatibilização de intervenções com preexistências que emerge do interesse de “dar continuidade diacrônica à forma da cidade” (DE GRACIA,1996,p.61), é tema que resulta da intensidade das modificações que o modo de produção industrial introduziu no processo de configuração das cidades.

¹²⁹ Esse termo tem sua origem na expressão da língua inglesa *business climate* que denomina o conjunto de facilidades políticas, administrativas, fiscais-tributárias, de mão-de-obra qualificada e de qualidade de vida que poderiam ser encontradas nas cidades como forma de atrair potenciais investidores e consumidores externos a elas.

Portoghesi (2006)¹³⁰ defende uma arquitetura que seja instrumento de diálogo entre as gerações, sendo esse o objetivo das intervenções nos contextos preexistentes, que configurariam um conjunto de *táticas de transferência* das permanências do passado, que são vivenciadas no presente, para o futuro.

Episódios circunstanciais dos percursos históricos dos espaços construídos, essas alterações carregam a intenção *objetiva* de prorrogar a integridade material das realizações culturais, e a contribuição *subjetiva* para que elas permaneçam como emissoras de ressonâncias simbólicas.

Segundo Siza (2007,p.77,115,29,21) o passado deve ser uma referência no presente, para que não se rompa o “fio contínuo” da arquitetura da cidade, tecida por acumulações multifacetadas e híbridas, cristalizadas nas formas de épocas distintas que coexistem no mesmo espaço: a *heterogeneidade multitemporal* a que se refere Canclini (1997), “um conglomerado de estilos e tipos de intervenção sucessivos”. Afastando-se da preservação dos monumentos isolados, argumenta que as intervenções na complexidade histórica da cidade devem “recuperar ambientes arquitetônicos”, nos quais “os monumentos vivem como complemento do tecido urbano”. Advoga a “contenção na hora de introduzir a nova arquitetura” e refuta a atitude projetual excessivamente personalizada e protagonista, “destinada a deixar uma assinatura introduzindo alterações significativas em nome de nossa época” (SIZA,2007,p.21).

A arquitetura tem como pressuposto a criação de um lugar, daí o problema que ocorre para “concretizar uma forma arquitetônica aonde já existe uma organização prévia criada pelo engenho humano” (DE GRACIA,1996,p.11), a possibilidade de “desinstalar” o lugar preexistente com a introdução da novidade para a qual não foi concebido. O ambiente construído é ressemantizado por toda ação que “suponha uma modificação do *locus*”, que estrutura uma *re-forma* em um lugar que já existe – “um lugar que já tem forma” – (DE GRACIA,1996,p.11), e que foi configurado pelas formas que lá se erguem.

Contudo, a arquitetura só se realiza na preexistência e “nenhuma nova arquitetura pode surgir sem modificar o que já existe” (GREGOTTI,1996,p.67), já que, todo projeto altera o contexto, mesmo que o avanço tecnológico tenha libertado os

¹³⁰ Declaração registrada na matéria “Sagrado, mas concreto”, de Suzana Velasco, publicada no Segundo Caderno do jornal *O Globo*, de 6/7/2006.

arquitetos da contextualização ambiental, no que concerne à adequação climática e à implantação no terreno, à “domesticação da topografia” a que se reporta Siza (2000,p.47,17), ao reconhecer “a relação entre natureza e construção” decisiva na arquitetura.

Sob influência da forma preexistente, ou em reação a ela, já que “a forma do edifício é em grande parte o resultado das condições topográficas e é também uma reação a essas condições”, as restrições das “condicionantes evidentes” se transformam em “um elemento orientador” da solução desejada, e facilitam que se encontre “uma idéia para o edifício” (SIZA,2007,p.43-44,95). Siza (2007,p.35) extrapola a interdependência entre arquitetura e ambiência do âmbito do sítio para o da cidade como condicionante da “resposta arquitetônica”:

Ao trabalhar em uma cidade, intenta-se impregnar a obra com a vocação formal da cidade por que esta tem uma história. As variantes que a história registra na cidade criam uma atmosfera geral. (...) Não é apenas a presença humana, mas também a própria arquitetura; existe um não sei que na arquitetura que identifica a cidade. Adquire um caráter que vai se comunicando de geração em geração. (...)

A paisagem e o ambiente também interferem na arquitetura. Cada cidade tem uma atmosfera própria e quem projeta deve entendê-la, captar isso que têm todas as cidades, que é uma espécie de vocação da forma que se vai inscrevendo ao longo dos séculos. É algo que exige estudo, concentração, mas que, por outro lado, incentiva a criatividade, a emoção, a gana de encontrar coisas novas (SIZA,2007,p.23, 51-52).

Semelhante posicionamento com relação ao entendimento estendido do sítio é externado por Gregotti (2000):

Antes de mais nada nós olhamos o entorno. E a relação entre o que devemos construir com o entorno. Não só do ponto de vista da percepção, mas também em relação às tradições, como a cultura e o modo de pensar. (...) Analisamos qual significado tem aquele lugar em relação à cultura do lugar, a relação com o sítio. Não significa que quando nós analisamos o contexto temos que fazer algo de parecido, muito pelo contrário. Mas para fazer algo é necessário conhecer e criar um diálogo.

Toda realização arquitetônica é inevitavelmente incorporada pelo contexto do entorno urbanístico e pela conjuntura teórico-conceitual vigente. Essa capacidade da cidade de absorver a novidade é reconhecida por Jeudy (2005,p.81) quando salienta que, em períodos relativamente curtos, os projetos concretizados em edificações são transformados “em expressões de uma urbanidade integrada”. Com o tempo, mesmo os que são duramente criticadas e rejeitados na origem, integram-se ao patrimônio da cidade como “o signo patrimonial de uma época” (JEUDY,2005,p.82). Ainda que ocorra como manifestação de repúdio, essa atitude reconhece o objeto da

sua rejeição, já que só se refuta o que se julga importante, mesmo que inconscientemente.

O realce à importância das preexistências para a memória das cidades, e o valor expressivo intrínseco ao contexto urbanístico, que Rossi defende n' *A Arquitetura da Cidade*, de 1966, já havia sido antecipado por Bo Bardi na sua tese *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* para o concurso para a cátedra de Teoria da Arquitetura da FAUUSP, em 1957. Nela preocupa-se com a morfologia urbana, “a descrição das formas de um fato urbano” (ROSSI,1977,p.37), e entende a própria cidade como arquitetura, nas espacialidades abertas e fechadas, internas e externas, amplas ou delimitadas. Afirma que os espaços internos das edificações são os “espaços externos do urbanismo que, (...), é, por sua vez, Arquitetura” (BO BARDI,1957).

Antes disso, com o projeto de readequação do Palazzo Bianco de Genova, parcialmente destruído pelas bombas aliadas, Franco Albini lança, em 1952, os fundamentos da preservação do patrimônio arquitetônico com procedimentos que ainda persistem. Requalifica o palácio em museu apoiando-se na “estrita ética racionalista”, que reconhece o valor implícito na preexistência e se preocupa em garantir qualidade semelhante nas alterações nela realizadas (LEET,1990;SARGIOTTI,1999;GREGOTTI,1969). É dele a declaração recolhida por Gregotti (1969,p.42) no debate do Movimento pelos Estudos da Arquitetura – MSA¹³¹, ocorrido em 1955, que bem descreve a sua percepção sobre o assunto:

A história dos homens não é a história da natureza, na qual tudo o que pode acontecer, acontece; a história dos homens está cheia de contínuos atos conscientes que modificam a cada momento o seu curso. A continuidade dos acontecimentos não é, por si mesma, tradição; o é quando assim sente a consciência dos homens... A tradição como fato de consciência coletiva, de alto conhecimento; o respeito à tradição significa a aceitação de um controle coletivo da opinião pública e de um controle popular. A tradição como disciplina é um dique para as licenças da fantasia, ao provisório da moda, aos erros daninhos dos medíocres...

Afirmção que evoca o pensamento de Rodin (2002,p.145-146) sobre o mesmo tema, ao realçar a importância de pensar com a “força adquirida” nos saberes acumulados da tradição, e lamentar que o homem moderno não leve em conta “o pensamento das gerações” como condição de avanço do espírito humano. Atenção

¹³¹ Movimento di Studi per l'Architettura.

semelhante ao conteúdo da tradição e ao repertório dos exemplos no processo de criação é exteriorizado por Siza (2000,p.37) quando diz que o arquiteto trabalha

manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitetos e da história da arquitetura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.

Embora conste de um artigo publicado em 1985, é ainda atual a argumentação de Solà-Morales (2006b,p.254) acerca do convívio entre arquiteturas novas e antigas em um mesmo sítio. Avalia a dificuldade de um *corpus* teórico “científico” para apoiar, com precisão e universalidade, um território de atuação submetido a “valores culturais” em permanente mutação, que interpretam a densidade simbólica das permanências e das alterações a realizar. Reconhece que essa *praxis* só pode ser estabelecida caso a caso¹³², em estreito contato com o objeto, e ressalta o caráter crítico da interpretação e apropriação ao contexto, e dos nexos de espacialidade, plasticidade e funcionalidade do lugar reconfigurado pela intervenção:

A relação entre uma nova intervenção arquitetônica e a arquitetura já existente é um fenômeno que muda de acordo com os valores culturais atribuídos tanto ao significado da arquitetura histórica como às intenções da nova intervenção.

Daí se concluir que é um grande erro pensar que se possa formular uma doutrina permanente ou, pior, uma definição científica da intervenção arquitetônica. Ao contrário, apenas compreendendo caso a caso os conceitos que fundamentam a ação é possível distinguir as características que essas relações assumiram no decorrer do tempo. O projeto de uma nova obra de arquitetura não somente se aproxima fisicamente da que já existe, estabelecendo com ela uma relação visual e espacial, como cria uma interpretação genuína do material histórico com o qual tem de lidar. De modo que esse material é objeto de uma verdadeira interpretação que explícita ou implicitamente se associe com a nova intervenção em toda a sua importância.

Solà-Morales (2006b,p.260) identifica no final do século XX uma crise cultural exteriorizada como “uma crise de modelos universais”, cuja ausência de cânones, certezas ou verdades históricas se contrapõe à universalidade dos referenciais estilísticos acadêmicos, e à formatividade racional-subjetiva do abstracionismo modernista. Em vista desse quadro é impossível

se articular um sistema estético com validade suficiente para ser aplicável para além das circunstâncias individuais. (...) na situação atual é muito difícil reconhecer qualquer coisa além da natureza factual da obra concreta com que nos deparamos e devemos trabalhar, por um lado, e o sistema

¹³² Conclusão esta bastante assemelhada à de Azevedo, quando afirma não haver “método universal para a reanimação, como não há para o restauro, a não ser a regra do caso por caso”. Ver detalhes em AZEVEDO, Paulo Ormindo. O patrimônio: usar para preservar. *Revista Planejamento*. Salvador: Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia, v. II, p.389-395, 1974.

infinito de referências que povoa o imaginário coletivo da arquitetura, por outro lado.

Gregotti (1996,p.68,29,47) entende a “noção de pertencimento” como oposta à “noção de *tabula rasa*”, e que critérios como *identidade, contexto, especificidade, pertencimento e modificação* implicam em reconhecer a necessidade de preservar “uma realidade preexistente”, mesmo que submetida à alguma transformação. Aproxima-se de Solà-Morales ao defender que cada caso é único e, por isso, “constrói o seu próprio conjunto de regras”, a sua “ordem específica para alterar o que existe”, e avança questionando a transferência das experiências projetuais:

cada situação oferece uma verdade específica, a ser buscada e revelada como a essência do objetivo, e como a verdade tanto do sítio como da geografia que encarna a história particular do sítio. Isso levanta a questão de se é possível transferir experiências projetuais; isto é, até que nível não apenas modelos como também métodos, inclusive o método caso-a-caso, podem ser transformados (GREGOTTI,1996,p.67).

Estilos e contraste formal

Em outras disciplinas a representação não é o único propósito da figuração. Na literatura, por exemplo, metáforas e símiles possuem um escopo mais amplo de aplicação – poético, irônico, etc. – não se limitando a funções alegóricas e referenciais. Na arquitetura, ao contrário, somente um aspecto da figura opera tradicionalmente: o da representação do objeto. A figura arquitetônica sempre alude – e almeja à representação de – algum outro objeto, seja arquitetônico, antropomórfico, natural ou tecnológico. Peter Eisenman

Até surgir a pluralidade de meios da produção industrial, o fazer arquitetônico não primava por oposições formais substantivas e utilizava, por vezes de maneira contrastante, os repertórios derivados dos sistemas construtivos tradicionais, limitados pelos poucos recursos técnicos e configurados segundo aportes miméticos. O aparato de recursos plásticos era desenvolvido pelo aprimoramento do repertório anterior, através da imitação burilada ou do revisionismo do vocabulário compositivo.

A revolução tecnológica da industrialização altera radicalmente esse processo e favorece a oposição formal entre o novo e o preexistente. A ampliação da oferta de novos materiais, técnicas e tecnologias, estimula o rompimento das práticas de composição arquitetônica com as de construção, que faz eclodir a diversidade de experimentos construtivos libertos dos procedimentos limitados antes vigentes.

Conforme De Gracia (1996,p.32), duas são as possibilidades da *forma* do edifício participar da cidade a partir das distintas maneiras de apreendê-la:

1. como *aparência* agrega-se à cidade como *figura* contraposta ao *fundo* da paisagem construída, “um campo visual” possuidor de atributos cenográficos que intermedia a *imagem* nele inserida, e
2. como *estrutura*, o fragmento preexistente de cidade que envolve a novidade introduzida é uma contextualização estrutural, um resumo territorializado da conjuntura contemporânea mais ampla

Uma interessante argumentação sobre os preconceitos em relação ao tema da oposição contrastante é apresentada por Tafuri (1997,p.43), ao considerar que a utilização anti-histórica da paisagem da cidade para evidenciar, a nova arquitetura não tem origem nas vanguardas do século XX. Intenção similar ocorre no comportamento dos humanistas toscanos do *quattrocento*, como Alberti e, especialmente, Brunelleschi, na emblemática atitude deste ao construir o *duomo* de Santa Maria Del Fiori¹³³ como um objeto arquitetônico “autônomo e absoluto”, que ressemantiza todo o ambiente medieval que o circunda, “transtornando e alterando seus significados”, e promovendo a profunda reconfiguração urbanística da cidade (MASIERO,2003,p.103):

Uma das mais elevadas lições do humanismo brunelleschiano é sua nova consideração da cidade preexistente como estrutura lábil e disponível, disposta a mudar seu significado global uma vez alterado o equilíbrio da “narração contínua” românico-gótica com a introdução de compactos *objetos* arquitetônicos. História urbana e nova intervenção são, pois, ainda complementares, mas em sentido dialético (TAFURI,1997,p.43).

Tafuri (1997,p.45) define Brunelleschi como o “protagonista da primeira ‘vanguarda’ artística em sentido moderno” e afirma que

a operação brunelleschiana teve como resultado, mais que um apego à história da projeção arquitetônica, uma *deshistorização*. É extremamente importante destacar esse fenômeno, porque tem como resultado o condicionamento das investigações arquitetônicas de todo o arco histórico que vai dos Quatrocentos até os umbrais do mundo contemporâneo (1997,p.41).

Séculos depois, um dos mais perceptíveis comportamentos programáticos do Movimento Moderno foi a adoção ostensiva do contraste formal entre novas arquiteturas e arquiteturas preexistentes, opção que De Gracia (1996,p.15) responsabiliza por provocar a “*fratura moderna*”, que além de estimular a refutação

¹³³ A cúpula foi construída sobre uma preexistência, a catedral iniciada no fim do século XIII, por Arnolfo di Cambio, que deixou, inclusive, um modelo em alvenaria da forma da cúpula que pretendia erguer e que ainda existia à época de Brunelleschi (ARGAN,1999,p.48).

dos estilos é “uma recusa mais global que abarca o historicismo e o ecletismo”. Comparada às precedentes, a condição abstrata das obras modernas possui uma figuração diferenciada, concebida de acordo com procedimentos construtivos livres dos condicionamentos anteriores, e afetiva e referencialmente desvinculada da fisionomia dos lugares preexistentes.

As composições ideais do essencialismo geométrico das poéticas racional-funcionalistas, uma forma de fazer arquitetônico que Moneo (2004,p.13) qualifica de sintática, são concebidas como fenômenos formais, abstratos e volumétricos, cujos resultados plásticos são obtidos pelo equilíbrio de massas e volumes. A linguagem arquitetônica assentada nos usos de *estilemas* – elementos de estilo dotados de conteúdos miméticos e significados históricos adotados à massa significativa da edificação –, foi substituída pelos elementos volumétricos compositivos – os *gestaltemas* (DE GRACIA,1996,p.117) –, na configuração plástica e espacial que engendra a interpenetração do significante com o significado.

Em vez dos critérios da figuração, apóiam-se nos de *repetição*, *alternância* e *quantidade*, em evidente contraste figurativo com o entorno construído que instaura a tensão dialética entre:

- o *vir a ser* da realidade singular e autônoma da novidade arquitetônica que se insere na paisagem para afirmar os novos valores antitipológicos e abstratos da sua concepção, e
- as condicionantes e restrições impostas pelo *continuar sendo* da natureza figurativa da ordem contextual preestabelecida pelas permanências da cidade construída que não se pretende abrir mão.

Princípio basilar do modernismo, a *transgressão histórica* vê o antigo como superado, e estimula o rompimento com a *historicidade vinculante*, com o respeito à continuidade histórica das formas. O contraste formal entre a nova arquitetura e a preexistente, afirma a recusa ao passado e o repúdio aos estilos, e determina a radical cisão na continuidade cronológica da arquitetura, inaugurando o embate da *consciência continuísta*, calcada nas referências do passado, com a *vocação futurista*, que nega a necessidade dessas referências para construir o futuro idealizado (DE GRACIA,1996,p.14-15).

No texto *Do contraste à analogia*¹³⁴ datado de 1985, Solà-Morales (2006b:258) declara ultrapassado o contraste formal como categoria projetual nas propostas de intervenção em preexistências, que fora “princípio estético fundamental”, e a eventual recorrência a critérios aproximados seria

vestígio da poética do movimento moderno em alguns poucos arquitetos de hoje, ou então, como de praxe, como uma das muitas figuras retóricas usadas na nova e mais complexa relação entre a sensibilidade contemporânea e a arquitetura do passado.

Percebe-se que o contraste entre o velho e o novo sancionado na *Carta de Atenas*, não mais domina o enfrentamento da coexistência espaço-temporal das permanências com as transformações. Observa-se que essas “estratégias de acréscimo” (NESBITT,2006,p.252), podem tanto romper com a continuidade histórica pelo contraste do “diálogo formal entre nova intervenção e preexistências” (DE GRACIA,1996,p.18), como podem se respaldar em “operações analógicas” contextualizadas, admitindo-se a possibilidade de convivência da similaridade com a diferença (SOLÀ-MORALES,2006b,p.259).

Aparência e monumentos

A preocupação com a preservação tende a se ater aos elementos mais pertinentes à forma como aparência, entendida como *Einfühlung* – simpatia simbólica provocada pela imagem (DE FUSCO,1976,p.220,53) –, uma relação de empatia entre o usuário e a ambiência visual da arquitetura. Reflete a tendência anotada por Crimp (2005,p.151) de reduzir a apreensão da arquitetura à aparência das fachadas, “uma imagem de fácil compreensão” que não atinge sequer o purovisualismo da forma entendida como estrutura (*Sichtbarkeit*). Sintoma inequívoco da preocupação visual – retiniana segundo Duchamp (CABANNE,2001,p.73) –, que limita as possibilidades de apreensão das sensações, memórias e sentimentos possibilitada pelo fenômeno da arquitetura.

Percebe-se a disseminação de práticas apoiadas na ilusão técnica de manter imutável a *aparência* do monumento, com base em um momento referencial do qual se define uma *feição ótima* a ser preservada. A busca pela autenticidade original da edificação – o “começo absoluto” que Derrida (2001,p.20) denomina *arquia*, ao tratar das origens da escrita –, é uma idealização fadada ao fracasso, que deve ser substituída pelo objetivo de trazer a obra de arte para a atualidade para transportá-la

¹³⁴ O título completo é *Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica*.

para o futuro. A desejada repetição da inteireza original é objeto de análise recorrente como exemplifica Guattari (2006,p.158):

Uma tal nostalgia do passado parece-me no mínimo aleatória, dado que a história não oferece jamais os mesmos “pratos” e que toda apreensão autêntica do passado implica sempre uma recriação, uma reinvenção radical.

Pela impossibilidade de se recuperar o passado, as suas especificidades devem ser percebidas como diferença que facilita o entendimento do próprio presente, para nele intervir com mais segurança e consciência. Pior que as ilusórias táticas de preservação com intenção de restaurar uma “origem” mítica

é tentar valer-se para tal fim do argumento historicista, como se História dissesse respeito às origens e não à transformação. O historicismo (ao contrário da historicidade), é uma camisa de força para as funções e sentidos que, precisamente, podem justificar a preservação de um bem. A manutenção de funções originais pode constituir uma violência, além de um anacronismo, pois impede o re-uso, a preservação adaptativa, a ampliação do potencial funcional (MENESES,2006).

Essa questão leva Jeudy (2005,p.87) a afirmar o ponto de vista de que a pretensa fidelidade à autenticidade original é “uma ilusão puramente moralista”, e que a restauração rompe com o destino dos monumentos de sobreviver “a partir de sua própria transformação ao longo do tempo”:

Trata-se de fazer crer que restaurar uma construção é conservá-la tal como era antes, quando, na verdade, o que se está fazendo é a operação contrária, isto é, desnaturá-la ao idealizar sua imutabilidade temporal. (...) E se “congelamos” um monumento, tentando mantê-lo no estado em que se encontra, interrompendo tanto quanto possível o prosseguimento eventual de sua degradação, o que estamos conservando na verdade nada mais é que um conjunto que sofreu uma restauração precedente. Sendo um processo sem fim, a restauração não conserva senão o que já foi restaurado (JEUDY,2005,p.87).

De acordo com Freud (1986-b,p.301), boa parte do conservadorismo sócio-comportamental das sociedades deve-se ao medo atávico do desaparecimento provocado pela morte, potencializado pelo pouco saber científico que dela se tem. Conservar a aparência física das edificações, de acordo com um momento escolhido como *ótimo* para representá-la, pode ser considerada como a tendência humana de criar “duplos” das coisas vivas ou inanimadas, na tentativa ilusória de proteger as coisas da inevitável extinção: o mito da eterna juventude aplicado às práticas de preservação das obras. Freud (1986-b,p.294) afirma que ao superar a etapa da invenção da cópia, e operar a fugaz garantia de imortalidade, “o ‘duplo’ inverte seu aspecto” e se transforma no seu oposto, no “estranho anunciador da morte”. Essa

potencialidade de anunciar, denunciar e comprovar a finitude do que repete é abordada por Baudrillard (1991,p.123) no artigo *Clone story*:

De todas as próteses que marcam a história do corpo, o duplo é sem dúvida a mais antiga. Mas o duplo não é justamente uma prótese: é uma figura imaginária que, como a alma, a sombra, a imagem no espelho persegue o sujeito como o seu outro, que faz com que seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca se pareça consigo, que o persegue como uma morte sutil e sempre conjurada. Contudo, nem sempre é assim; quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente.

Transpondo essa consideração para o universo da proteção dos monumentos, verifica-se que as intervenções que buscam as características originais inevitavelmente perdidas da imagem aparente, paradoxalmente realçam a potencial finitude da edificação, e revelam o recalcado pavor da entropia a que ela está destinada. Em direção contrária, a noção de *enxerto* elaborada por Eisenman (2006b,p.244) opera “tal como na inserção genética de um corpo estranho num hospedeiro, com vistas a fornecer um novo resultante”, distinto das colagens e montagens, porque estas originam-se de contextos existentes, enquanto que o enxerto

é um lugar inventado, que possui menos as características de um objeto do que de um processo. Um enxerto em si não é geneticamente arbitrário. Sua arbitrariedade reside em sua liberdade com referência a um sistema de valores marcado pela não-arbitrariedade (isto é, clássico). Ele é arbitrário no sentido que estabelece uma opção de leitura que não introduz valores externos ao processo. Ademais, contudo, em sua natureza artificial e relativa, um enxerto em si não é um resultado necessariamente atingível, mas o mero local contendo uma motivação para ação – isto é, o início de um processo.

No ensaio *Isto não é um cachimbo*, Foucault (2002b,p.54) analisa o caligrama e discorre sobre o texto agregado à imagem que lhe adiciona significados e a questiona: “introduziram na solidez da imagem, em sua meticulosa semelhança, uma desordem – uma ordem que só lhes pertence”. No artigo *O pensamento nômade*¹³⁵, de 1973, Deleuze (2006b,p.320-324) comenta o diferencial filosófico contido na força do pensamento nietzschiano que, segundo ele, promove a “descodificação absoluta” ao “embaralhar todos os códigos”, recusando as leis, desmentindo as relações contratuais, parodiando as instituições. Qual um enxerto, e semelhante a uma “máquina de guerra nômade” que opera a partir do exterior e atua no interior da máquina administrativa despótica, pode-se afirmar que a intervenção é o encontro de uma “força que dá sentido”, “um novo sentido” à preexistência.

¹³⁵ Para maiores detalhes ver Deleuze (2006b), páginas 319-330.

Reorganizando o significante e o significado, o enxerto acrescentado faz brotar uma outra arquitetura da nova relação entre passado e presente; como a palavra na imagem do caligrama, a novidade introduzida na edificação diz que ela pode ser outra coisa, que já é outra coisa.

Forma pretérita e função presente: antigo significante e novo significado

Todos os objetos têm uma história. E contudo, vistos à distância, podem ser ligeiramente diferentes e é exatamente nessa ligeira diferença que se esconde o seu verdadeiro significado no tempo.

Álvaro Siza

Para Rossi (1977,p.111), o edifício histórico é “um fato urbano primário” que independe da função para a qual foi concebido, e cujas alterações de uso não interferem na qualidade “de fato urbano gerador de uma forma da cidade”. Conforme Roth (2003,p.142), o processo de seleção das edificações a preservar é uma tarefa que exige “imaginação histórica” e deve incluir a avaliação da capacidade de adaptação a usos diferentes dos originais.

A possibilidade de converter estruturas históricas para outras utilizações fragilizou as obstinadas crenças no racional-funcionalismo, já que, em oposição à propagada relação biunívoca entre forma e destinação da edificação, a eficácia funcional de espacialidades não previstas para tal, comprovavam, na prática, que as qualidades plásticas dos espaços construídos não dependiam dos usos a que foram destinados.

Desvinculada da função, a forma arquitetônica é *significante*, plasticidade material com potencialidade de absorver novos significados com os usos que lhe forem introduzidos. Razão que amplia a importância da cuidadosa seleção de usos compatíveis com o comportamento a alcançar nas intervenções em arquiteturas preexistentes, de maneira a permitir que o novo uso não comprometa o caráter de *continente significante* da materialidade arquitetônica, com a radical ressemantização do seu significado e redução do valor artístico.



Fig.13: Exterior do Café Santa Cruz



Fig.14: Interior da Livraria El Ateneo

Alteração similar de significado ocorre na requalificação realizada em 2000 em Buenos Aires, transformando o cine-teatro Gran Splendid, construído em 1903, na livraria El Ateneo (Fig.14); e na antiga Alfândega do porto de Salvador, na Bahia, concluída em 1861, e transformada em Mercado Modelo noventa anos depois.

Intervenção: leitura, interpretação e tradução

re-criar é a meta
 de um tipo especial
 de tradução:
 a tradução-arte
 mas para chegar à
 re-criação
 é preciso identificar-se
 profundamente
 com o texto original
 e ao mesmo tempo
 não barateá-lo
 enfrentar todas as suas
 dificuldades
 tentar reconstituir
 a criação
 a partir de cada palavra
 som por som
 tom por tom
 é uma questão de forma
 mas também
 é uma questão de alma Augusto de Campos

¹³⁶ Expressão utilizada por Morin (1999,p.58,11) reportando-se a uma situação na qual se “mantêm permanentemente a complementaridade e o antagonismo”.

¹³⁷ Mais que um simples café, o monumento é um endereço de referência nacional utilizado como local de eventos de sociais, culturais e políticos.

Como se traduzir “poema”, um “poema”?
Jacques Derrida

No prólogo ao livro de Solà-Morales *Intervenciones*, Xavier Costa comenta a escolha da expressão *intervenção* como “um conceito generalista que engloba diversas ações sobre as obras históricas, desde sua estrita conservação até a transformação profunda”, como uma “exegese arquetônica” que decorre da análise de historicidades apoiada em conceituações de passado e presente, sem o compromisso de resgatar “um significado original e unívoco” da edificação, e que resultasse da livre interpretação pessoal da obra, entendida como *texto*, pelo seu *leitor* como historiador-crítico-tradutor-realizador (SOLÀ-MORALES,2006,p.7-9).

Entendida como *operação de tradução*, a intervenção é enquadrada na dimensão valorativa da elaboração crítica nos domínios da estética e da interpretação. A transposição efetivada ao se traduzir uma obra, opera-se sobre a obra existente que já é produto de interpretação anterior, que *traduz* o entendimento crítico da realidade apreendida pelo autor. A compreensão do objeto é pré-condição para a operação de tradução, e utiliza a compreensão preexistente no intérprete:

Essa pré-compreensão da coisa são perguntas e condições colocadas ao texto ou ao evento pelo intérprete e é possibilitada pelo fato dele pertencer, existencialmente, a uma história constituída e co-determinada pela própria coisa a que se dedica a interpretar. Essa ambiência dialógica, contudo, impede fazer da compreensão uma fantasia arbitrária do sujeito. À familiaridade fundante daquela pré-compreensão, portanto, sucede um distanciamento frente àquilo que se interpreta e um reconhecimento das diferenças. No ato hermenêutico essa distância é valiosa (BRANDÃO,2001a)

Gadamer (2005,p.498) afirma que a tradução é, em si, interpretação, que se concretiza na designação de outros *significantes* como novos suportes dos *significados* da obra original. Para o leitor comum, a palavra escrita de uma língua desconhecida é mera aparência gráfica formal, e é percebida como uma *figura* dotada de valores estéticos, sem dela extrair qualquer vínculo semântico, qualquer significado. Para os ocidentais, os ideogramas dos idiomas orientais são insondáveis arranjos gráficos significantes, nos quais não se consegue apreender os significados intrínsecos que se sabe neles existir.

Derrida (2001) considera a tradução de um texto como um verdadeiro *acontecimento da linguagem* com a possibilidade de realizar *transformações* em vez de *traduções*. Isto é: *interpretações* que superem a liberdade criativa da tradução, limitada ao universo do entendimento crítico-interpretativo dos significados

a serem vertidos para outros significantes. Na sua grande maioria, é esse o caso das obras de arquitetura entendidas como *textos*, nos quais *significante* e *significado* operam em consonância.

Como tradutor do texto arquitetônico o arquiteto propõe a intervenção que, qual um enxerto, *contamina* a situação anterior com novos significados, a partir da avaliação das possibilidades de dilatar a existência da edificação, preservando-lhe os atributos plástico-espaciais e selecionando os usos compatíveis com a atualização funcional.

Comentando o seu projeto de reconstrução e ampliação do Teatro Liceu de Barcelona, cujos interiores foram destruídos em um incêndio ocorrido em 1994, Solà-Morales (2006,p.131) reconhece o sítio como “um lugar e uma memória”, considera que “uma arquitetura não se realiza somente através da consecução de um programa funcional”, e realça a necessidade do projetista de reinterpretar “lugares e imagens que constituem uma parte iniludível dos objetivos que o projeto deve ser capaz de conseguir”.

Em um trabalho apresentado a especialistas¹³⁸, Brandão avalia que os acidentes fazem brotar “aos olhos de todos, sobretudo, dos leigos” o valor antes não percebido da obra danificada, e, em vista disso, ressalta a necessidade de avaliá-la sob todos os aspectos: técnico, social, estético, cultural, artístico e humano. Defende que é pela ordem do tempo, e não pela do espaço, que se devem definir os critérios de intervenção em um “edifício arquitetônico”, para que não objetive apenas o resultado pragmático, técnico e formal com origem nos critérios espaciais, e que se investigue “o sentido da obra”, em vez do produto final que se pretende atingir, ampliando a reflexão para combinar os “anseios expressivos” com as “necessidades simbólicas” e o “fundamento existencial e histórico”.

Segundo ele, qualquer que seja o caráter da intervenção – consolidação, reconstituição física, restauração –, ela *interpreta* e *traduz* o estatuto da preexistência, cujo estado de degradação permite novas possibilidades de *entendimento histórico, valoração simbólica, reconhecimento artístico* e *adequação a usos*. Essa investigação que busca desvelar os sentidos originais ou emergentes no objeto arquitetônico, deve extrapolar as questões técnicas ou formais e, sobretudo,

¹³⁸ Em encontro realizado em abril de 1999, em Mariana (MG), para traçar diretrizes para a recuperação da Igreja do Carmo, destruída por um incêndio ao final do ano anterior.

avaliar o conteúdo do sentido a se retirar do passado, para lançá-lo para as próximas gerações que o utilizarão e o julgarão: deve-se identificar na preexistência o que não se encontra nas demais e merece ser enviado para o futuro.

A questão que importa é qual o sentido que deve ser salvo, “o que seria mais capaz de transmitir a mensagem de nosso tempo aos pósteros”, o que se deseja “deixar como legado para que seja escutado”, tendo em vista que “é responsabilidade do objeto presente estabelecer o modo pelo qual o tempo presente se ligará ao tempo passado e o tempo futuro”. A intervenção pode continuar o relato existente, ou inventar uma narrativa mais assentada na vivência que na contemplação, afastada do perigo de tornar-se o simulacro museológico do “objeto contemplado” em vez de “objeto vivido”.¹³⁹

Brandão (1999) adverte acerca da pretensão de recuperar o sentido original da obra, que nunca se oferece puro ou transparente, “mas dentro da opacidade e enigma próprios da linguagem da Arte”. O olhar do restaurador, do historiador, do crítico, ou do filósofo, deve

estar dirigido não apenas ao documento do passado que lhe cai nas mãos mas também ao contexto presente e aos preconceitos que agem sobre ele no momento em que se norteia a sua intervenção (BRANDÃO,1999).

O caráter antecipatório intrínseco da obra de arte tende a ser limitado, cerceado, ou, impedido nas intenções de artistas e de arquitetos que tencionam atuar em áreas de valor patrimonial, já que, conforme adverte Jeudy (2005,p.107), é exigido a esses realizadores a contrapartida do compromisso com “um certo apego ao passado”, evitando-se “ultrapassar as conveniências patrimoniais”.

E acerca dos possíveis perigos que podem advir da *abertura epistemológica* nessa área de atuação, Jeudy (2005) avalia que embora sempre exista o risco de uma intervenção desestabilizar a harmonia em uma área patrimonial, os arquitetos contemporâneos estão expostos a uma maior quantidade de informações e a vivências de experiências concretas que auxiliam o desenvolvimento da capacidade crítica e aumentam as possibilidades de acertar.

Permanências e transformações

Para onde aponta aquela síntese de deus e bode no sátiro?
Friedrich Nietzsche

¹³⁹ Um exemplo dessa intenção é o Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia de Lina Bo Bardi, analisado no Estudo de Casos.

Como estratégia de transferência de um edifício para o futuro, as intervenções constituem uma *nova realidade plástica* que vai se assentar no convívio de dois *momentos arquitetônicos* híbridos, que se contaminam mutuamente, e que resultam da combinação das alterações na estrutura original. Como interferências críticas em testemunhos do passado, as transformações em preexistências rompem com a sincronicidade das concepções estáticas de historicidade e introduzem novidades que estabelecem novas relações dialógicas.

O acréscimo da novidade arquitetônica altera a configuração da edificação preexistente e instaura o problema da compatibilidade de discursos projetuais diferentes quanto à concepção e a destinação, buscando transformar os dois textos arquitetônicos em um único, ou trabalhar a convivência de textos dissonantes de diferentes gramáticas compositivas.

Para tanto, é de fundamental importância que a interpretação crítica estabeleça conceitos e defina os critérios estruturadores do comportamento projetual. Complementarmente, a questão do belo não mais ser condição indissociável das obras de arte, induz à dificuldade de compatibilizar preexistências de reconhecido mérito artístico com intervenções de arquitetura *dura*, desligada de intenções harmoniosas e equilibradas, intencionalmente não representacional e a-histórica.

A inserção de algo novo e inexistente em uma conjuntura físico-ambiental pode ocorrer de maneira tímida, silenciosa e muda, ou provocar ruídos e estimular dissonâncias nas conformações do espaço urbano, e estabelecer novas relações entre massas edificadas e paisagem. As estratégias de enfrentamento do problema pode ser agregadas em três vertentes por vezes conflitivas:

1. a *preservação do continuísmo histórico* que emprega a tradição tecnológica original e produz *falsos históricos* na contemporaneidade;
2. a *supremacia do momento contemporâneo* sobre o passado ultrapassado afirmada pela evidente *ruptura formal e tecnológica*, e
3. a atitude *sincrética* que respeita e atualiza a herança tradicional conforme o *zeitgeist*, e garante a *continuidade da historicidade* constitutiva, e não apenas aparente, da preexistência.

A utilização do repertório das realizações do passado como referência à criação não implica na produção de falsos históricos; para tanto, é importante entender criticamente o contexto para utilizá-lo como matéria projetual, afinando-se à problemática do presente, sintonizando com o pensamento e com as possibilidades técnicas e produtivas contemporâneas. Desvinculada do rompimento programático da arquitetura modernista com a história das formas e para garantir a continuidade histórica da edificação, a terceira opção propõe que na intervenção convivam características pretéritas e atuais, evidenciando que a contemporaneidade é tão relevante para a história como o passado o é.

O aumento da oferta de tecnologias de diagnóstico de qualidade e precisão, elevou a *obsessão analítica* nas práticas arquiteturais como se os excessos prospectivos garantissem o fazer arquitetônico criativo. Sem desmerecer o aprofundamento da análise como operação crítica necessária à problematização objetual, Solà-Morales (2006b,p.261) reconhece que a precisão refinada dos “protocolos analíticos do projeto” mostrou

que a criatividade do projeto representa um nível de operação completamente desembaraçado e independente da necessidade de análise. O conhecimento instrumental do objeto não (...) permite escamotear os riscos do projeto e, no caso, o risco da representação e das novas estruturas de linguagem que a intervenção deverá introduzir.

Pela intensidade da capacidade crítica desenvolvida no aprofundamento dos diagnósticos e no conhecimento da história da arquitetura, o comportamento da atualidade é paradoxal: embora possibilite ações mais precisas, informadas por conhecimentos específicos e aprofundados, tende a ser mais reducionista, pragmática e imediatista.

* * *

Cada sociedade grafa uma escritura na superfície terrestre cuja leitura permite interpretar os traços organizacionais e comportamentais dos seus realizadores. A gramática dessa paisagem combina a *morfologia* dos espaços públicos, exteriores e abertos, com as *tipologias* das edificações.

A arquitetura é uma prótese que amplia as capacidades fisiológicas do corpo que responde à diversidade de necessidades dos seres humanos. Coube a ela a primazia de configurar o arranjo das intervenções no suporte físico-ambiental para adequar o território às demandas materiais e espirituais dos seus habitantes.

Deslocar-se pelas cidades, é vagar por entre formas dessas próteses de sobrevivência, que remanescem e demandam adequação a outros usos, materiais e tecnologias.

O edifício possui um significado intrínseco a ele próprio e outro que decorre das relações biunívocas com o seu entorno urbanístico, o lugar previamente organizado, imantado de historicidade, memórias e significados. A obra requalifica essa configuração e a transforma em espacialidade externa, e é também por ela ressemantizada a cada alteração de composição que nela se faça. Mais amplo que o entorno, o contexto conjuntural estabelece a continuidade com a configuração preexistente ao inocular suas qualidades na arquitetura nele inserida, mesmo que esta seja elemento de conflito figurativo.

As alterações de natureza estética são assimiladas com mais dificuldade que as questões sociais que as solicitam. Ainda que a materialidade edilícia seja menos elástica às mudanças que as ocorrências imateriais, a cidade é espaço histórico dinâmico que se transforma para responder aos usos no tempo. Diferentemente das realizações artísticas, capazes de ser isoladas e protegidas sob condições adequadas, essa natureza mutante não pode ser conservada como realidade inteira e concluída.

Como elemento da construção da identidade, a cidade estrutura-se em memória seletiva, que nega, ou enfatiza, aspectos da sua história peculiar, nas permanências que representam a trajetória criativa dos seus habitantes. É evidente a necessidade da teoria, da crítica, da análise e avaliação para subsidiar a identificação e respaldar os procedimentos de preservação das arquiteturas que remanesceram no presente.

A atualização de uma obra de arquitetura, para que atenda aos requisitos técnicos, tecnológicos e de conforto da contemporaneidade, não pode ser tratada de forma semelhante à conservação e preservação das demais artes. Não existe necessidade de dotar de instalações tecnológicas uma escultura, ou uma pintura, para garantir a sua apropriação no tempo. Os procedimentos de trazer a obra para o presente, para que se realize na historicidade da sua utilização, têm que ser permeáveis, e permitir adaptações e alterações na configuração sobrevivente.

Cada indivíduo é, em si, uma preexistência de saberes, opiniões e preconceitos concentrados que combinam o senso comum com o desenvolvimento intelectual

individual. As preexistências pertencem ao domínio da subjetividade do *sujeito*, contextualizada no espaço-tempo, e das condicionantes e potencialidades de intervenção no *objeto*.

Contínuo de preexistências materiais que permanecem no tempo resistindo ao desgaste e à degradação, o espaço urbanístico combina *formas* que resultam de *causas* diversas ao longo do *tempo*, e é o *fundo* no qual cada intervenção introduzida se assentará como *figura*. Tema relevante do processo de reconfiguração da paisagem da cidade para atender às necessidades contemporâneas, as intervenções em preexistências são estratégias de reanimação de espaços arquitetônicos e urbanísticos nos quais identifica-se uma espécie de *morte aparente*.

As preexistências possuem uma espécie de sobre-determinação, uma *vocação de forma* das qualidades da matéria organizada que constitui a estruturação material que a *vontade de forma* do arquiteto transformará. A forma concretizada nos espaços arquitetônicos, perdura e acomoda diferentes usos no tempo, e decorre da intenção estética condicionada pelo contexto técnico e tecnológico. O processo de adequação da edificação para abrigar novos usos, explicita a tensão dialética entre o *conteúdo* e a *plasticidade*, e pertence às questões do projeto de arquitetura.

A intervenção não diz respeito apenas às alterações na aparência sensível, já que a preservação da forma incide sobre a função e o sentido da obra; ao intervir na configuração da edificação e alterar a substância material da *expressão significativa*, altera-se o seu *conteúdo significado*.

A edificação, e o lugar por ela formado, adquirem caráter simbólico e são reconhecidos como testemunhos históricos e/ou estéticos exemplares da cultura de grupos, comunidades e sociedades. Mesmo conscientes da mutabilidade e perecibilidade de todas as coisas, persiste nos seres humanos o desejo de ampliar a duração dos espaços construídos portadores de valor específico e representativo, para preservá-los do inevitável desgaste dos seus usos, da inclemência das intempéries e da ocorrência de acidentes danosos.

Preservar situações pretéritas, conhecidas e controláveis, é aparentemente mais cômodo que enfrentar a imprevisibilidade das situações do presente. Preservar é utilizar conforme os usos e os requisitos tecnológicos contemporâneos, protegendo

das ameaças ambientais, socioeconômicas e políticas. Mais que preservar, restaurar é tentar recuperar a integridade ameaçada da obra de arte. Os procedimentos organizados de restauro são importantes no que diz respeito aos elementos da estrutura do edifício, dos revestimentos e materiais.

A ações de preservação não devem se ater apenas à remoção das causas que aceleram o processo de deterioração; é necessário avaliar a adoção de usos sustentáveis. O ajuste de estruturas existentes às demandas de conforto e tecnologia do presente, deve extrapolar as questões funcionais e abarcar a *qualidade artística*, a *representatividade histórica* e a *referência identitária* do edifício. A adequação funcional deve combinar a conservação da qualidade dos materiais empregados, sem inibir a utilização de materiais, técnicas e tecnologias contemporâneas.

O retorno ao *estado original*, como critério único de avaliação, não é confiável nem suficiente, tendo em vista que as formas remanescentes estão impregnadas das funções e significados que perpassaram a sua existência. Ainda que fosse possível retomar a perfeição da forma primitiva, utilizando materiais e técnicas de época, as funções e os significados anteriores foram irremediavelmente perdidas junto com os contextos políticos, econômicos, sociais e culturais que historicamente atuaram sobre ela. Não é no início que devem ser buscados os critérios necessários à definição da intervenção, mas na trajetória da obra, das alterações na forma, função e sentidos da dinâmica da sua historicidade. São as marcas deixadas pela passagem do tempo que possibilitam apreender o significado histórico de um artefato, como um sentido aderente, que se agrega à matéria e dela faz parte.

As motivações de alteração devem extrapolar a forma e incorporar a análise do valor do conteúdo de significações agregadas na história, que não são imanentes às coisas, mas são atribuídos pelos valores culturais das sociedades. O bem preservado atuará como uma ponte entre o presente e o passado, uma referência de significações mutantes.

Nada se insere no vazio e mesmo o vácuo é a afirmação da existência de algo. Ainda que não exista qualquer realização do engenho humano nas proximidades, a obra de arquitetura ocorrerá em um cenário de preexistências ambientais e conceituais. Não existe possibilidade de se intervir em espaços sem neles realizar mudanças; mesmo que não ocorram as modificações projetadas, a ação do tempo

alterará a integridade física e as utilizações. O quadro de condicionantes preexistentes – físico-ambiental, sócio-cultural, teórico-conceitual, legal, político-administrativa, econômico-financeira ou tecnológica – é próprio da atividade projetual, que o incorpora na concepção, no desenvolvimento e na viabilização das soluções inventadas.

O projeto designa novas relações entre volumes, massas e usos na paisagem construída da cidade, e propõe algo novo nas configurações espaciais existentes. Representa a síntese dos vínculos entre a obra e o contexto no qual será realizada, enfrentando as contingências materiais e imateriais preexistentes.

A percepção das preexistências no ato de projetar varia da ignorância intencional, que não reconhece a importância do lugar como fundamento das opções de projeto, ao extremo oposto que sacraliza as permanências pela antiguidade, sabedoria construtiva e registro estético e histórico. Em vez da preocupação com a questão do patrimônio arquitetônico são comuns as ações personalistas, distantes do compromisso com um enfoque disciplinar interessado em inventar possibilidades embasadas em reflexões críticas das práticas diversas.

Para afastar-se desse empirismo espontaneísta o arquiteto deve utilizar-se de elementos conceituais e projetuais de:

- *observação do lugar*: as condicionantes físico-ambientais, legais, culturais;
- *conhecimento de história*: da arte e da arquitetura, para subsidiar tanto a crítica ao existente como a invenção da novidade que nele será inserida, e
- *indagação formal*: a *vontade de arte*, a *intenção plástica*, o *desejo de beleza*, traduzida na clara intenção criativa da nova plasticidade espacial constituinte do lugar.

A atitude do projetista deve compreender a tradição e não repudiar a história, e avaliar a disponibilidade de tecnologias e os usos para fundamentar a seleção do que merece permanecer e o que será descartado nas alterações pretendidas.

As ações de caráter contextualista supõem o compromisso com a dilatação da existência da *aparência* formal e material das edificações e dos seus entornos; já os discursos projetuais embasados na *crítica contextualizada* no momento presente não se preocupam em manter a feição e, por isso, aparentam anunciar as mortes desses

remanescentes pelo contraste com a novidade introduzida. Agregadas às preexistências as intervenções desocultam mundos subjetivos da obra e alteram a percepção da qualidade e do sentido original.¹⁴⁰

A vivência da arquitetura é redimensionada pela intervenção que utiliza elementos aderentes como *enxertos* que lançam a configuração material e sígnica em uma trajetória expressiva distinta da anterior. Como o fenômeno do hibridismo, o acoplamento da novidade do enxerto cria uma terceira coisa, que combina duas outras distintas entre si, e instala a tensão entre a arquitetura existente e os novos comportamentos provocados pelas alterações nela introduzidas. Ao requalificar a configuração preexistente, promove novos entendimentos e vivências com as espacialidades e materialidades que inaugura.

O discurso da preservação das identidades como afirmação de alteridades locais foi apropriado pelos setores conservadores, tradicionalmente desenvolvimentistas e destruidores, para facilitar a legitimação de práticas cujos objetivos extrapolam a questão patrimonial. A maneira reverencial com que são consideradas as áreas antigas das cidades inibe as opiniões contrárias às ações que nelas se pretende realizar, referendando-as e transformando-as em legitimadoras de outras prioridades governamentais.

¹⁴⁰ *Discurso projetual* semelhante é utilizado por Norman Foster para o edifício do Reichstag, em Berlim, que será um dos exemplos analisados nos Estudos de Casos.

Parte Dois:

Estudo de Casos

Para não distorcê-la, o conceito não deve ser imposto à obra, mas encontrado na sua própria e inesgotável espessura interna. O filosofar está nesse contínuo movimento circular entre o dentro e o fora da obra, não na posse de uma estrutura sistemática pré-ordenada e temerosa de perder-se na busca do sistema que a obra sugere. Abandonando essa segurança, o filósofo penetra na obra e a fecunda. Sua primeira tarefa é encontrar os operadores escondidos no indestrutível enigma do texto artístico para, a seguir, com o auxílio deles, desvelar a verdade que ultrapassa a singularidade da própria obra. Nesse enigma vivem os conceitos. Por isto, também a Filosofia precisa da Arte, a fim de que sua reflexão mantenha-se como Filosofia e não se reduza a um mero jogo de palavras mortas. Dedicada a fazer florir as verdades que, como sementes, ocultam-se sob a terra enigmática do texto artístico, a atitude filosófica confunde-se com o próprio procedimento hermenêutico.

Carlos Antonio Leite Brandão

1. Do contato com as obras

O procedimento metodológico da pesquisa de campo estendeu a apreensão do conhecimento à experiência primária do contato direto com a realidade material, espacial e funcional de casos da questão em análise. Adotou-se o pressuposto de que a experiência física e concreta da arquitetura traduz as injunções do percurso entre a formulação da idéia e a sua finalização, como resultado da trama de interesses, conflitos, acordos e compromissos que fazem com que o projeto se efetive, com maior ou menor sintonia, com as intenções que originalmente se desejou.

A necessidade do contato com a obra remete às preocupações, já comentadas, de Montaner (1999) e Choay (2000), embora considere também a opinião de Nouvel acerca (2003,p.23) das experiências de espaço da obra arquitetônica não ocorrerem “de forma permanente”, e serem esquecidas tão logo o usuário-observador se afaste do objeto. Mesmo correndo esse risco, optou-se pelo evidente benefício epistemológico que se poderia auferir da vivência *in loco* das geografias das cidades, das contextualizações e das realizações relacionadas aos temas que se investigava.

Conforme anota Foucault (2006), os *exames dos casos* são uma antiga tradição da medicina, que submete os pacientes à análise minuciosa para identificar explicações que facilitem entender o que a aparência dos sintomas não permite revelar. Necessário a toda análise crítica, o percurso descritivo é o que agrega “ver e saber ao mesmo tempo”, e o que integra o objeto imediatamente ao saber, à medida que relata o que nele é visto. Descrever é, portanto, “também ensinar a ver, na medida em que é dar a chave de uma linguagem que domina o visível” (FOUCAULT,2006,p.125-126).

Percorreu este trabalho o interesse de experimentar a capacidade da crítica de avançar para além da simples aparência, testemunhando os espaços construídos na existência factual da vivência das entranhas das suas espacialidades. E é da diversidade da experiência empreendida no contato com essas obras polêmicas, cuja percepção transcende a sua mera descrição como objeto de análise, que trata os tópicos a seguir.

Neles existe a intenção da atitude crítica distanciada, desconfiada e objetiva, recomendada por Bachelard (1999,p.1-7) no primeiro parágrafo d'*A Psicanálise do Fogo*, na qual, em resposta ao desprezo científico devotado ao fogo, avança para além do conhecimento da aparência, identificando discursos históricos subliminares sobre o entendimento do fenômeno ígneo. Propõe o afastamento das seduções da primeira apreensão, sempre superficiais, parciais, imperfeitas ou errôneas, que “falseiam as induções” e colocam a questão “numa zona objetiva impura, em que se misturam às intuições pessoais e as experiências científicas”, que deforma o entendimento e conduz a percepção para onde “os devaneios substituem um pensamento” e “os poemas ocultam os teoremas”:

Basta falarmos de um objeto para nos acreditarmos objetivos. Mas por nossa primeira escolha, o objeto nos designa mais do que o designamos, e o que julgamos nossos pensamentos fundamentais são amiúde confidências sobre a juventude de nosso espírito. Às vezes nos maravilhamos diante de um objeto eleito; acumulamos as hipóteses e os devaneios; formamos assim convicções que têm a aparência de um saber. Mas a fonte inicial é impura: a evidência primeira não é uma verdade fundamental. De fato, a objetividade científica só é possível se inicialmente rompemos com o objeto imediato, se recusamos a sedução da primeira escolha, se detemos e refutamos os pensamentos que nascem da primeira observação. Toda objetividade, devidamente verificada, desmente o primeiro contato com o objeto. Ela deve, em primeiro lugar, criticar tudo: a sensação, o senso comum, inclusive a prática mais constante, e finalmente a etimologia, pois o verbo, feito para cantar e seduzir, raramente coincide com o pensamento. Longe de maravilhar-se, o pensamento objetivo deve ironizar. Sem essa vigilância malévola, não assumiremos jamais uma atitude verdadeiramente objetiva (BACHELARD,1999,p.1-2).

2. Exemplos Internacionais

Pavilhão Alemão da Feira de Barcelona de 1930: matéria sem memória

A postura mais radical na hora de estabelecer as relações entre estética e ética é a assumida por Mies van Der Rohe, que conduz a técnica até seus recursos mais simples, de maneira que possa dar-se a maior relevância ao sistema construtivo. O que se ressalta não é nem a parte nem o todo, mas o “modo no qual”. Renuncia-se a qualquer estilo, a todo adorno, a toda vontade de forma; tudo se objetiva, tudo é reduzido ao essencial, ali onde “o menos é mais”. A radicalidade de Mies pretende esvaziar de força a qualquer vontade de poder, todo signo de super-humanidade, todo esteticismo, para voltar seus olhos até as razões da ética, onde o menos significa simplesmente, e problematicamente, menos material usado, menores custos, menos trabalho, menos cansaço... mais humanidade, ao fim e ao cabo.

Roberto Masiero

Após duas frustradas tentativas anteriores, decide-se em 1983, levar adiante a idéia de reconstruir o mítico Pavilhão da Alemanha de Mies van der Rohe, no mesmo sítio onde fora originalmente erguido para a Feira Internacional de Barcelona ocorrida cinquenta e três anos antes (Fig.15). A propósito dessa tarefa, que conduziu em parceria com os arquitetos Cristian Cirice e Fernando Ramos, e cuja construção durou cerca de três anos, Solà-Morales afirma que toda réplica, por mais fiel e assemelhada ao original é, “sem dúvida, uma *reinterpretação*” (SOLÀ-MORALES; CIRICE; RAMOS, 1993, p.39).



Fig.15: O Pavilhão de Barcelona reconstruído

Com o término da feira e a obsolescência da destinação para a qual fora erguido em um prazo recorde de apenas três meses, o pavilhão foi desmontado e seu conteúdo material – estrutura, revestimentos, esquadrias, móveis e obras de arte – dispersou-se em vários e incontroláveis destinos. Para garantir a sobrevivência do edifício

empreenderam-se fracassadas tentativas de transferência da propriedade do imóvel, chegando-se até a se pensar em vendê-lo a um empresário local, que tencionava transformá-lo em restaurante.

A edificação original tivera a sua existência limitada a apenas nove meses e dela não sobraram muitos vestígios construtivos nem se dispunha de um projeto *as built*. Para a reconstrução pretendida a equipe analisou, avaliou e interpretou a documentação disponível, como se estivesse a realizar uma *tradução* – ou uma *transcrição* como quer Augusto de Campos (1986) –, *transcrevendo criativamente* o texto do edifício original a partir do entendimento cúmplice entre o projetista e a obra preexistente.

Os arquitetos referenciaram os trabalhos de recomposição na abundante documentação iconográfica, e nas escassas informações técnicas das alterações introduzidas pelo autor no projeto original para viabilizar a sua consecução no canteiro. As pesquisas empreendidas em Barcelona, Berlim e Nova York levaram a concluir que o conjunto de documentos – desenhos técnicos, relatórios de obra, contratos de fornecimento, correspondências e publicações técnicas –, registrava variações nada desprezíveis acerca das dimensões do edifício original, por conta dos ajustes, modificações de tecnologia e de materiais ocorridas no período que se operou a sua replicação. Isso devido às contingências da frequente indisponibilidade de materiais, da premente exiguidade de prazo e, principalmente, das técnicas construtivas locais serem, à época, de caráter mais artesanal que as que se imaginava aplicar.

A obra foi novamente erguida no seu sítio primitivo que fora ocupado por um jardim de palmeiras em tempos mais recentes. Os trabalhos de reconstrução basearam-se nas informações das prospecções arqueológicas *in situ*, que revelaram remanescentes das fundações que permitiram obter as corretas dimensões originais, e identificaram vestígios das secções em cruz dos famosos pilares metálicos da estrutura. Para mais se aproximar da reprodução fidedigna, foram utilizados insumos com aparência mais fiel possível aos originais, de maneira a fazer ressurgir a feição do edifício na plenitude da materialidade concebida meio século antes.

A reconstrução do edifício destruído estimula a discussão dos conceitos de *historicidade* e de *qualidade* artística do resultado obtido, ambos atinentes à constituição da obra de arte, e vinculados, no caso específico, à questão da

originalidade, e de como ela, sendo uma aparente *repetição*, é, na verdade, um duplo, uma completa *diferença*. O que remete à afirmativa de Deleuze (2006,p.18): “Então, a mais exata repetição, a mais rigorosa repetição, tem, como correlato, o máximo de diferença”.

A obra reedificada não é a mesma que anteriormente existiu, e não traz em si nem a aura da originalidade nem as marcas da historicidade. Ainda que crítica e cientificamente reconstituída, é uma *réplica* erguida no exato local no qual originalmente foi assentada; uma cópia, o mais fiel possível, da outra que, no seu curto existir, provocou o deslumbre e o encantamento por sua excelência arquitetônica, e que foi alçada à condição de obra mítica, capaz de harmonizar extrema qualidade artística com eficiência técnica e tecnológica.

Mesmo que na atualidade existam condições que permitem reproduzir contextos e procedimentos técnico-produtivos exatamente iguais aos que foram historicamente utilizados, as réplicas, pela própria condição, não são portadoras da mística da *aura*, atributo cativo da obra original. Por mais que a realização do Pavilhão encante na sua materialização reencarnada, permanece no visitante a íntima frustração de estar se relacionando não com o original mas com um seu *duplo*, ainda que perfeitamente realizado, o que leva à sensação de que algo falta – o insubstituível atributo da autenticidade¹⁴¹.

As espacialidades e materialidades com as quais o usuário entra em contato não são as que se tornaram famosas pela excelência exemplar, e por não serem exatamente as mesmas, não participaram dos fatos e das situações que as imantariam como repositórios de memórias, impregnados pelas camadas superpostas da pátina da historicidade. Ainda que mantenha a concepção de origem, é, verdadeiramente, uma cenografia museográfica bem realizada que busca evocar esse acúmulo, infelizmente irrecuperável, de desfeitos significados pretéritos.

Embora seja uma cópia a mais aproximada possível, conforme permitiram as condições disponíveis, é uma execução completamente nova e contemporânea na sua materialidade, e só é possível reportar-se ao lendário edifício qual um comentário, considerando-se o caráter efêmero do original, feito para durar apenas o

¹⁴¹ Avaliações distintas e interessantes acerca dos conceitos de *falso* e *verdadeiro* e de *original* e *cópia* são desenvolvidos por Jeudy (2005,p.67-72) no texto *O Futuro Giratório*.

tempo da Feira, e que teve a permanência artificialmente ampliada com a reconstrução do que havia desaparecido integralmente.

A partir de Eisenman (2006b,p.241), e considerando que nesse caso não há “distinção entre a representação e a realidade”, pode-se considerar a réplica do pavilhão como uma realidade que “é tão-somente simulação”, um simulacro da obra original já que “a realidade que ele representa está morta”, o que faz com que a representação perca “a fonte apriorística de sua significação, tornando-se, igualmente, simulação”. O que repete não representa; replica e duplica, e, como aponta Deleuze (2006,p.95), “a repetição opõe-se à representação”.

Conhecer o exercício de repetição que é o pavilhão reconstruído é ter a oportunidade de entrar em contato com uma simulação do que um dia foi a obra de arte irreparavelmente perdida; é vivenciar o *continuum* das suas espacialidades topologicamente interpenetrantes tal qual uma

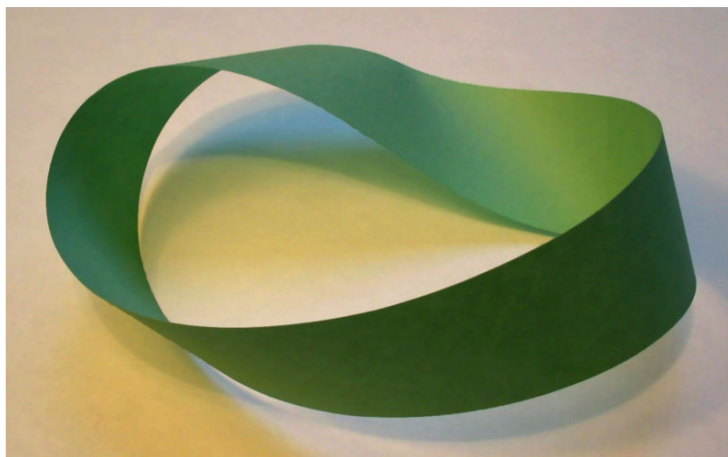


Fig.16: Fita de Möebius

*Fita de Möebius*¹⁴² (Fig.16), configurada ortogonalmente por “um sistema de planos de pedra, cristal e água” (SOLÀ-MORALES; CIRICE; RAMOS, 1993, p.39).

A serena atemporalidade dessa obra é acentuada por sua concisa e depurada plasticidade, construída por uma poderosa gramática que se utiliza um reduzido número de elementos sintáticos contrastantes¹⁴³: colunas e paredes que apóiam, cheios e vazios, opacidade e transparência, materialidade e desmaterialização, espaço e matéria, interior e exterior, planos horizontais e verticais. O único elemento de representação nela encontrado lhe foi adicionado: a escultura¹⁴⁴ que se reflete no

¹⁴² Frequentemente utilizada como exemplo de topologia, a fita de Möebius, assim denominada em homenagem ao matemático alemão August Möebius, é um objeto de uma só face e não é orientável. Para construí-la, toma-se uma fita com duas faces, gira-se um dos extremos e une-se novamente as duas pontas, resultando uma fita de uma só face e uma só superfície, o que se comprova ao se deslocar algo ao longo de um lado e se perceber que se atinge o lado oposto sem que se atravesse a superfície do objeto. O Pavilhão Barcelona possui essa interpenetração característica de não aparentar um *dentro* e um *fora*, e, cada um deles se alcança à medida que o outro é percorrido.

¹⁴³ A planta remonta à obra *Rhythm of a Russian Dance*, pintada em 1918 pelo pintor, arquiteto e teórico holandês Theo van Doesburg que pertence ao acervo do MoMa (New York).

¹⁴⁴ Obra de Georg Kolbe, concluída em 1925, cujo título é *Luz do Amanhecer*.



Fig.17: Pátio com espelho d'água e escultura de Kolbe

espelho d'água circundado pelos muros de mármore verde dos Alpes com veios que aparentam as manchas do teste de Rorschach (Fig.17).¹⁴⁵

Percebida na materialidade vivencial e tátil, a existência da réplica questiona a

possibilidade de se refazer algo, ainda que de forma contundente e emocionante, com o mesmo aspecto e no mesmo lugar, já que, da mesma forma que o entorno é parte integrante e intransferível da criação, a originalidade da obra também o é.

Deve-se entender o Pavilhão da Alemanha da Feira Internacional de Barcelona de 1930, como parte do conjunto das realizações de Mies van der Rohe, como a combinação expressiva e refinada da verdade dos materiais com os sistemas construtivos empregados, características estruturantes do seu entendimento de arquitetura, do seu comportamento profissional e da sua obra, tanto no que se refere ao projeto quanto à realização do edifício.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Prova psicológica desenvolvida pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach que consiste em interpretar as manchas de tinta simétricas contidas em dez pranchas para que se obtenha um quadro geral da dinâmica psicológica do indivíduo.

¹⁴⁶ Cabe o comentário acerca da persistência de uma errônea interpretação acerca da obra de Mies, acusado de produzir protótipos universais, que, por não se interessar em estabelecer vínculos com o entorno, se podia implantar em diferentes sítios, ou em destinos distintos dos locais de origem. Esse tipo de interpretação que ocorreu, inclusive, por época da desmontagem do pavilhão, ao término da feira de Barcelona, era totalmente contrária ao extremo cuidado demonstrado pelo arquiteto ao selecionar o sítio, e ao acompanhar de forma detalhada e minuciosa o desenvolvimento da obra, até a sua conclusão definitiva, muita vezes adaptando o projeto às novas realidades que se apresentavam.

Tate Modern: o copo vazio

É sempre bom lembrar / que um copo vazio / está cheio de ar
Gilberto Gil, na canção *Copo Vazio*

Na filosofia taoísta a essência da forma criada é determinada pelo vazio por ela encerrado e não pela matéria que a conforma; a massa inerte e informe adquire expressão formal ao configurar a ausência interior por ela delimitada. Acerca desse tema, cabe a citação do poema do chinês Lao-Tsé, contemporâneo e interlocutor de Confúcio, transcrito em Jean (2002,p.142):

Trinta raios convergem para o eixo, mas o espaço vazio entre eles cria a natureza da roda.

Do barro nascem os jarros, mas o espaço vazio deles dá origem à natureza do jarro.

As paredes com janelas e portas anexas formam a casa, mas o espaço entre paredes dá origem à natureza da casa.

Eis o princípio:

A matéria contém em si o utilitário; o imaterial gera a essência verdadeira.

Ao converter o enorme edifício de tijolos aparentes situado em Londres, às margens do Tâmbisa (Fig.18), no mais amplo museu europeu dedicado às artes modernas – a Tate Modern – , a dupla de arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron, vencedora do concurso internacional com 148 participantes, projetou um discurso sobre a fisicidade da constituição da espacialidade.¹⁴⁷



Fig.18: A Tate Modern à margem do Tâmbisa

Convertida funcionalmente, a edificação opera como um imenso contêiner que acondiciona o vazio do espaço não preenchido, uma ausência intencional com potencial de ser requalificada a cada ocupação, a cada presença artística em

¹⁴⁷ Construído entre 1947 e 1963, o edifício foi originalmente projetado pelo arquiteto e designer Sir Giles Gilbert Scott, criador das características cabines telefônicas londrinas, para funcionar como usina termo-elétrica.

exposição que passe temporariamente a ocupá-la. Uma arquitetura na qual prepondera a imponderabilidade material do espaço, percebido em seu estado quase bruto, no interior oco do grande volume que envolve a *Turbine Hall* (Fig.19), galeria onde o *espaço* é vivenciado como *material* da própria espacialidade que por ele se efetiva. A impressão que se tem ao adentrar a extensa galeria longitudinal lateral, é a da desmaterialização do edifício na densidade da pura espacialidade monumental.



Fig.19: A Turbine Hall

A contemplação do vazio da imensa galeria principal, para o qual se voltam os vários balcões e sacadas envidraçadas apoiados sobre a estrutura preexistente, instiga questionamentos acerca do que é determinante na própria arquitetura: se o continente material ou conteúdo “cheio de ar” do interior.

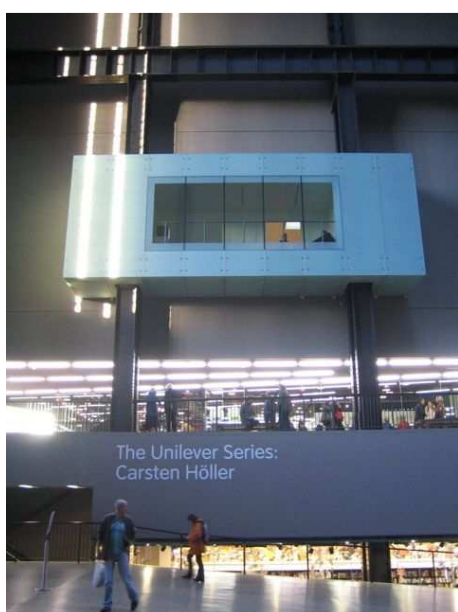


Fig.20: Caixa/sacada aberta para a galeria

Esse grande vazio alcança a plenitude das medidas originais do edifício – 155 metros de comprimento, 35 metros de altura e 23 metros de largura –, dimensões que decorrem do fato da edificação ter sido concebida como uma “catedral industrial” (HERZOG,2000), com 3.565 m² de área de piso térreo, com um caráter monumental que os projetistas intencionalmente preservaram. Ambos inicialmente não gostavam da edificação, e preferiam uma arquitetura nova

que não fosse uma mera “conversão de uso” mas surgisse integralmente da criação deles. Com o desenrolar do processo, o fato de “não começar do zero” e de ter que enfrentar, para transformar, o que existia, terminou por se revelar um “desafio bem contemporâneo”, no qual a tarefa básica foi “dar unidade ao espaço” (HERZOG,2000).

Preservada nos exteriores, a intenção de monumentalidade foi intencionalmente quebrada internamente pelos novos elementos acrescentados, como as caixas de vidro que servem de contraponto horizontal à extrema verticalidade do amplo espaço despojado de qualquer identidade acrescentada (Fig.20).

O acesso que se dava ao pé da torre que marca o eixo de simetria, foi transferido para uma das fachadas laterais, para enfatizar o acesso ao interior do edifício tratado segundo o conceito de “rua coberta” que a Turbine Hall concretiza, e com o qual o visitante toma contato no choque da passagem pelo estreito umbral que separa o espaço externo ilimitado, da inimaginada amplitude da volumetria do vazio acondicionado do espaço interno.

A partir da entrada, o piso em declive no sentido longitudinal remete à praça inclinada que se abre para a fachada transparente do Beaubourg (Fig.21), e que se presta a todo tipo de manifestação artística externa à edificação.¹⁴⁸



Fig.21: Praça de acesso ao Beaubourg

¹⁴⁸ O Centro Georges Pompidou de Paris.



Fig.22: Livraria

A intervenção glorifica a qualidade técnica e expressiva da arquitetura industrial, e despoja-se de acabamentos e detalhes construtivos mais evidentes para não competir com a linguagem preexistente. Rompem a discrição minimalista o coroamento do edifício, com o acréscimo de dois pavimentos com fachadas contínuas de vidro translúcido, os balcões de vidro debruçados para a Turbine Hall, e a caixa de vidro composta por planos articulados em vários ângulos irregulares da livraria do pavimento térreo (Fig.22).

É nítido o contraste entre a marcada textura das juntas e das superfícies dos tijolos cerâmicos aparentes das acobreadas paredes originais, com as lisas empenas de vidro verde-azuladas, da caixa translúcida acrescida como coroamento à edificação original, que atua tal qual um imenso *display* publicitário dos eventos que ocorrem no interior do edifício (Fig.23). Esse acréscimo horizontal rompe a verticalidade ritmada da fachada, potencializada pelas aberturas das janelas de iluminação e pela torre central, e confere à edificação um peso que a assenta ao solo e estabelece uma relação similar com a horizontalidade das aberturas das varandas que se abrem para a vista da cidade e do rio (Fig.24).



Fig.23: Contraste de Planos e Materiais

As intervenções apóiam-se em *temas materiais* – o vidro dos volumes acrescentados, os tijolos das paredes, o ferro das estruturas, a madeira dos pisos –, e em *temas espaciais* – as sacadas que acentuam as vistas, a ausência de



Fig.24: Vista do Tâmesa e da cidade a partir do terraço

hierarquias e diferenciação das espacialidades contínuas, o saguão central com pé direito baixo, a magnitude da profundidade vertical da grande galeria, a transparência das circulações, o opaco volume original e o translúcido que lhe é acrescido no topo.

A estrutura metálica preexistente é deixada à mostra, assim como o piso de concreto pintado de cinza e os tabuados dos pisos amarelados de ripas comuns de madeira. As escadarias rolantes são enquadradas em caixas metálicas negras que as distinguem das estruturas originais (Fig.25). Os banheiros, de localização central, são subdimensionados e revestidos de cerâmica escura sem maiores atrativos.

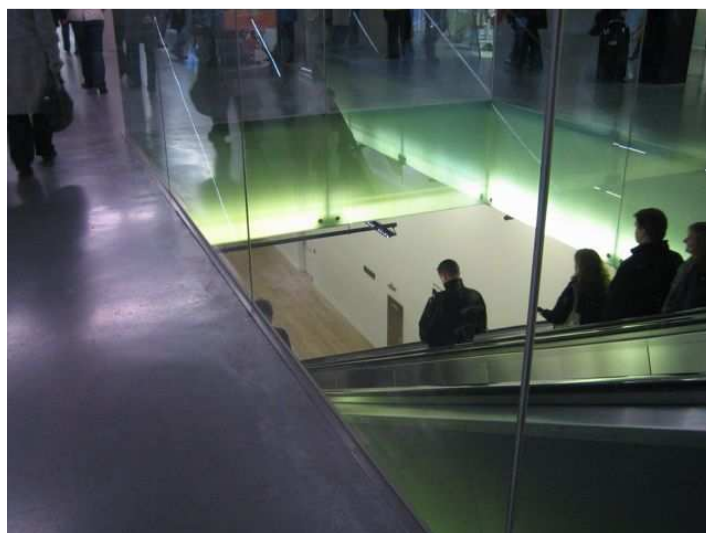


Fig.25: Escadarias Rolantes

Berlim: preexistências demais

Mas uma cidade é como um livro de histórias; não basta arrancar-lhe uma página só porque não gostamos. A cidade tem uma memória muito grande, como a dos elefantes. Pode apagar, mas não esquece.(...) Se Berlim fosse um livro de história, teria muitas páginas arrancadas.

Renzo Piano

Abordando a atual febre alemã de construção de monumentos e memoriais, Huyssen (2000,p.43-44) recorre ao escritor austríaco Robert Musil¹⁴⁹ para afirmar que nada é mais invisível que um monumento, e que os que estão sendo erguidos por todo o país, em vez de celebrar memórias, são artefatos estratégicos de promoção do esquecimento redentor, já que, segundo ele, “quanto mais monumentos, mais o passado se torna invisível, mais fácil se torna esquecer”.¹⁵⁰



Fig.26: Portão de Brandemburgo

Berlim é um exemplo limite, uma cidade destruída, dividida, ocupada e anulada da condição política que possuía antes da “tempestade bélica” (ROUDINESCO,2007,p. 43) da Segunda Grande Guerra. No *status* que desfruta na atualidade, como a capital reunificada de um país

também reunificado, a arquitetura que lá se ergue, no território sombreado pelas guias das obras em andamento, *re*-constrói a cidade e a nação ao recompor o tecido urbanístico, social e político literalmente destruído, e refaz a topografia, não mais do terror, mas da esperança (Fig.26).

¹⁴⁹ Robert Musil (1880-1942) é o autor dos romances *O Jovem Törless* (1906) e *O Homem sem Qualidades* (1930) tido como uma das mais importantes obras da literatura modernista.

¹⁵⁰ Consideração semelhante integra a definição de monumento apresentada por Vitor Oliveira Jorge na introdução ao livro *A Política do Patrimônio*, de Marc Guillaume (2003,p.22): “Frequentemente, o monumento é apenas o suporte, um álibi, para o esquecimento: sabemos que ele está lá, mas ninguém o olha, a não ser o turista”.

Várias dessas obras demonstram a preocupação com a reconstrução simbólica da nacionalidade e com a prestação de contas com a memória e com os fantasmas da história recente. Esse conjunto de ações intencionais que integram o processo de recuperação físico-social-cultural-político da cidade, alude ao “poder de fagocitose”

a que se refere Jeudy (2005,p.121), ao avaliar o poder que possuem as obras de arquitetura de proteger o ambiente da degradação, ao alterar positivamente não só os níveis de conforto, salubridade e qualidade estética, como as referências de pertencimento, orgulho e auto-estima.



Fig.27: Remanescentes arquitetônicos incrustados na fachada de edifício contemporâneo



Fig.28: Acesso à Biblioteca

Nessa cidade plena de preexistências perceptíveis na materialidade construída e na imaterialidade das lembranças evocadoras, o passado é apropriado na reutilização das sobras da história (Fig.27).

Dois exemplos de arquitetura remanescente preservam dramaticamente, nas suas espessas paredes externas de arenito rosado, as marcas das balas e dos obuses disparados na tomada da capital alemã pelos russos: a biblioteca da Humboldt Universität (Fig.28) e o propileu neoclássico da Nova Galeria de Arte (Fig.29).



Fig.29: Propileu da Nova Galeria de Arte

É possível que a liberdade de tratamento nas intervenções nas arquiteturas históricas berlinenses resulte da extrema destruição provocada pela guerra, e da urgência de soerguer o seu capital simbólico. Percebe-se um ambiente de permissão respeitosa e acolhimento de atitudes projetuais menos “científicas”¹⁵¹,

e a implícita aceitação pragmática de aproveitar os vestígios materiais da história conforme a conjuntura sócio-político-tecnológica da capital reunificada.

O foco da reconstrução concentra-se na região da Potsdamer Platz, antigo centro geográfico, social e econômico da cidade, que está sendo reconfigurado na diversidade dos trabalhos de expressivos arquitetos do panorama internacional¹⁵².

Nesse conjunto extremamente contemporâneo na tecnologia e ousadia estética, encontram-se guardados remanescentes dos interiores e das fachadas do antigo Hotel Esplanade, como que “embalsamadas” em vitrines localizadas na ampla praça coberta do ultra tecnológico Sony



Fig.30: Vitrines com trechos remanescentes do Hotel Esplanade no átrio do Sony Center

¹⁵¹ O termo é aqui utilizado como sinônimo das práticas restaurativas que se baseiam na observância do rigor historicista apoiado em prospecções e pesquisas de maneira a melhor se aproximar de uma reconstituição mais fidedigna à aparência original da edificação.

¹⁵² Possuem projetos recentes na cidade Mario Botta, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Helmut Jahn, Hans Kohlhoff, Daniel Libeskind, Jean Nouvel, Ieoh Ming Pei, Renzo Piano, Christian de Portzamparc, Aldo Rossi, Axel Schultes, Oswald Mathias Ungers.

Center, erguido conforme projeto de Helmut Jahn (Fig.30).

Atitude que ecoa a poética percepção de Calvino (1972,p.99), acerca das antiguidades e dos museus, ao descrever a imaginária *Clarisse*, cidade que seguidamente decaía e voltava a florescer pelas ações dos seus sobreviventes:

Todavia, não se perdera quase nada do esplendor de Clarisse, estava tudo ali, apenas disposto de maneira diversa mas não menos adequada às exigências dos seus habitantes. (...) Eis então os fragmentos do primeiro esplendor, que haviam se salvado adaptando-se a necessidades mais obscuras, sendo novamente deslocados, e-los protegidos sob recipientes de vidro, trancados em vitrinas, apoiados sobre travessieiros de veludo, e não mais porque ainda podiam servir para alguma coisa, mas porque por meio deles seria possível reconstruir uma cidade sobre a qual ninguém sabia mais nada.

O Hotel Adlon foi inteiramente reconstruído na Parisien Platz (Fig.31) para recompor a antiga volumetria que emoldura o Portão de Brandemburgo que foi completamente restaurado. Anexa a ele a Academia de Artes foi reerguida no sítio original, observando o alinhamento e as proporções primitivas, com um projeto contemporâneo de



Fig.31: Parisien Platz: Hotel Adlon à esquerda, Academia de Artes ao centro e DZ Bank à direita.



Fig.32: Átrio do DZ Bank

Günter Behnisch. Colado a ela, a discreta fachada escalonada do projeto de Frank Gehry para o DZ Bank que, uma vez transposta, dá acesso à inacreditável arquitetura da sala de conferências localizada no átrio rebaixado (Fig.32).

Dentre inúmeras obras encontradas na cidade foram escolhidos três exemplos capitais que são analisados a seguir: o Reichstag de Norman Foster, o Museu Judaico de Daniel Libeskind e o Monumento aos Judeus Mortos de Peter Eisenman.

Reichstag: os olhos do povo

A edificação recuperada é a representação simbólica e monumental da capacidade de regeneração do povo alemão, um elemento da reconstrução da identidade da unidade nacional e do seu processo democrático: dela se desfruta a paisagem da fênix rediviva, a cidade-capital reunificada e reconstruída.

O edifício original foi construído entre 1884 e 1894, conforme o projeto do arquiteto de Frankfurt, Paul Wallot, vencedor do concurso realizado em 1882. A primeira reconstrução ocorreu entre 1961 a 1972, após os sérios danos materiais sofridos durante a Segunda Guerra Mundial, com os trabalhos de Paul Baumgarten, arquiteto de Berlim Oriental. No período de 1994 a 1999, é submetido às adaptações do projeto de Norman Foster que manteve a caixa original histórica como suporte e continente das alterações introduzidas (BERNAU,2002,p.4).

A entrada do edifício está situada no nível da plataforma elevada localizada sob o pórtico da colunata que apóia o frontão central, no qual está inscrito o dístico *Dem Deutschen Volke / Ao povo alemão*, e a ela se ascende pela escadaria frontal ou pelas duas rampas simétricas laterais (Fig.33).



Fig.33: Escadaria de acesso principal ao Reichstag
segurança e do qual se observa o interior do edifício ao qual ainda não foi facultado o acesso. Esses procedimentos já fazem com que o usuário adentre o território existencial no qual a sombra do terror e do medo tudo invade, e tudo se permite pela segurança: o novo Leviatã globalizado da contemporaneidade a que se reporta Trías (2005).

A chegada é dominada por uma ampla pele transparente de vidro, aberta de piso a teto, dotada de portas de dimensões comuns que se abrem para a antecâmara completamente envidraçada; uma espécie de aquário seco onde se faz o controle de



Fig.34: Átrio com mural

Enquanto aguarda na fila e percorre o trajeto para ser submetido à revista individual e ao aparelho de raios-X, o visitante se depara com a despojada imensidão iluminada do amplo hall de entrada, cujo pé direito se define pelo nível do piso e o da cornija do frontão. Nesse espaço, de total ausência de ornamentos, apenas se percebe, imponente na sua singeleza, um enorme retângulo vertical formado por três outros retângulos de iguais dimensões nas cores ouro, vermelho e preto, a representar a pátria alemã reunificada (Fig.34). Impossível não se reportar ao artifício utilizado por Mies van der

Rohe no já comentado Pavilhão de Barcelona, para também representar as cores pátrias.¹⁵³

A diversidade de elementos sintáticos / simbólicos das fachadas históricas preexistentes é contrastada pelo evidente despojamento interno do saguão de entrada, do qual, por um elevador panorâmico, se ascende ao nível da plataforma-terraço, de planta retangular, vazada por dois poços quadrados



Fig.35: Plataforma, poço e torre vistos através da cúpula

(Fig.35), revestida de pedra calcárea e arrematada por quatro torres – uma em cada extremidade –, na qual se acessa a cúpula transparente.

¹⁵³ Nesse caso Mies utilizou o artifício de combinar a pedra dourada da parede, com o tapete negro no piso e as cortinas de veludo vermelho apostas às esquadrias para representar o padrão alemão.

A arquitetura da cúpula é configurada por sua própria estrutura que recobre a circunferência da clarabóia através da qual se tem a visão superior do funcionamento interno do plenário do parlamento alemão, circundada por um painel fotográfico com a cronologia histórica do edifício (Fig.36).



Fig.36: Painel Fotográfico circunda a clarabóia do plenário

A experiência vivenciada da arquitetura da cúpula ocorre pelo brilho metálico da estrutura de aço inox, pela luminosidade da transparência das paredes externas de vidro e pela reflexividade dos planos espelhados que revestem o apoio central com a forma aproximada de um cone invertido. As rampas ascendentes e descendentes remetem à solução semelhante utilizada no museu do Vaticano, projetadas por Giuseppe Momo, em 1932, também espiraladas e percorridas, simultaneamente, em sentido contrário (Fig.37).



Fig.37: Rampas e panóptico invertido

escadarias laterais transparentes do Centre Georges Pompidou de Paris.

Estão permanentemente ocupadas por pessoas que sobem e descem ao longo da recurva transparência da “pele” da cúpula, em contraste dinâmico com a rigidez destas, dotando a visão externa de um imprevisto aspecto cinético, cujo dinamismo remete à intensa utilização das

Embora possua uma inegável qualidade plástica e espacial, que combina criatividade formal e tecnológica, a nova cúpula do Reichstag não causaria o mesmo impacto – não teria a mesma significação, nem a mesma capacidade representacional –, sem a existência pretérita do edifício sobre o qual se ergue, sensação que é potencializada pelo evidente contraste que Foster estabelece entre a leve materialidade transparente da cúpula e a densa matéria pétreo do edifício histórico que se torna o embasamento sobre o qual ela “pousa”. A decisão do arquiteto de não se submeter surdamente à preexistência é respeitosa mas não reverencial, e a contribuição do projeto requalifica, redimensiona, revigora e presentifica o que antes existia, com a vigorosa ressonância que agora provoca. A cúpula constrói um novo significado no edifício que passa a atuar como o mirante da reunificação, e possibilita duas visões: a interna, do poder se realizando na ação parlamentar e a externa, da cidade resultado das políticas ali implementadas.

Possibilita que se vivencie uma experiência tripla:

- a contemplação da cidade capital reunificada, onipresente nos 360º que circundam todo o espaço da transparência;
- a autocontemplação dos usuários através da coluna central de espelhos, que atua como uma transposição metafórica da solução clássica do panóptico para um outro estatuto operativo e representacional, ao refletir o cidadão-eleitor, e
- a vigilância civil, por sobre a clarabóia transparente, do comportamento da prática política dos representantes situados logo abaixo no plenário do Parlamento.

Durante o dia a cúpula é iluminada pela luz natural que nela incide e que é por ela filtrada; durante a noite a situação se inverte, e ela passa a iluminar o exterior com a luz que difunde, como um farol, o brilho da nação recuperada (Fig.38).



Fig.38: O Reichstag à noite

Museu Judaico de Berlim: matéria de memória

Mas de que meios o arquiteto dispõe para apreender e cartografar essas produções de subjetividade que seriam inerentes ao seu objeto e à sua atividade?

Félix Guattari



Fig.39: A Kollegienhaus com o Museu ao lado

Inaugurado em setembro de 2001, o Museu Judaico de Berlim (Fig.39), de autoria do arquiteto de origem polonesa Daniel Libeskind¹⁵⁴, é uma *walk-in art* cuja matéria-prima é a emoção experimentada na inteireza do fenômeno que ela encarna e nas *reflexões* provocadas nos usuários, idealizadas como parte constitutiva da

corporalidade da obra. É um envoltório edificado de 15.000 m², para ser percebido e vivenciado qual um enorme *penetrável* na totalidade da sensibilidade do usuário-interator; um *parangolé*¹⁵⁵ arquitetônico que transcende a mera percepção retinal da observação visual ao incorporar ao desfrute estético o sensorial da ambiência.

Atua como um gatilho que dispara profundos sentimentos ancestrais – a morte, a resistência, a sobrevivência, o exílio, a identidade, a cultura –, catalisados por metáforas espaciais traduzidas em soluções plásticas inusitadas, cujo elementos acionam vivências e emoções. Percorrer os espaços exteriores e interiores é ser acometido por uma plethora de sensações provocadas por mensagens subliminares das espacialidades dessa arquitetura de sensações epidérmicas, bem de acordo com o entendimento externado por Guattari (2006,p.160-161) ao declarar não ser demais enfatizar

¹⁵⁴ Libeskind foi o vencedor de um concurso com 165 participantes ocorrido em 1989, poucos meses antes da queda do muro.

¹⁵⁵ *Penetrável* e *Parangolé* são denominações dadas por Hélio Oiticica a dois tipos de obras que realizava nas décadas 1960/1970: a primeira refere-se a instalações percorridas pelos observadores que delas retiravam toda sorte de sensações; a segunda reporta-se a vestimentas/envoltórios que tornavam-se obras através dos movimentos nelas introduzidos pela ação dos corpos dos usuários-interatores.

que a consistência de um edifício não é unicamente de ordem material, ela envolve dimensões maquínicas e universos incorporais que lhe conferem sua autoconsciência subjetiva.

Reportando-se ao Museu, Libeskind (2005,p.13) afirma que a conclusão da obra determina o que ele denomina “o momento do construído”, no qual “se a verdadeira vocação da arquitetura é ser articulada – proporções, luz, material, e espaço se apoderam”. O momento a partir do qual o edifício está pronto para “viver”, e aguarda o público usuário “e suas próprias experiências” que, coletiva e individualmente, irá integrá-lo e completá-lo, vivenciando o “concreto testemunho” da experiência da materialidade da sua constituição e da subjetividade dos seus significados.



Fig.40: Escadaria descendente de acesso ao museu das fundações da edificação barroca preexistente – o Kollegienhaus (Fig.40).¹⁵⁶

No que se refere à coexistência com o espaço envolvente antes existente, o vínculo entre o novo e a preexistência é visual, mas não se ergue mudo e discreto, nem se insere silenciosamente: provoca ruídos e dissonâncias. No que diz respeito à vivência, a relação ocorre na passagem pela escada que dá acesso ao nível subterrâneo do museu,

através das fundações da edificação barroca preexistente – o Kollegienhaus (Fig.40).¹⁵⁶

Do aspecto externo áspero, agudo e expressionista, de materialidade metálica, compacta e intransponível, ainda que estilhaçada em vários quadrantes, não se consegue minimamente intuir as características internas do edifício, nas quais se nota a preponderância da *espacialidade* sobre a *materialidade*, na medida em que é o *espaço*, e as trajetórias *pelo* espaço, que determinam as percepções. Internamente, a utilização de materiais se limita ao piso de ardósia, às paredes brancas, ao concreto da estrutura e as esquadrias metálicas.

O arquiteto instaura uma conexão entre a arquitetura do museu, estruturada “em torno do vazio e da falta” (SELIGMANN-SILVA,2005,p.15), e o tema da

¹⁵⁶ Localizado no bairro de Kreuzberg, o edifício foi originalmente construído em 1735 para abrigar a tribunal prussiano e após os bombardeios da Segunda Grande Guerra, dele sobraram apenas as paredes externas. Foi reconstruído em 1963 para ser utilizado como o museu da cidade de Berlim.

representação da dramática trajetória da história social, econômica e política – por ele qualificada como “Germano-Judaica” –, tanto na Alemanha como em Berlim, desde o século IV até a atualidade. Daí ele reafirmar que a intenção de se construir o Museu, por sua “profundidade ética”, requeria que o projeto transcendesse “a mera resposta funcional ao programa” (LIBESKIND,2005,p.18).

Esse simbolismo latente que induz questionamentos e reflexões, contribui para que a trajetória seja não apenas sugerida metaforicamente, mas percebida de maneira quase tátil e palpável na materialidade agressiva da plasticidade espacial que evoca, ainda que abstratamente, perplexidades, confusão, ausência de referências, estilhaçamento, rajadas de metralhadoras, edificações destruídas e corpos dilacerados. Para comentar a poética que caracteriza a sua obra, imantada de mistérios e sugestões, o autor utiliza declarações carregadas de poesia, simbologias, ambiguidades e amplos significados:

O Museu Judaico está baseado nas figuras¹⁵⁷ invisíveis cujos traços constituem a geometria da edificação. O solo no qual o edifício se ergue não é apenas o aparente de Kreuzberg, mas aquele outro que está tanto acima como abaixo dele (LIBESKIND,2005,p.17).

Com o projeto do museu Libeskind adentra a “fronteira frágil e movediça entre a arte e a necessidade de expressão”, a que se reporta Jean (2002,p.162) referindo-se às características da arte da caligrafia, ao adotar a solução que instaura uma *estética da subjetividade*, plena de significados ocultos ou velados. Utiliza uma poética de ausências, na qual não se percebe qualquer lamento, discurso datado ou apego nostálgico às formas historicamente conhecidas e reconhecidas, para construir uma topologia que não se apóia na funcionalidade do uso dos espaços reais, mas na imaterialidade testemunhal da representação artística da memória que transcende a que se assenta na realidade que a mímese permite.

Libeskind (2006) comenta que a designação oficial de origem do projeto, Museu Judaico, foi por ele nomeada *Entrelinhas*, para justificar a escolha por esse elenco de informações não-ditas, subliminares, esse sussuro para serem captados na penumbra. O discurso projetual apoiado na deliberada intenção de provocar vivências e lembranças, extrapola o limite do edifício em si e transborda para o entorno imediato, cujo tratamento paisagístico integra a edificação ao sítio no qual emerge, transfigurando-o em *lugar* que, por suas peculiaridades simbólicas, ainda

¹⁵⁷ *Figures* no original, termo que possui múltiplas acepções, significados e interpretações: contorno, diagrama, signo, espaço delimitado por planos ou linhas.

que abstratas, já prepara o visitante para as sensações a que será exposto no interior do edifício.

Dentre essas espacialidades abertas ao ar livre, destaca-se o Jardim do Exílio e da Emigração (Fig.41), que Libeskind apelida de “jardim de ponta cabeça”, ao qual só se tem acesso pelo interior do museu, e após ter se percorrido o eixo do mesmo nome. É delimitado por um quadrado com 7 metros de lado com piso rebaixado e inclinado, que configura um cubo vazado por corredores que se cruzam ortogonalmente, onde estão dispostas 49 colunas de seção quadrada, alinhadas em fileiras de 7, com um sistema interno que permite irrigar a vegetação plantada no topo de cada uma delas. A coluna central que contém terra de Jerusalém homenageia a capital alemã, e as outras 48, preenchidas com a terra de Berlim, reportam-se à fundação do Estado de Israel em 1948 (LIBESKIND,2005,p.40).



Fig.41: Jardim E. T. A. Hoffmann

No jardim o usuário imerge nas metáforas do exílio, sensações de desconforto, vertigem e ausência de referências. A subjetividade constituinte da materialidade dos prismas fora do prumo somente pode ser percebida se desveladas pela informação do autor acerca das terras que as preenchem, que agrega,

poética e simbolicamente, a intenção de realizar uma obra preche de significados que induzam a experiência das formas pela vivência das sensações.

Internamente essa topologia de emoções é construída pela existência de três *vias* subterrâneas interpenetrantes, “três eixos do destino” localizados no subsolo que acentuam a disjunção dos espaços da racionalidade cartesiana e ortogonal, e favorecem sensações de descontrole dos sentidos:

- *Eixo do Exílio e da Emigração:* com pisos, paredes e vitrines inclinados, que conduzem a um momento de revelação sensorial, de drama e de trauma: o Jardim do Exílio e da Emigração E.T.A. Hoffmann¹⁵⁸.
- *Eixo do Desaparecimento e da Deportação:* que desemboca no desamparo da experiência da Torre do Holocausto (Fig.42), o solitário vazio da morte impessoal na câmara de gás, perpassada pelos rumores difusos do exterior inalcançável.



Fig.42: Interior da Torre do Holocausto



Fig.43: Eixo da Continuidade

- *Eixo da Continuidade:* a escadaria ascendente, traspassada por vigas inclinadas que dá acesso às galerias de exibição do acervo permanente e de exposições temporárias, através de percursos plenos de informações de espaços estilhaçados, desconstruídos, desestabilizadores, confusos e claustrofóbicos (Fig.43).

As variadas referências utilizadas como ponto de partida da concepção original da abstrata plasticidade do Museu Judaico, são desvinculadas do caráter funcional da edificação, que em nada lembra ou remete a uma narrativa distinta da própria arquitetura.

¹⁵⁸ Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776 -1822) foi, dentre várias outras atribuições, um escritor romântico de origem prussiana que adotou o pseudônimo E.T.A. Hoffmann para assinar os contos que escreveu com temas de horror fantástico. Uma das suas obras denominada *Der Sandmann / O Homem de Areia* foi utilizada por Freud para fundamentar o seu conceito de *estranho*, a partir da interpretação que elabora no artigo *Das Unheimliche / O Estranho*, sobre o retorno do reprimido medo da castração no personagem principal do conto.

A formalização arquitetônica é auto-referenciada, e por não ser literária nem discursiva, nada relata: o museu resolve a aparente dissociação, apontada por Eisenman, entre a arquitetura “tal como ela é” e a arquitetura “como mensagem” (2006b,p.235-236).

Libeskind (2005,p.27) afirma que o museu estabelece “uma relação polivalente com o seu contexto”, entendido como a relação de tempos e de espaços do *ambiente do momento presente*, e opera como uma lente que amplia “os vetores da história de maneira a tornar visível a continuidade dos espaços”. Comentário que revela o entendimento da arquitetura como parte do tempo presente, como elemento configurador do presente histórico, no qual a história é presentificada a cada momento, é atualizada a partir de cada experiência individual que se tem do espaço no tempo.



Fig.44: Interior do acervo permanente

O Museu Judaico de Berlim, proporciona a vivência do espaço arquitetural concebido como museografia, que tangencia, permanente e constantemente, o *estranho*: é parte indissociável da arquitetura do museu a presença velada de uma ausência represada que é intuída pelo usuário como

atemorizante se desvelada (Fig.44).

É essa tensão causada pelo conflito entre descobrir o que permanece oculto e fascinar-se pelo medo da potencial descoberta, que faz parte da natureza constituinte da arquitetura como obra de arte.

Memorial aos Judeus Mortos da Europa: o lugar dos mortos

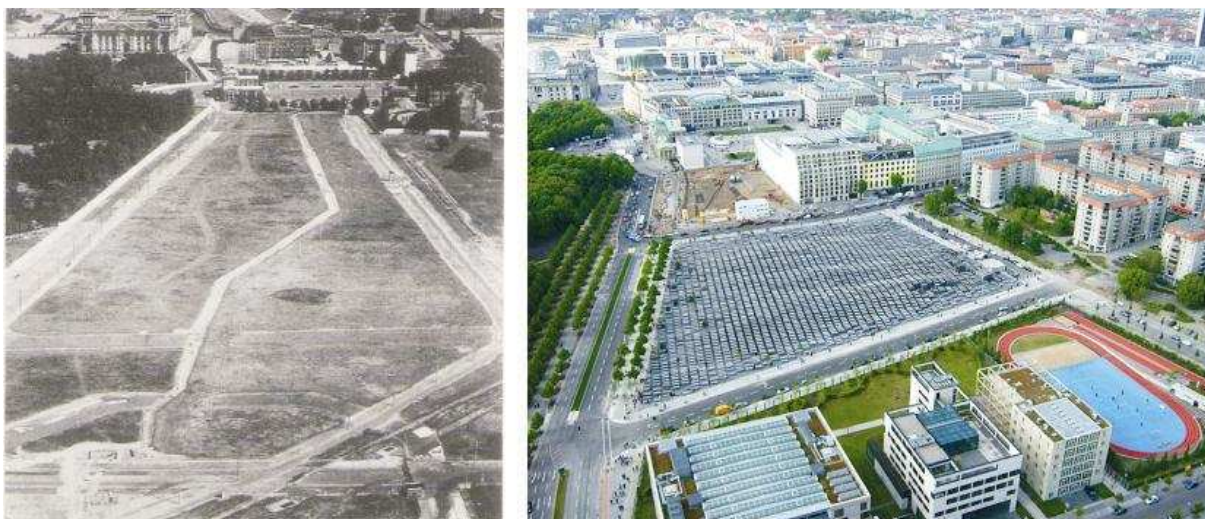


Fig.45: Vista *olho de pássaro* antes e após a construção do Memorial

Após dezessete anos de constantes polêmicas acerca do tema e de dois de construção, o monumento foi inaugurado em maio de 2005, conforme projeto de Peter Eisenman e colaboração de Richard Serra. Constitui-se de 2.700 prismas maciços de concreto aparente, de seção retangular, medindo 0,95m x 2,40m, com alturas que variam de 0 a 4 metros, dispostos ao ar livre, em um amplo espaço público e aberto, separados regularmente dos demais por passagens com 95 cm de largura (Fig.45).¹⁵⁹

O espaço foi organizado como um *lugar* de estímulo a percepções individuais e coletivas, a sentimentos de desamparo, de angústia sufocante, de perda de referenciais, de absurdo inexplicável. A aparência geral é a da solidão da eternidade plasmada no abstracionismo seriado, repetitivo, monótono e inanimado, uma metáfora edificada e evocadora da maneira como se deu a solução final dos judeus pelos nazistas, também seriada, impessoal, despida de emoções e de qualquer individualidade a que Hannah Arendt – cujo nome é apostado a uma das ruas que delimitam a área do monumento – se reporta na sua obra *A Banalidade do Mal*.

¹⁵⁹ A localização é próxima do Portão de Brandeburgo e limita-se com os fundos das edificações de um dos lados da Parisien Platz.

Os prismas verticais parecem túmulos regulares de um cemitério cristão, e evocam as antigas formações megalíticas da época neolítica. A sensação é a de ser engolfado por monólitos foscos e cinzentos, que começam tal qual lajes mortuárias situadas a rés-do-chão e, como se emitsem gritos desconexos, elevam-se, alteram-se de altura e muitas vezes perdem o prumo (Fig.46, 47). Utilizando procedimentos projetuais que remetem ao jardim de colunas do Museu Judaico, o piso pavimentado com pequenas lajotas quadradas regulares também cinza, se modifica e se ondula irregularmente, da periferia para o centro, e adquire a configuração de uma topografia artificial, que potencializa a instabilidade dos usuários e os descola do equilíbrio da lógica comum.



Fig.46: Passagem por entre os blocos



Fig.47: Variações de altura dos paralelepípedos

O choque inicial, o espanto da situação que se apresenta, é rompido pelo burburinho provocado pelo barulho das crianças que correm por esse labirinto a brincar de esconder, alheias à densidade das ressonâncias da representação histórica e memorialística. Por outro lado, essa é a única mensagem de esperança que o

sítio consegue transmitir: a de que na cinzenta e silenciosa eternidade da morte, irrompe, por vezes, a claridade iluminada das cores da vida.

Sobre essa obra, que prima por criar um lugar onde antes era apenas terreno baldio, o próprio autor comenta as intenções que teve ao criá-la:

Neste monumento não há objetivos, nem fins, nem direcionamento de entrada ou de saída. A duração de uma experiência individual nele não confere maiores entendimentos, porque entender é impossível. O tempo do

monumento, sua duração da superfície do topo ao chão, é disjungida do tempo da experiência. Neste contexto não há qualquer nostalgia, nenhuma memória do passado, apenas a memória viva da experiência individual. Aqui, nós só podemos conhecer o passado através da sua manifestação no presente (EISENMAN,2006,p.154).

Gasômetro de Viena: complexidade e contradição

Construído entre 1896 e 1899, no distrito de Simmering, na cidade de Viena, o conjunto formado pelos quatro gasômetros foi reconhecido como monumento histórico, sob proteção nacional, em 1978, e posto fora de operação seis anos depois.



Fig.48: Gasômetro de Viena

Por conta do programa vienense de remodelação e revitalização dos monumentos protegidos, em 1995 foi aberto um concurso de idéias para definição de novos usos das estruturas ociosas, cujos vencedores foram os escritórios de Wilhelm Holzbauer, Manfred Wehdorn, Coop Himmelblau e Jean Nouvel. Cada arquiteto enfrentou diferenciadamente a tarefa de adequar uma das quatro unidades para novos usos pré-estabelecidos, e as obras se realizaram no período entre 1999 e 2001 (Fig.48).

Constam do programa de novos equipamentos um teatro, cinema, alojamento estudantil e arquivo

municipal. São 800 apartamentos para uma população de 1.600 pessoas, além de 70 apartamentos para 250 estudantes.

As fachadas foram preservadas na textura original de tijolos aparentes e receberam esquadrias novas nos vãos já existentes. Internamente, cada unidade foi transformada e estruturada para abrigar áreas de habitação nos pisos superiores, escritórios nos pisos intermediários e áreas de comércio e entretenimento nos pisos inferiores e térreos. Os pisos mais baixos de uso coletivo foram interconectados com os das demais unidades através de pontes (Fig.49).



Fig.49: Interligações e espaços externos

Tal como a Tate Modern o projeto de recuperação do Gasômetro de Viena é uma leitura *pop* do patrimônio, fruto do reconhecimento da qualidade estética e histórica de um notável exemplar remanescente da arquitetura industrial. É também a oportunidade de promover a preservação pela

atualização funcional diferente da destinação para a qual foi idealizado e executado.

O projeto da Coop Himmelblau trabalha uma oposição radical – tipológica e tecnológica –, que denota certa comicidade, entre o preexistente cilindro de tijolos e o aparentemente instável edifício que se sobressai em altura, o tangencia e a ele se acopla (Fig.50).

O resultado final do conjunto prima pela exacerbação do contraste e da opção por conjugar a respeitosa preservação das permanências com a inserção de elementos tipo-morfológicos dessemelhantes do ambiente precedente.



Fig.50: Via de acesso vendo-se o edifício acrescido por CoopHimmelblau.

3. O contexto nacional

Cada formação histórica vê e faz ver tudo aquilo que pode, em função de suas condições de visibilidade, assim como diz tudo aquilo que pode, em função das suas condições de enunciado.

Michel Foucault

Composto de monumentos e obras de arte, o patrimônio encontra seus limites e é determinado em função de critérios históricos e estéticos. A exclusão e o abandono de objetos considerados “menores” reforçam sua aparente coesão. E as leis sucessivas acerca da classificação dos monumentos históricos estabelecem uma ordem de conservação. A partir do momento em que a lei e a ideologia da salvaguarda não estejam mais, realmente, de acordo, os limites do patrimônio tornam-se pouco nítidos.

Henry-Pierre Jeudy

A história da arte mostra que a arquitetura sempre foi parte integrante fundamental no processo da criação artística como manifestação normal de vida. Ela engloba, portanto, a própria história da arquitetura, constituindo-se, então, por assim dizer, no “álbum de família” da humanidade.

É através dela, através das coisas belas que nos ficaram do passado, que podemos refazer, de testemunho em testemunho, os itinerários percorridos nessa apaixonante caminhada, não na busca do tempo perdido, mas ao encontro do tempo que ficou vivo para sempre porque **entranhado** na arte. O que caracteriza a obra de arte é, precisamente, esta eterna presença na **coisa** daquela carga **de amor e de saber** que, um dia, a configurou.

Lúcio Costa

Da desordem colonial ao testamento republicano

Para que exista patrimônio reconhecível, é preciso que ele possa ser gerado, que uma sociedade se veja no espelho de si mesma, que considere seus locais, seus objetos, seus monumentos reflexos inteligíveis de sua história, de sua cultura. É preciso que uma sociedade opere uma reduplicação espetacular que lhe permita fazer de seus objetos e de seus territórios um meio permanente de especulação sobre o futuro.

Henry-Pierre Jeudy

A estratégia republicana de afirmar a nação brasileira como um novo país liberal, de extração cultural européia, utiliza a arquitetura como elemento simbólico da idéia de modernidade pós-monárquica. Mais tarde, foi apropriada por Vargas na política de construção de um estado soberano, referendado na afirmação da identidade da jovem nação de dimensões continentais, com formação cultural mestiça, ameríndia e afro-latina.¹⁶⁰ Procedimentos, em suma, de construção nacional do estado político que, segundo a interpretação de Bauman (2005,p.28), se efetivam sob a égide do

¹⁶⁰ Após quase trinta anos de intensa parceria com o Estado, o golpe militar de 1964 provoca o rompimento desse pacto e promove a cisão radical entre o poder conservador estabelecido e a produção arquitetônica identificada como “comunista”, pelo fato da maioria dos seus realizadores ser aparentemente engajada na prática socialmente comprometida com a igualdade social. Sobre esse assunto é emblemática a recusa dos militares ao projeto de Oscar Niemeyer para o aeroporto de Brasília, na década de 1970, quando o então Ministro da Aeronáutica afirmou o autoritário e definitivo argumento refutatório: “Lugar de arquiteto comunista é em Moscou!” (NIEMEYER,1993,p.53). A partir de então a arquitetura moderna brasileira afasta-se da criatividade e inventividade que a caracterizou, passa a ser determinada pelos empreendedores imobiliários e, assim, a perder o viço e o rigor pautado na criativa reinvenção da tradição e começa a reduzir de importância da busca qualitativa que a perpassava (CAVALCANTI,2001).

“direito monopolista de traçar a fronteira entre ‘nós’ e ‘eles’”, de identificar a semelhança na diferença.

Analisando a investigação filosófica de Foucault acerca do saber configurador do indivíduo, Pol-Droit (2006,p.38) afirma que a idéia-guia desse percurso é a de que a verdade é “o resultado de um agenciamento – complexo, singular, móvel – de poderes em luta, e não alguma realidade incorruptível e eterna”. Totalmente circunstancial e contextualizada, a verdade é provisória, depende de condições históricas específicas e inscreve-se nos acordos firmados no tempo e no espaço, das estratégias de perpetuação ou de conquista do poder.

Em entrevista a Pol-Droit (2006,p.99,84) datada de 1975, Foucault recorre a Nietzsche para afirmar acreditar que a verdade “deva ser compreendida em termos de guerra”, e que ela prevalece pela utilização de mecanismos “de poder que lhe asseguram o poder”. Dentre esses mecanismos, as identidades individuais e coletivas, mais que uma *questão de polícia* – de exercício do controle normativo e vigiado sobre o cidadão –, são uma *questão de política* e, portanto, de poder.

No Brasil da década de 1930 os monumentos não eram tidos por muitos como tais, e existiam como qualquer outro produto do engenho humano. Não havia a consciência da sua representatividade estética ou histórica e eram, tão somente, elementos constitutivos das paisagens: a eles não se atribuía qualquer valor especial alheio às suas destinações objetivas, tópicas e funcionais. O processo seletivo de constituição do capital simbólico da *verdade* da brasilidade mítica identifica exemplos da expressão plástica da formação cultural na singeleza, funcionalidade e expressividade da depuração formal, espacial e estrutural da arquitetura tradicional, para, através deles, imergir em um nascedouro idealizado. O recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) vai se constituir no *braço armado* do Estado para operar a construção ideológica do que Seligmann-Silva (2005,p.11) qualifica como “modelo heróico de leitura da sociedade”, ao fazer a crítica do modelo historicista

que amarrou durante décadas o pensamento em torno de questões determinadas única e exclusivamente por uma visão orgânica de identidade que tinha na sua linha de frente a idéia de *cultura como nação*.

Ao inventariar e reconhecer um rol de bens culturais, o SPHAN empreende a tarefa de sistematizar um corpo classificatório valorativo, retirando os monumentos do sono representacional em que se encontravam, sem que o valor potencial dos seus

atributos despertasse maior interesse na população em geral, despertando-os para a responsabilidade de encarnar, de forma permanentemente tutelada, a representação da gênese da nacionalidade como referência para o projeto modernizador de criação do futuro calcado nas especificidades da cultura nacional.

Para usar a terminologia empregada por Foucault (2006,p.23,2,5,13) em *O Nascimento da Clínica*, que se aplica ao caso em análise, o *olhar diacrítico* do SPHAN permitiu, “na relatividade das diferenças” do universo indiferenciado da cultura material brasileira, instituir a identificação, a seleção e o reconhecimento. Tal como nas origens da clínica, preponderou nesse processo o pressuposto da “soberania do olhar”, adotando-se “o olhar classificatório”, discricionário e valorativo: um “olhar qualitativo”.

De acordo com o entendimento expresso por Arendt (1992,p.31), o que se estaria criando com esses procedimentos, seria uma espécie de testamento que situasse os herdeiros na sua história:

O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para o futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição – que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor – parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão-somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem. O tesouro foi assim perdido, não mercê de circunstâncias históricas e da adversidade da realidade, mas por nenhuma tradição ter previsto seu aparecimento ou sua realidade; por nenhum testamento o haver legado ao futuro.

Tema semelhante é abordado por Derrida (DERRIDA;ROUDINESCO,2004,p.12-23) ao expressar que, diferentemente do que se imagina, toda herança se caracteriza não por ser escolhida pelo herdeiro, mas, ao contrário, por elegê-lo “violentamente”, e que cabe ao herdeiro escolhido, “não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva”. A condição de herdeiro é “uma espécie de dupla injunção”, uma “designação (*assignation*) contraditória”, já que, ao tempo em que “recebe antes mesmo de escolhê-lo”, o herdeiro deve afirmar a sua condição de livre arbítrio, e “fazer de tudo para se apropriar de um passado” que se sabe “no fundo permanecer inapropriável”. Avançando na mesma discussão Roudinesco (2007,p.12) considera a crítica como condição para a aceitação da herança, de forma a poder “inventar um pensamento para o porvir, um pensamento para tempos melhores, um pensamento da insubmissão, necessariamente infiel”, cabendo ao

herdeiro avaliar, seletiva e independentemente, o que acatar da herança a ele deixada.

A inspiração modernista fundadora do Patrimônio Nacional implantou procedimentos de identificação, valoração, reconhecimento e proteção da herança cultural brasileira, que determinaram o fim da *desordem dionisíaca* vigente. Esse ordenamento deu origem à *organização apolínea* do conjunto exemplar de referências materiais da identidade nacional para que fossem protegidas dos inevitáveis desgastes. No primeiro momento o valor artístico da esmerada execução estética foi o atributo preferencial utilizado para respaldar a idealização do genuíno *gênio nacional*.

O poder da vulgata

Na *História da Loucura*, Foucault (2005) sustenta o argumento de que, embora não tenha cabido à medicina a responsabilidade por definir o *status* da doença mental, de estabelecer o limiar entre o estado normal da razão e o patológico da loucura, coube aos médicos a tarefa, como comenta Roudinesco sobre o assunto, “de vigiar a fronteira e ali montar guarda” (2007,p.105); a eles cabia reconhecer os limites da normalidade para interditar a patologia. Um paralelo pode ser estabelecido entre o surgimento da sistematização escrita do saber clínico descrito por Foucault (2006,p.29), e o poder de controle do nascente saber do patrimônio como representação, cujas instituições de defesa¹⁶¹ tornaram-se “um local de centralização do saber, uma instância de registro e de julgamento de toda atividade” que dissesse respeito à questão da preservação:

Antes de ser um saber, a clínica era uma relação universal da humanidade consigo mesma: idade de felicidade absoluta para a medicina. E a decadência começou quando foram inaugurados a escrita e o segredo, isto é, a repartição desse saber com um grupo privilegiado, e a dissociação da relação imediata, sem obstáculos ou limites, entre o Olhar e Palavra; o que já se soube só era, a partir de então, comunicado aos outros e transferido para a prática depois de ter passado pelo esoterismo do saber (FOUCAULT,2006,p.58-59).

Reportando-se à aprendizagem dos rapsodos da antiguidade que detinham o conhecimento dos poemas a recitar, variar e transformar, Foucault (2002,p.40) avalia que esses procedimentos conduziam à ambígua situação de “estar ao mesmo tempo em um grupo e em um segredo que a recitação manifestava, mas não divulgava”.

¹⁶¹ No caso brasileiro passaram a existir regionalmente, a partir da década de 1970, e foram previstas e estimuladas pelos fundadores, dentre os quais Lúcio Costa.

Como “o saber inventa um segredo”, como constantemente reafirma Foucault (2006,p.180), coube aos funcionários das instituições preservacionistas reconhecer e delimitar, interditar e normatizar, distinguir e defender os procedimentos de valoração e preservação patrimonial. Dentre esses, adquire destaque o papel dos arquitetos, a quem coube reconhecer o valor dos exemplares selecionados e a tarefa de fazer valer essas escolhas.

Os procedimentos de organização classificatória definem um campo de influências, cujo acesso é limitado àqueles que o transformam em norma enquanto o estão inventando. Daí o poder que os *criadores* – os técnicos – passam a possuir sobre a *criatura* – o patrimônio nacional –, ao estipular um conjunto de regras cujo conhecimento apenas a um grupo privilegiado é dado entender e responder. Um procedimento semelhante ao dos ciosos cientistas da iatocracia, como registra Santos (1998,p.10), em relação aos pressupostos da ciência moderna “por via de fronteiras ostensivas e ostensivamente policiadas”.

Situação essa que se aproxima da assinalada por Calligaris (2004,p.97), ao avaliar que as práticas disciplinares iniciam o percurso em direção à extinção quando “perdem o rumo da sua utilidade social para se preocuparem apenas com sua própria reprodução”; e que remete à consideração de Ortega y Gasset (2004,p.29) sobre a suspeita que se deve devotar às “convicções mais arraigadas, mais indubitáveis”, por que são elas que constituem

nosso limite, nossos confins, nossa prisão(...) Toda obstinação em mantermo-nos dentro de nosso horizonte habitual significa debilidade, decadência das energias vitais.

Comportamento semelhante é objeto da avaliação de Bachelard (1999,p.8), ao comentar o apego às convicções e recomendar a atitude de “zombar de si mesmo” como antídoto, para exercitar “essa ironia autocrítica” da qual depende o avanço no conhecimento objetivo:

É preciso que cada um se empenhe em destruir em si mesmo as convicções não discutidas. É preciso que cada um aprenda a escapar da rigidez dos hábitos de espírito formados ao contato das experiências familiares. É preciso que cada um destrua, mais cuidadosamente ainda que suas fobias, suas “filias”, suas complacências com as intuições primeiras.

Ao longo do tempo, o corpo técnico e administrativo do IPHAN¹⁶² construiu, no âmbito interno, critérios de viés empírico e conservador de análise e emissão de

¹⁶² A partir de 1970 a instituição passa a ser denominada Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

pareceres sobre as intervenções que são submetidas à avaliação e fiscalização. O encaminhamento dessas tentativas de enfrentar o problema das alterações para ampliar a duração da integridade física do patrimônio material nacional, espelha a demanda externa por novas possibilidades de compreensões e práticas operacionais que não encontra interesse correspondente na instituição.

Os procedimentos adotados favorecem a transformação de subjetividades em preceitos não estabelecidos de direto, e desconhecidos de fato, que permanecem restritos à corporação. Por força do costume sedimentado, essa *vulgata* é constantemente invocada, à guisa de lei ou norma, para dificultar, ou facilitar, a consecução das propostas submetidas à apreciação. Para utilizar uma expressão de Roudinesco (2007,p.83), tal atitude, reativa e onisciente, remete “a uma espécie de ‘certeza totalitária’”, causa e efeito das limitações impostas às questões da intervenção em preexistências, especialmente naquelas sobre as quais incide a legislação patrimonial. Uma postura que remete ao que Calligaris (2004,p.99) afirma acerca dos “textos obscuros”, nos quais

parece que seus autores preferem manter os leitores e admiradores boquiabertos para sempre. Pois escrevem não para transmitir o que sabem (a revelação liquidaria a idealização cega), mas para serem idealizados.

A subjetividade dos procedimentos provoca conflitos de interpretação entre os arquitetos autores de propostas e os analistas responsáveis por aprovar os projetos, em embates que reafirmam o julgamento da arquitetura baseado nas qualidades *estéticas*, e assentado em juízos de valor influenciados pelas conjunturas dos contextos específicos. Tal percepção assenta-se em ignorar que

os valores não são estáticos mas variam em tempos e espaços, e que, para torná-los mais operacionais e aplicáveis às variedades, é flagrante a necessidade de se esclarecer os critérios – estéticos, funcionais, éticos, historiográficos, tecnológicos, ambientais –, que norteiem as avaliações.

Esse comportamento remete à classificação de *costume* de Freud (1999,p.11,41), como “uma ordenação sagrada de origem desconhecida”, uma atribuição concedida por uma lei cujo condão hermenêutico de conhecê-la, decifrá-la e entendê-la é concedido àqueles poucos acostumados aos meandros da burocracia interna e à cotidiana exegese legal. Procedimentos que aludem ao comentário de Jeudy (2005,p.114,110) sobre os discursos e julgamentos críticos que alternam hesitação e rejeição, e que contribuem para acirrar o conflito entre os defensores da *cidade do*

passado, “os conservadores do patrimônio, preocupados em manter a autenticidade original dos lugares e edifícios”, e os “aventureiros da modernidade”, arautos da *cidade do futuro*, partidários “das audácias da arte contemporânea e da arquitetura do futuro”.

A ação técnica do IPHAN fundamenta-se precípuamente na aplicação dos artigos 17 e 18 do Decreto-Lei nº 25¹⁶³ que, pela abrangência e desregulamentação, permitem o entendimento mais ou menos permissivo, a depender das conveniências da oportunidade. Cabe portanto a transcrição desses dispositivos:

Art.17. As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado¹⁶⁴.

Parágrafo Único. Tratando-se de bens pertencentes à União, aos Estados e aos municípios, a autoridade responsável pela infração ao presente artigo incorrerá pessoalmente na multa.

Art. 18. Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na *vizinhança* da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça e reduza a *visibilidade*¹⁶⁵, nem nela se colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto.

Nesse quadro impera o desinteresse pelas questões mais amplas da cidade e da arquitetura como patrimônio cultural, e de tudo que extrapole os limites do monumento isolado. A exceção a essa regra é a recorrente figura do *entorno*, a porção territorial limdeira e/ou envoltória dos monumentos ou conjuntos urbanísticos legalmente protegidos, mais recentemente classificada *ambiência*¹⁶⁶, uma tentativa posterior à edição do DL-25 de reconhecer a importância do lugar como

¹⁶³ Datado de 30/11/1937, esse decreto é responsável pela criação e institucionalização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, e ainda funciona como a peça jurídica fundamental da preservação do patrimônio cultural nacional, embora, em todo esse tempo, não tenha sido objeto de qualquer regulamentação ou atualização jurídica. Sobre a disponibilidade de legislação atualizada ver *Coletânea de Leis sobre a Preservação do Patrimônio* (IPHAN,2006).

¹⁶⁴ Pela evidente desatualização, percebe-se a necessidade de se revisar os valores de aplicação das penalidades, cujas multas irrisórias favorecem a reincidência e o desacato às disposições legais.

¹⁶⁵ Grifo nosso.

¹⁶⁶ Por conta da inescapável dificuldade de estabelecimento de áreas de influência esse conceito ainda não teve a sua eficácia reconhecida pela sua aplicação prática.

característica estrutural da obra a proteger, questão que Castro (1991,p.117-123) se propõe desenvolver¹⁶⁷.

Consideradas à luz dos conflitos das alteridades que caracterizam o saber contemporâneo, essas práticas revelam o apego nostálgico aos procedimentos referenciados no mito da experiência pretérita, uma difusa memória de algo com o qual não se travou qualquer contato, regras difusas de um *código de comportamentos* organicamente assimilado sem questionamento, fantasiado como impossível de provocar erros ou juízos equivocados. Paradoxalmente a essa idealização restritiva, o que se percebe no comportamento dos fundadores é uma atitude em tudo mais aberta às possibilidades do presente.

Por absorver o viés da afirmação contrastante com a historicidade preexistente, utilizada como suporte e realce às intervenções, a prática fundadora do IPHAN estimulava a tensão entre o antigo e o novo inserindo elementos contemporâneos que contrastavam com os contextos urbanísticos e/ou arquitetônicos preexistentes¹⁶⁸. Postura inicial que foi sendo alterada

à medida que o caráter doméstico, familiar e fraterno da repartição, foi substituído pela autarquia com quadros técnicos mais amplos, mas sem a sensibilidade e a qualificação do início.

Considerando-se que o comportamento original não se referenciou em um corpo teórico-conceitual identificável, o conjunto de decisões que passa a ocorrer ao longo da “profissionalização” da instituição baseia-se em um saber comum intuído, a ela limitado e circunscrito. O traço característico desse saber foi a adoção da prática da *negativa estratégica*, evidenciada nas decisões de caráter quase que exclusivamente individual, ainda que algumas vezes fossem utilizadas oportunisticamente, soluções aparentemente consensuais¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Castro (1991,p.145) conclui que o Decreto lei 25/37 é uma norma legislativa “atualíssima” do direito positivo brasileiro, que merece alguns ajustes e aperfeiçoamentos tópicos, cuja precisa concisão pode aparentar indefinição, mas, na verdade, permite a “constante renovação” proporcionada pelas análises empreendidas por aqueles que o interpretam.

¹⁶⁸ Como o que emblematicamente ocorreu com o Hotel de Ouro Preto que selou a vitória, no âmbito da arquitetura brasileira, dos *modernos* sobre os *neo-coloniais*. Para detalhes ver Motta (1987,p.108), na Revista do Patrimônio nº 22, editada em comemoração aos 50 anos do IPHAN.

¹⁶⁹ Localizada em Salvador, a Sétima Superintendência Regional do IPHAN adotou o estratagema de implantar e operar, de fato e sem qualquer respaldo jurídico-administrativo, um suposto “colegiado” – na verdade, um agregado de técnicos que assinavam, coletivamente, pareceres individuais. Esse procedimento, no mínimo, irregular, atuava na direção de proteger, quando havia interesse nesse sentido, as decisões emanadas da figura do Superintendente Regional que proclamava estar referendado nas decisões do “colegiado”. Funcionava também como um anteparo para aquelas ocasiões em que, para o

Embora já exista um *corpus* doutrinário e um amplo repertório de teorias, metodologias, técnicas e procedimentos tecnológicos testados e absorvidos na prática disciplinar da conservação e de preservação, as noções geralmente desenvolvidos e utilizados pelo IPHAN – como *entorno*, *ambiência* e *leitura da obra* –, são aplicados conforme a subjetividade de cada avaliador.

Identidade brasileira e ideologia

Chamo de “ideologia” (...) a todo sistema de pensamento, a toda filosofia que generaliza uma forma particular, que eleva à categoria universal uma singularidade histórica e eventual, que chama “ser” ou “realidade” ao que não é mais que um “ente” determinado. Chamo “ideológica” essa operação de hipóstase do singular em universal, do histórico em antropológico, do ôntico em ontológico.

Eugenio Trías

Veyne (1998,p.34) comenta “o abismo que separa” o entendimento contemporâneo, da historiografia antiga, frente às limitações impostas pela “estreita ótica política” segundo a qual foi ela estruturada. Trías (2002,p.184-185) distingue os fundamentos do *saber ideológico* dos do *saber crítico*: por se alimentar “de uma crença, de uma incerteza”, o primeiro pode ser até mesmo considerado ingênuo; já o segundo, “ressabiado e corrosivo”, só tem como crença e certeza a justificativa de realizar a crítica, entendida como

uma operação de esclarecimento e desvelamento, através da qual se restitui o nível de singularidade velado pela ideologia, ao tempo em que explica a razão que promove a hipóstase e a transferência.

Como qualquer produção cultural, as noções de história utilizadas pelos intelectuais modernistas fundadores do IPHAN podem ser avaliadas criticamente na atualidade, como comprometidas com a necessidade política de inventar a representação da nacionalidade a partir de referências autóctones.

Na montagem do mito fundacional da nação brasileira construiu-se uma memória heróica idealizada que, em vez de reconhecer as variadas facetas do passado muitas vezes inglório, fantasiou um processo civilizatório de matriz predominantemente européia, ainda que urdido com as contribuições das culturas africanas e indígenas, amalgamadas na umidade tropical de um país continente, realçando o que interessava evidenciar e encobrendo o que não se desejava valorizar. Variadas experiências foram intencionalmente substituídas por outras de absorção mais confortável e de acordo com a desejada gênese épica de uma nação

dirigente, seria mais fácil negar, já que houvera manifestação anterior contrária à medida, fruto de uma “decisão colegiada”. Essa tática tinha o condão de vocalizar o saber comum, a vulgata local.

que se formava. Ao menos até a década de 1970, quando se deflagrou o interesse pelos bens culturais populares materiais e imateriais, e a conseqüente valorização das questões antropológicas e etnológicas.¹⁷⁰

Apropriando-se livremente do conceito freudiano das *lembranças encobridoras* para se analisar a seleção das referências utilizadas para compor a narrativa da nacionalidade brasileira, pode-se avaliar a opção de limitar a história pretérita com o repúdio aos fatos menos enobrecedoras do caráter nacional, como o expansionismo genocida da violenta exploração extrativista colonial, a economia baseada na força de trabalho escravo e a dicotomia imperial entre a abundância da corte e a miséria dos trabalhadores.

Percebe-se a *representação material* da história nacional como intencionalmente livre dos conflitos que não se interessava recordar, baseada na invenção de um passado referenciado nos monumentos *artísticos* (acontecimentos estéticos extraordinários) e *históricos* (registros de eventos especiais) para referendar tanto a modernização do presente como os projetos do futuro.

Há que se ressaltar, entretanto, que nem tudo é condicionado pela superestrutura, e que existem componentes subjetivos e espirituais na montagem seletiva da configuração identitária do Brasil.

Os monumentos nacionais foram elevados à condição de veneráveis vestígios do sagrado, qual totens do ideal de origem da nação, condição que apenas a alguns é dado conhecer¹⁷¹, e interessa proteger os bens patrimoniais, tal qual “o animal totêmico” (FREUD,1999,p.41) cuja possibilidade de alteração adquire os contornos interditos do *tabu*. Essa reação é potencializada pelo medo das intervenções de matriz contemporânea que utilizam gramáticas de criação estética distintas das que configuraram a preexistência e realçam a impermanência da obra. Na comparação

¹⁷⁰ No Brasil, o reconhecimento e a valorização dos saberes e fazeres populares, encetado e estimulado pela criação à época do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, sob o comando do designer Aloysio Magalhães, não era uma atitude inovadora, já que integrava as preocupações dos modernistas de 22 e, posteriormente, as de Mário de Andrade ao elaborar o famoso parecer que veio a dar origem ao Decreto-Lei nº 25 de criação do SPHAN (BOMENY,1995; FONSECA,1997,p.107-116). O que se observou ao longo da trajetória empreendida pelo IPHAN, foi o deslocamento da área de interesse original, de exemplarmente se preservar monumentos excepcionais, tal qual *documentos materiais*, para uma outra, que se empenha em garantir a conservação do universo antropológico, mais amplo e desmaterializado, das práticas culturais entendidas como *documentos monumentalizados*.

¹⁷¹ Esses exemplares de arquitetura de destacada presença, fundamentam narrativas da gênese da nação, afirmam idiosincrasias de grupos e promovem a inserção dessas comunidades na história pátria. Os novos agentes da política brasileira questionam a montagem desse álbum que privilegia o percurso trilhado pelas gentes da Casa Grande, enquanto as da Senzala foram desprovidas dessa documentação afirmativa, espécie de relicário referencial que, apenas recentemente, se tenta construir.

crítica evidenciada no contraste entre o antigo e o novo, a novidade introduzida desvela o que se deseja ocultar: o potencial de fragilidade, degenerescência e decrepitude da preexistência, a inevitável deterioração que inexoravelmente levará o monumento ao completo desaparecimento.

* * *

O que hoje se reconhece como Brasil, brasilidade e brasileiro, é uma construção recente¹⁷², dos intelectuais cooptados pelo Governo Vargas¹⁷³ para referendar a ideologia modernizadora e liberal do seu regime de exceção, através da imagem de um país dinâmico e culturalmente refinado.

A criação do SPHAN traz a marca do novo olhar do Estado na seleção criteriosa que empreende de memórias intencionais eficazmente utilizadas na invenção ideológica da *infância* da nação. O reconhecimento do caráter simbólico do conjunto de bens culturais para participar do mito fundacional brasileiro baseou-se nos critérios artísticos e históricos, e a assimilação dessa herança foi estimulada pelo projeto político da identidade urdida nas diferenças de país continental, tropical, mestiço, sincrético e de fala latina.¹⁷⁴

Invenção e tradição se atraíram e se amalgamaram no âmbito do projeto nacional de modernização progressista, e a incipiente desenvoltura tecnológica da industrialização brasileira não permitiu referenciar a busca formal da arquitetura nos critérios de eficiência, eficácia e funcionalidade fabril. A plasticidade lírica de Oscar Niemeyer atua contra a *nova objetividade* racional e industrial, e inventa uma arquitetura divorciada do pensamento fundador da recente república positivista.¹⁷⁵

O lendário corpo de elite dos membros fundadores da repartição¹⁷⁶ caracterizou-se pelo compromisso ético e sensibilidade estética inegáveis. Entretanto, o comportamento mais recente da instituição no reconhecimento de bens culturais, na análise de projetos e na fiscalização de obras, prima pela ausência de justificativas

¹⁷² Pode-se datar a fundamentação dessa preocupação com a promulgação do Decreto-lei no 25, em 1937.

¹⁷³ Sobre o assunto ver o depoimento de Luiz Faria (1995) e Celso Furtado (1985).

¹⁷⁴ Trías (2003,p.426) reconhece o povo brasileiro como “um povo onde o híbrido, o sincrético e o mestiço (na pele, nas convicções, na religião, na arte, nos costumes) é sempre regra e não exceção”; uma alteridade que Darcy Ribeiro (1997,p.19) apologeticamente entendia como construída com “o aprendizado do convívio humano solidário, o aprendizado da vontade de beleza, o aprendizado da mestiçagem”.

¹⁷⁵ Desde o pavilhão do Brasil para a feira de Nova York de 1938 e o conjunto da Pampulha em 1946, a poética arquitetônica de Oscar Niemeyer está calçada na própria arquitetura sem outra referência de discurso ético ou estético.

¹⁷⁶ Uma referência ao livro *Modernistas na Repartição*, de Lauro Cavalcanti (2000).

fundamentadas no conhecimento teórico, na elaboração de projetos ou na execução de obras, que lhe sirvam de referência para o desenvolvimento crítico e analítico dos procedimentos operacionais.

O viés autoritário e elitista das origens se refletiu na prática conservacionista brasileira, historicamente marcada pela predileção pela arquitetura notável dos exemplos individuais, sem grande simpatia pelas configurações urbanísticas de porções mais amplas das cidades. O valor simbólico subjetivo dos bens culturais favorece a que os governantes, legisladores, burocratas e profissionais considerem a sua preservação como uma atitude fútil e supérflua, desvinculada das reais carências das comunidades como a ampliação da oferta de infra-estrutura, de equipamentos e de serviços públicos.

De maneira oposta ao Brasil, em muitos países o ideário modernista foi difícil de prosperar em virtude do peso opressivo da tradição e da história que inibia a criação que afrontasse esse legado. Entretanto, o que se observa na atualidade é a inversão de posicionamentos:

1. o modernismo brasileiro construiu a tradição para utilizar como referência para um percurso de criação arquitetural específico, e terminou por ficar prisioneiro dessa origem libertadora que foi transmutada em limitação;
2. os países europeus apresentam realizações inovadoras, no entendimento do problema e na solução, em franca interação da preexistência com a obra nova.

Enquanto internacionalmente se observa a absorção de procedimentos mais flexíveis de intervenção em arquiteturas patrimoniais, verifica-se no âmbito do IPHAN a ausência de permeabilidade a novas conceituações e entendimentos. Não se percebe um referencial de avaliação com embasamento conceitual, teórico e prático, que subsidie a análise das propostas de alteração de configurações espaciais protegidas. Persistem compreensões estéticas e históricas de reconhecível perfil modernista, questionadas na contemporaneidade diversificada e pluralista por suas características preconcebidas e elitistas como:

1. o tratamento preferencial da edificação monumental isolada em detrimento do entendimento dos conjuntos urbanos;
2. o privilégio da aparência com prejuízo dos usos, e

3. a valorização da produção erudita e o desinteresse para com as manifestações mais populares.

Essa desatualização teórica, metodológica e conceitual tornou-se mais evidente em vista da maior disponibilidade de exemplos realizados, do acréscimo na produção editorial acerca do tema e da ampliação de cursos de pós-graduação em preservação patrimonial.

Da respeitável origem como instituição referencial da república brasileira, a trajetória do IPHAN desaguou na melancólica situação das ausências: de respeitabilidade, de atualidade, de qualificação e de processos mais adequados às demandas contemporâneas. Percebe-se o descompasso entre os procedimentos da instituição e os clamores da realidade nacional, com características sociais, políticas e culturais bem mais complexas que as da época da sua criação:

1. o país se industrializou e a população se tornou predominantemente urbana;
2. os estratos de renda média apareceram na cena nacional e passaram a interferir nas decisões políticas;
3. a representação da identidade e da memória tornou-se uma questão política de âmbito mais amplo que as agendas de governo, e
4. as alteridades da contemporaneidade reclamam por se fazer representar através de realizações culturais consideradas irrelevantes anteriormente.

É evidente a necessidade de sistemáticas abertas a diferentes percepções, que estimulem a disseminação de instrumentos participativos e procedimentos decisórios que ampliem as possibilidades de análise, de julgamento e de fiscalização¹⁷⁷. Daí a importância de construir uma perspectiva mais de acordo com a conjuntura do presente, permeável e destituída de pré-concepções, referenciada no repertório de experiências e teorias da contemporaneidade¹⁷⁸, que estimule a preservação do acervo conhecido e subsidie o reconhecimento de novos exemplares a preservar.

Uma atitude embasada no desenvolvimento de um *corpus* referencial teórico e prático que se baseie na experiência já acumulada durante 70 anos, e que se apóie no tripé de referências de:

¹⁷⁷ Como conselhos consultivos, ou normativos, que atuem como colegiados de composição tripartite, com representantes dos gestores governamentais, das parcelas interessadas da sociedade e de entidades representativas.

¹⁷⁸ Como se pode observar no repertório analisado no Estudo de Casos apresentado na Parte Dois.

1. *escritos* teóricos, críticos e conceituais, que fundamentem, divulguem e disseminem um “pensamento” da instituição;
2. elaboração de *projetos* exemplares, que sirvam de referência para outras intervenções, e
3. realização de *obras* criteriosas, que permitam a realização de testes e experimentos que subsidie a crítica teórica e oriente a elaboração de projetos.

4. Exemplos locais

Lina e Lelé em Salvador: um olhar sobre duas poéticas modernistas

Não vamos mexer em nada, mas vamos mexer em tudo.

Lina Bo Bardi

A rigor, eu tento fazer com o edifício o que um designer faz com um automóvel.

João Filgueiras Lima, Lelé

Durante os anos de 1986 a 1990, Lina Bo Bardi e João Filgueiras Lima (Lelé) trabalham para o mesmo cliente – a Prefeitura Municipal do Salvador –, e para o mesmo usuário: o povo soteropolitano.

Nesse período, o discurso liberal nacional incorporara o tema da preservação do patrimônio cultural urbano, e sob o acobertamento retórico da afirmação da soberania local e da importância de se preservar a identidade e a memória, abria, de modo semelhante ao que ocorria nas sociedades de economias mais avançadas, uma nova fronteira de investimentos imobiliários: a requalificação de áreas antigas e decadentes das grandes cidades.

Ambos se contrapunham à natureza do que começava a se propagar, com atraso, no Brasil daquela época: o questionamento às teses modernistas, o culto ao historicismo fachadista e a primazia do estético. As obras realizadas pelos dois foram concebidas em consonância com os princípios do ideário da nova arquitetura do Movimento Moderno, de acordo com a intrincada trama de rumos que os vários modernismos tomaram em território brasileiro.

As suas distintas poéticas são atestadas pelos exemplos de intervenção em preexistências que realizam: enquanto a obra de Lina apóia-se na desenvoltura expressiva decorrente da riqueza filológica das referências da cultura popular combinada às vanguardas históricas europeias¹⁷⁹, as de Lelé primam pela harmonia clássica depurada, plantada na racionalidade técnica e nas possibilidades econômicas e funcionais da padronização de componentes industrializados. Lelé se caracteriza pela intensa noção de *espacialidade*, no que esta tem de escala, de fluidez interno-externo, de funcionamento e de adequação ao contexto físico-ambiental; Lina desenvolve uma poética onde a espacialidade resulta da diversidade

¹⁷⁹ A atitude projetual de Lina remete ao comentário de Renzo Piano (2005,p.44) acerca do seu projeto para o Centro Cultural J. M. Tijabaou, erguido em Noumea, Nova Caledonia, entre 1991 e 1998, no qual ele afirma ter buscado “algo novo que estivesse no limite entre arquitetura e antropologia”.

das personalidades da matéria empregada na construção dos espaços, uma *materialidade* espacial na qual impera o aspecto tátil.

Dentre as várias obras realizadas no período, duas interessam a este trabalho por provocar discussões calorosas acerca da possibilidade das novidades por eles produzidas serem absorvidas pelos seus contextos: o Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia, de Lina e o Palácio Thomé de Souza, de Lelé.

Ao utilizar um sistema de componentes pré-fabricados em um conjunto histórico da Ladeira da Misericórdia e ao introduzir uma edificação contemporânea na configuração da Praça Municipal, Lina e Lelé, respectivamente, hibridizam a arquitetura e o espaço público com enxertos alheios à natureza dos edifícios e da praça. Estabelecem a tensão assentada na arquitetura diferenciada provocada pela adição de dois elementos diferentes que, combinados, dão origem a um terceiro, no qual convivem a novidade e a preexistência: uma relação *dialogal* de antagonismos complementares.

Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia: uma textura urbanística

As maiores obras de todos os tempos são, no fundo, obras de tese: inspiradas por uma espiritualidade completa e complexa, nutridas de pensamento, moralidade, experiência e ideal, querem 'ensinar' alguma coisa, comunicar uma mensagem de vida, contribuir para o aprimoramento da humanidade.

Luigi Pareyson

O Projeto é um partido de intervenção com o objetivo de ser o modelo referencial para ser aplicado na área de preservação do Centro Histórico de Salvador. Nesse trabalho a arquiteta retoma a síntese paradigmática do urbanismo e da arquitetura modernista inaugural – a produção industrial em série da habitação popular –, combinando filologicamente as linguagens projetuais do modernismo com as da arquitetura vernacular, possibilitando o diálogo entre contemporaneidade e tradição e reafirmando os compromissos com o caráter social e a invenção formal da arquitetura.

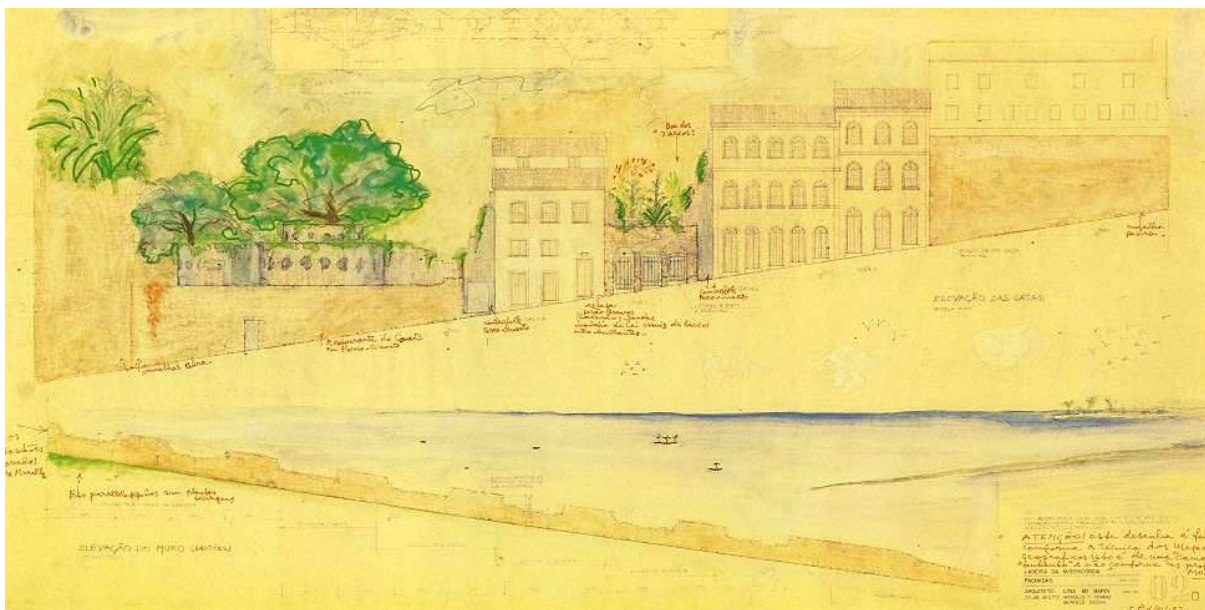


Fig.51: Desenhos originais do Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia

Por sua localização central e estado de arruinamento, a Ladeira da Misericórdia foi selecionada para nela ser aplicada a experiência piloto da criação de 07 unidades de habitação unifamiliar, 04 áreas de comércio/serviços, 01 bar e 01 restaurante no pequeno conjunto de imóveis – três sobrados, uma ruína e um terreno baldio – em diferentes estados de degradação (Fig.51).

Esse trabalho evidencia a sensibilidade, a percepção e o entendimento de Lina no trato com as permanências, ao elaborar as transformações utilizando um sistema de

componentes estruturais pré-fabricados em série, especialmente concebido e desenvolvido para ser aplicado na produção em massa de habitações populares, em um projeto de recuperação de centros antigos degradados.

Lina intervém na preexistência de forma peremptória e constrói um espetáculo potencializador de diferenças, utilizando-se das permanências como parte do novo, a realçar e a evidenciar as transformações a elas acrescentadas, em um conjunto de oposições complementadoras e inter-relacionadas. Transforma imóveis degradados, de arquitetura vernacular – *a coisa* –, em obra de arte, por neles agregar um atributo novo e definitivo – *o valor da coisa* –, o valor artístico imantado ao suporte físico da matéria preexistente da paisagem urbanística de Salvador. O simplório casario abandona a condição de simples artefato datado e adquire a perene atualidade das criações artísticas (Fig.52).



Fig.52: O Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia

Os elementos industrializados “costuram” o passado e presente, preservam a historicidade do conjunto, evidenciam a percepção das partes recuperadas, novas ou adicionadas. O exterior das edificações é preservado e o trabalho realizado internamente explicita-se radicalmente, quando os contrafortes pré-fabricados atravessam as espessas empenas laterais dos sobrados.

Realiza-se uma arquitetura de interiores, não no significado tradicional de decoração acessória, mas na criação de espaços internos às cascas/caixas preexistentes e

rígidas, das quais se conserva a relação do exterior, claro e quente, com os interiores mais escuros e frescos dos sobrados coloniais. Estabelece o convívio de linguagens diferenciadas de planos e texturas que favorece a apreensão de uma por outra:

- a alisada alvura das fachadas antigas, a irregularidade áspera das velhas alvenarias de pedra e o acabamento corrugado das placas industriais de argamassa armada;
- os volumes cúbicos dos sobrados e a convexidade do restaurante com as fenestrações amebóides;
- a *natureza* da mangueira preservada e a *cultura* industrial e tecnológica contrafortes industrializados, e
- os inclinados telhados cerâmicos e os terraços de lajes planas e ajardinadas.

As diferenças potencializam a percepção do *presente histórico*, realçam o *valor de novidade*, tendo por suporte os valores *histórico* e *de antiguidade* e questionam a qualidade estética atribuído ao singelo conjunto de arquitetura vernacular.

A percepção da novidade introduzida é realçada pela pintura das fachadas, branca, chapada e mediterrânea, combinada às esquadrias externas em madeira de lei protegidas com verniz naval. O Bar dos 3 Arcos surge da estabilização da ruína, que resgata o espaço interno



Fig.53: Sobrados, ruína e contrafortes

perdido, e cria um terraço voltado para o mar da baía, emoldurada pelos contrafortes escalonados (Fig.53).



Fig.54: Palquinho

predominância do cheio sobre o vazio, da sombra sobre a claridade, o espaço invadido pela luz filtrada pelas treliças das envasaduras irregulares e o vazio circular excêntrico da laje de cobertura que se abre para iluminar o *palquinho* (Fig.54). No exterior: o estranhamento da forma inusitada e a tecnologia utilizada.

Eventos circunstanciais, *acazos* ocorridos no desenrolar da obra – o “incidente *aceito*” conforme Lina (Bo Bardi, 1993, p.102) –, são seletivamente assimilados e incorporados ao projeto, como o terraço sobre a laje do restaurante e a escada externa lateral que lhe dá acesso (Fig.55).



Fig.55: Escadaria lateral, abertura e deque

Lina realiza uma crítica concreta às intervenções no Centro Histórico de Salvador no final da década de 1980: num período em que tudo passa a ser encarado como mercadoria cultural – cidade, patrimônio, tradições e identidade –, a cultura é por ela reafirmada como vivência cotidiana e popular, e não como um elenco de atividades eruditas realizadas intermitentemente em espaços especiais a elas dedicados.

Propõe o provimento de moradias populares, de localização central, por meio da apropriação utilitária do patrimônio privilegiado no seu valor de uso, para permitir a elevação do padrão de bem-estar das camadas mais pobres ali residentes. Realiza uma intervenção plena de compromissos com a invenção formal e com a atenuação das desigualdades sociais, utilizando-se de uma “modernidade específica” – para usar uma expressão de Montaner (1997b,p.9-24) –, promovendo a síntese entre modernização tecnológica e preservação da tradição da cultura do lugar.

Apropriando-se das teses programáticas mais características do rebatimento do Movimento Moderno na arquitetura brasileira – a conservação do patrimônio cultural e a produção de moradias econômicas –, Lina estabeleceu um referencial que provocou alterações posteriores que podem ser verificadas:

- na adoção do quarteirão como unidade de projeto e intervenção das ações empreendidas pelo Estado a partir de 1992;
- no rompimento com a tradição de ações pontuais e no interesse em se trabalhar de forma mais global, tanto na escala da área de intervenção, como na adoção de procedimentos metodológicos de apreensão da realidade, e
- no reconhecimento dos vínculos estruturais do centro antigo com a oferta geral de infra-estrutura e serviços da cidade.

O Projeto Piloto da Misericórdia é uma obra-manifesto, um partido de intervenção paradigmático, um teste das possibilidades de criação de uma poética original na tentativa de estabelecer um modelo estético-tecnológico, moral e ideológico, uma experiência inovadora de intervenção em áreas degradadas de bairros antigos¹⁸⁰.

Nove anos após a sua conclusão, reformas realizadas pelo Governo do Estado abastardaram a limpeza e clareza da linguagem projetual original: os usos e a destinação foram alterados para abrigar uma ONG ambientalista que ocupa o bar, o restaurante e o sobrado entre eles, enquanto os outros dois são utilizadas pela segurança da sede da Prefeitura.

¹⁸⁰ A utilização de tecnologias contemporâneas na realização de restaurações arquitetônicas não era novidade, nem na Bahia, nem no Brasil, nem no mundo. O diferencial na proposta de Lina foi a escala, sem precedentes, do empreendimento ambicionado: desenvolver um sistema de componentes industriais pré-fabricados para, com ele, realizar a recuperação em massa do Centro Histórico de Salvador visando a oferta de moradias econômicas para a população ocupante dos imóveis, composta de não-proprietários descapitalizados em sua quase totalidade.

A alvura suprematista das fachadas foi suprimida, as molduras em relevo pintadas na cor bege e as esquadrias de madeira aparente foram recobertas com o burocrático verde “IPHAN”. Transformado em galeria de arte, o Bar dos 3 Arcos ganha portas internas de vidro temperado, ar condicionado e uma inconcebível cobertura em policarbonato azul no terraço. A altura da velha muralha de alvenaria de pedras brutas é reduzida a quase a metade, e a pracinha do mirante em frente ao conjunto foi executada conforme um projeto “temático”.

Persiste, entretanto, um amplo desconhecimento e rejeição implícita ao Projeto, que o mantém ausente da discussão acadêmica, o afasta de uma divulgação mais ampla e faz com que ele seja percebido como uma realização exótica e dissonante da boa prática restaurativa e conservacionista.

Palácio Thomé de Souza: janela que para o mar se abre

Se algum leitor for à Bahia de Todos os Santos, dê um pulo na praça Municipal para ver um prédio de destino oficial construído não para chamar a atenção, ou diria, para se pavonear, mas para funcionar: uma retomada do Racionalismo, o estilo que devia ser o do século XX e que, ao invés, cede o passo ao pós-moderno, porta aberta ao Culturalismo.

Pietro Maria Bardi, em 1986

Uma vez que a obra entra no domínio público, o problema da auto-referência não existe. O que importa é como a obra altera um determinado local, não a persona do autor. Uma vez que tenham sido erguidas em espaço público, as obras passam a fazer parte das preocupações dos outros. Mas não existe local neutro. Todo lugar tem sua estrutura e suas implicações ideológicas. É uma questão de grau.

Richard Serra



Fig.56: Prefeitura de Múrcia

Em uma conferência que profere na Universidade de Michigan, Moneo (2002,p.16-23) comenta o projeto que realizou para a sede da Prefeitura de Múrcia (Fig.56), na Espanha, concluído em 1998. Ao propor a ocupação do terreno vazio, que resultou da demolição

de uma edificação barroca, e deixou um espaço livre que alterou a percepção de clausura original, em nenhum momento desejou retirar o protagonismo das edificações lá existentes: a monumental fachada da catedral projetada por Jaime Bort¹⁸¹ e o Palácio do Cardeal Beluga que empresta o nome à praça. Considerou que o seu edifício teria o caráter de “espectador” do espaço público, afirmando-se, contudo, como a representação da “autoridade dos cidadãos” no espaço urbano mais importante da cidade.

Atitude semelhante foi adotada por Lelé ao projetar e construir, em 1986, a sede temporária da Prefeitura da Cidade do Salvador, o “palácio” Thomé de Souza que

¹⁸¹ Jaime Bort y Meliá, arquiteto e escultor, autor da fachada da catedral de Múrcia, concluída um ano antes da sua morte, em 1753, considerada uma das obras primas do barroco espanhol.

conjuga na sua harmonia clássica, o rigor e a elegância “espartana”¹⁸² da obra do arquiteto, que não se descuidou da consecução dessas qualidades mesmo considerando o caráter efêmero e não monumental do projeto.



Fig.57: Palácio Thomé de Souza visto do Elevador Lacerda

A inesperada dilatação da permanência da edificação provisória, concebida para acolher o gabinete do prefeito, seus assessores e secretários mais próximos, para marcar o retorno das decisões do Poder Municipal para o centro da cidade, estimulou a discussão acerca da capacidade da obra de arquitetura atuar como documento estético e histórico e, principalmente, da adequação de utilizar linguagens projetuais e tecnologias contemporâneas em espaços de evidente natureza histórica.

Lelé (2005) considera a implantação do Palácio “uma coisa delicada”, na qual privilegiou a questão da resolução estética e tecnológica, apoiando-se na percepção da arquitetura da cidade, na integração formal da edificação com o desenho urbano. Adotou um enfoque contextualizado no momento presente, e não no contextualismo da inserção muda na figuração preexistente, de uma parcela da cidade entendida apenas como aparência. Preocupou-se em responder ao problema, interpretando as

¹⁸² Essa certa qualificação foi utilizada por Aloysio Campos da Paz (Lima,1999,p.7), cirurgião chefe da rede SARA e presidente da Associação das Pioneiras Sociais.

permanências, para nelas inserir a fisicidade arquitetônica do novo, criado em consonância com a contemporaneidade do momento da sua idealização. Ao introduzir um novo elemento na espacialidade da Praça Municipal, o arquiteto adota

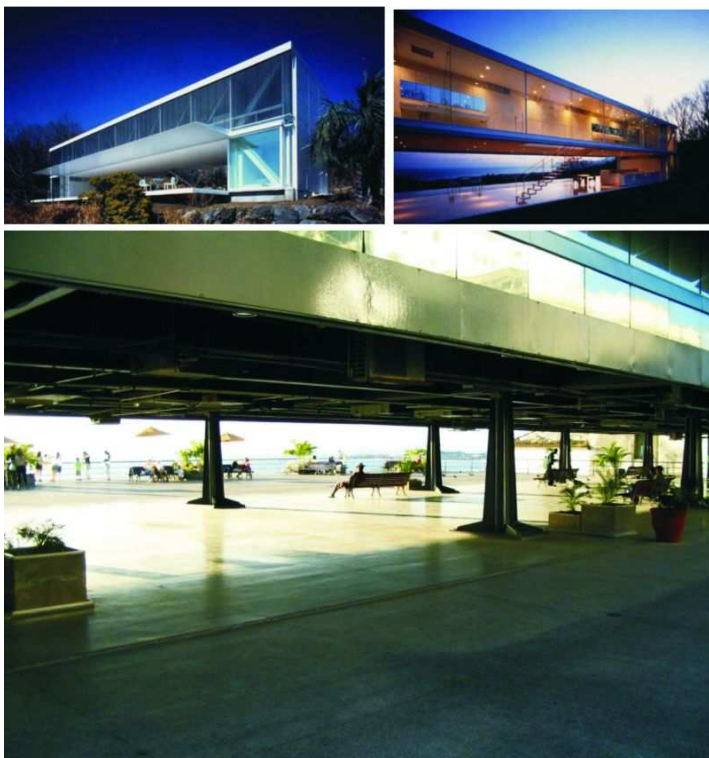


Fig.58: Casa *Picture Window* acima e Palácio Thomé de Souza abaixo

a decisão projetual de inserir o enxerto que hibridiza o espaço anterior, e dá origem a uma relação com outra conotação configurativa (Fig.57).

O objeto arquitetônico concretiza a relação dialogal ambivalente ao *enquadrar-se* na praça segundo a estratégia de criação de uma nova “plasticidade urbana” (JEUDY,2005,p.118), e ao *enquadrar* a visão da paisagem que dela se tem. A utilização do espaço pela população local como amplo mirante aberto para

o mar da Baía de Todos os Santos determinou a adoção do partido em pilotis, que garante a visão liberada de qualquer obstrução, desde a plataforma sobre a qual se assenta o edifício. A declaração de Shigeru Ban sobre a casa por ele projetada em 2001, conhecida como *Picture Window House* (Fig.58), poderia ser tomada como de Lelé, acerca do projeto para o Palácio Thomé de Souza:

A primeira vez que pisei no lugar, a minha vontade imediata foi enquadrar a fabulosa vista do horizontal do oceano. O próprio edifício torna-se naturalmente uma *picture window* (moldura da paisagem). Todo o piso superior trabalha ao longo de vinte metros, criando, no piso térreo, um espaço completamente aberto. Foi criada uma janela com 20 metros por 2,5 metros, com a vista desobstruída sobre o oceano.¹⁸³

¹⁸³ Shigeru Ban. Casa *Picture Window*. Revista *Arquitectura e Arte*, nº 41, pp. 68-71. Lisboa: Futurmagazine,2007.



Fig.59: Escadaria principal de acesso voltada para a praça

Lelé (2005) advoga ter tido a intenção de valorizar a paisagem e preservar a leitura do entorno imediato, com o cuidado de respeitar a volumetria das edificações da praça e tentar estabelecer “um diálogo” com o palácio Rio Branco e a Câmara¹⁸⁴. O prédio foi

cuidadosamente

locado, acompanhando o eixo definido pela rosácea desenhada pelos paralelepípedos graníticos de duas cores que revestem o piso da praça, e a nova estrutura metálica apóia-se sobre os pilares já existentes no estacionamento coberto.

A montagem da edificação durou 12 dias, a estrutura foi inteiramente realizada em aço *corten* para facilitar a redução dos cuidados e dos custos de manutenção¹⁸⁵ e o caráter provisório determinou a seleção de elementos construtivos e materiais que permitissem o fácil desmonte. O piso foi inteiramente realizado com painéis *wall*, posteriormente revestido por carpete cinza-azulado, e a distribuição interna utilizou divisórias revestidas com laminado de madeira aparente.

Aplicaram-se as cores identificadoras da nacionalidade, o verde e o amarelo na torre de circulação vertical e no duto de ar condicionado, e nas fachadas longitudinais utilizou-se as cores da bandeira do estado: vermelho e azul nas esquadrias e branco nos brises.

¹⁸⁴ O atual Palácio do Governo originalmente denominado Palácio dos Governadores, cuja primeira edificação data da segunda metade do século XVI, está situado na face sul da Praça Municipal no extremo oposto ao Palácio Thomé de Souza. A Câmara Municipal funciona no edifício implantado no limite oeste da praça que foi erguido para abrigar a funções de Casas de Câmara e Cadeia (1550) da capital do Brasil Colônia. Ambos os prédios de feição colonial original foram submetidos a atualizações estilísticas no início do século passado. Em 1969 a Câmara foi objeto de uma “restauração” que lhe devolveu a feição colonial original enquanto o aspecto externo do Palácio do Governo continua a se reportar ao ecletismo característico do início da República.

¹⁸⁵ A camada superficial que se forma com a oxidação serve de proteção natural contra a corrosão e dispensa pintura protetora.

A escadaria que dá acesso à fachada Sul, que se abre para praça no sentido do Palácio do Governo, é generosamente ampla e versátil, e permite usos distintos a depender do momento e do evento: como marquise protetora para os veículos, como escadaria de acesso cerimonial, e como palco público para manifestações políticas e culturais (Fig.59).

Nos anos recentes o Palácio passou por vários procedimentos que descaracterizaram a sua originalidade interna e externa como:



Fig.60: Estrutura pintada e aparelhos instalados fora do projeto

1. a substituição dos vidros transparentes das fachadas por espelhados;
2. a pintura da estrutura e do fundo do piso que uniformizou e impediu a leitura diferenciada da utilização racional e combinada dos materiais e,
3. a desativação do duto cilíndrico horizontal que coroa o eixo longitudinal da edificação.¹⁸⁶

Humores e rumores: estranhamento, repulsa e reconhecimento

A polêmica deflagrada sobre a transferência da obra acirrou a discussão acerca da propriedade da sua permanência no sítio.

Ainda que seja tecnicamente possível desmontá-la, e remontá-la em outro lugar, a sua retirada do sítio original implicará no transporte da matéria que a constitui, não transferindo a inteireza da obra de arte, privada que será da organicidade intrínseca à relação que estabelece com o entorno (RIEGL,1999,p.76). A inserção no contexto circundante para o qual foi idealizada e construída, a sua “especificidade de localização” (CRIMP,2005,p.135), é constitutiva da idealização primeira até a

¹⁸⁶ O inusitado elemento alongado foi projetado para acondicionar os dutos de insuflação do sistema de ar condicionado central e, ao ser desativado, ficou desprovido da sua destinação funcional, que foi substituída pela caótica instalação aparente de aparelhos afixados sob o piso elevado em pilotis (fig.60).

realidade da concretização. Concebida para o lugar, torna-se dele parte integrante, e a sua remoção altera a natureza que lhe foi designada pelo projeto.

O lugar da obra de arte, o seu *topos oikeion*, é o lugar onde ela *está em casa*, o lugar que é o seu local natural, “no qual o elemento é ela mesmo” (CAUQUELIN,2005,p.66), daí a impossibilidade de se separar a experiência temporal da obra do lugar em que ela *habita*, sendo esse lugar parte do seu verdadeiro conteúdo. Em suma: ao ser removida do seu lugar a obra “simplesmente deixaria de existir” (CRIMP,2005,p.135).

Jeudy (2005,p.117) enfatiza a capacidade que possui o “território de exposição sem fim” que é o espaço público urbano, “como representação já constituída do universal”, de garantir, institucionalmente mais que visualmente, que qualquer obra transcenda o seu caráter particular original para atingir o reconhecimento universal. Pelo estranhamento que causa a quem junto a ele circula, o Palácio Thomé de Souza estimula o cidadão a adotar, ainda que de forma não consciente ou comprometida, a atitude crítica com a re-significação introduzida pela novidade arquitetônica na ambiência urbanística preexistente, território e palco das suas vivências diárias e rotineiras. Submetida à força do “olhar cidadão” (JEUDY,2005,p.115), o edifício estimula questionamentos acerca:

1. das arquiteturas que configuram aquela parcela da cidade como contexto urbanístico preexistente;
2. do que é histórico e do que é artístico, e
3. do que é permanente e do que é transitório.

Embora a grande maioria da população se mantenha alheia à questão, o Palácio provocou reações no âmbito especializado de burocratas, juizes, arquitetos, professores e alunos, respectivamente seus mais ferozes opositores, detratores e defensores, que discutem acerca do conflito que a edificação provoca com o lugar – sua escala, suas características originais, sua historicidade –, com o entorno, e a sua remoção e transferência.

A obra foi geralmente percebida e criticada como agressiva e egotista, por se assentar em pressupostos estéticos acima do trivial patamar dos anseios e das necessidades das pessoas que tinham que conviver com ela na sua rotina diária. Um argumento usual é o de que é uma obra de arte *difícil*, que necessita mais tempo

que o considerado *normal* para ser assimilada e cair nas graças do público, para ser absorvida pelo senso comum e transformar o repúdio do estranhamento inicial em reconhecimento.

Segundo Crimp (2005,p.163) essa é uma reação esperada quando a obra de arte

se recusa a assumir o papel que lhe é prescrito de hipocritamente acomodar as contradições, ela se torna objeto de escárnio. (...) E, quando a obra de arte pública rejeita os termos da política de consenso no próprio âmbito do aparelho estatal, a reação inescapável é a censura.

Em entrevista concedida ao jornal *A Tarde*, em 16.04.2005, Lelé (2005) indiretamente registra o comportamento não cooperativo dos técnicos locais do IPHAN responsáveis por analisar o projeto que, por não desejar assumir a responsabilidade de julgar e decidir, passaram adiante a questão para que fosse resolvida junto à presidência da instituição.¹⁸⁷ E declara:

o prédio não tem nada de errado. Se se chegar a uma conclusão que está completamente errado, prejudicando todo o centro da cidade, aí tem que tirar. Mas essa não pode ser uma avaliação feita por um juiz. Ou você acha que agora é um juiz que avalia toda a questão de urbanismo?¹⁸⁸

Crimp (2005,p.136) considera a falta de interesse de um público mais amplo, como um desinteresse intencional – “uma ignorância imposta” –, como estratégia resultante do privilégio elitista de apenas uma pequena minoria ter acesso à produção cultural. Desconfia do discurso oficial que defende a democratização da arte, e afirma que “as instituições de arte e as forças às quais elas servem não têm interesse em produzir conhecimento a respeito das práticas radicais, nem mesmo para o seu público especializado”.

O mal-estar causado pela sede da Prefeitura não diz respeito, apenas, ao seu aspecto material, formal, plástico ou funcional, mas a uma oposição provocada, e promovida, por um tipo de público mais conservador e reativo a qualquer tipo de manifestação que destoe da concepção mais próxima da abraçada pelo senso comum sem maiores conflitos. Deve-se, sobretudo, à existência de um novo comportamento político-público com características muito menos permeáveis às

¹⁸⁷ A omissão reativa da 7ª Superintendência Regional do IPHAN na Bahia, recomendou que o problema fosse submetido diretamente à aprovação do então secretário do IPHAN e presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, o professor e arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles, o que efetivamente ocorreu.

¹⁸⁸ Esse comentário reativo diz respeito à sentença exarada por juiz federal, em 10.09.2004, que acompanha o mérito da ação proposta pelo Ministério Público e determina a demolição ou remoção do edifício, em razão da sua aprovação ter sido condicionada ao seu caráter provisório.

discussões estéticas ou inovações formais¹⁸⁹. Disfarçado de procedimento democrático, está em exercício o poder coercitivo do estado, através da utilização das suas instituições a serviço da manutenção da preponderante ideologia vigente.

A obra de Lelé estimula a descoberta da impossível neutralidade do local da obra de arte, local da efetivação dos conflitos, dos choques de interesses, da disputa ideológica e, sobretudo, local da luta política. Favorece a percepção da especificidade do lugar, cujo desvelamento foi proporcionado pela discussão deflagrada pela existência nele da obra de arte que é, sempre, “uma especificidade política” (CRIMP,2005,p.165).

¹⁸⁹ Esse comportamento já foi antes abordado ao se comentar as avaliações de Santos (1998,p.56-57), Guattari (2006,p.194), Freud (1986-b,p.301), Deleuze (1999;2000,p.179) e Trias (2001,p.128) acerca do assunto.

5. Interfaces

O exercício da crítica é potencializado na fruição do uso que interroga a obra de arquitetura a partir da vivência que dela se tem na leitura sensorial permitida pelo contato com o objeto que complementa a racionalidade dos conceitos nos quais se apóia. Deflagrada pela experiência estética a percepção amplia o conhecimento que o observador possui de si, como indivíduo e espectador da obra, e do mundo, como continente e resultado da obra. O exame crítico não pode se ater ao que é apreendido pela aparência visível, mas deve revelar a estrutura encoberta que a transcende, para subsidiar as decisões de reconhecimento de valor e as avaliações de projetos de intervenção.

A experiência contemporânea da instabilidade dos paradigmas alimenta o relativismo estético e antropológico que povoa o vácuo dos sistemas “omni-explicativos” (DELEUZE,2006) das utopias modernistas. O retorno às poéticas de resgate da essencialidade da arquitetura defende uma estética específica, que refuta metáforas e interpretações a ela aposta, para que exista como obra na multiplicidade das possibilidades formais.

Os resultados arquitetônicos híbridos das intervenções analisadas apóiam-se na expressão das plasticidades abstratas e utilizam o conhecimento técnico e as possibilidades das tecnologias, adequando-as às demandas atuais e aos entendimentos estéticos contemporâneos. Compatibilizam as preexistências aos usos, utilizações e discursos estéticos que requalificam a condição anterior, e iniciam outras relações dialógicas com o entorno contextual, conceitual, político, cultural e físico-ambiental.

A reutilização de estruturas existentes comprova a longevidade da plasticidade das edificações e a capacidade delas de assimilar novos comportamentos funcionais. Todo excesso funcionalista compromete a sobrevivência da edificação no tempo, e a arquitetura terá maior viabilidade existencial quanto mais aberta for às possibilidades de acomodar destinações diferentes da original. A definição de novos usos, ou a reapropriação dos antigos, revela a importância da relação entre conservação e utilização adequada, e atestam a relevância do uso para atribuir significado à arquitetura.

Em todos os exemplos a alteração extrapola o âmbito do edifício e reconfigura o espaço circundante.

Ainda que difiram nas condições específicas que os originaram no tempo e no espaço, o Reichstag e o Palácio Thomé de Souza são instrumentos de afirmação política. O primeiro sintetiza a reunificação e a soberania da capital e da nação alemã; o outro, a decisão de fazer retornar a sede do governo local ao centro antigo da capital baiana.

Foster intervém em um objeto arquitetônico monumental, cuja representação simbólica foi adequada às condições do presente. Dele retira o que interpreta como não relevante e ergue uma ode à capacidade tecnológica da atualidade, sem falsear a história imitando condições técnicas superadas. Ao reestruturar a identidade nos níveis local, nacional e internacional, o Reichstag ressoa, e amplifica, a reverberação provocada pela cúpula de Santa Maria Del Fiori¹⁹⁰ no âmbito florentino e no território toscano. A potencialidade representacional transcende o entorno e redimensiona a relação da cidade, dela com o país e deste com o mundo.

O projeto de Lelé insere-se no contexto imaterial da preexistência memorialística do que um dia foi a praça desfigurada, e ergue-se em uma plataforma edificada onde antes existiram edificações ecléticas que foram implodidas. Na sobriedade despojada e contida da sua abstração referenciada nos elementos clássicos, instala-se na paisagem caracterizada por edificações com diferentes configurações formais. Reestrutura as relações físicas do espaço público e enquadra a Baía de Todos os Santos numa moldura que a retira da totalidade da paisagem e a torna mais evidente para os passantes distraídos.

Como o Palácio Thomé de Souza, projetado para durar apenas seis meses, o Pavilhão de Barcelona foi concebido para o evento efêmero da Exposição Internacional, em flagrante contraste com a durabilidade pretendida pela reconstrução erguida com um relacionamento com as preexistências materiais e imateriais distintas das do edifício original. A réplica não possui a historicidade primitiva, nem foi convertida funcionalmente; serve como um comentário do *valor histórico* que possibilita o estudo da imagem concreta de como foi um dia a lendária obra que já surgiu como monumento. O seu grau de autenticidade é o da *tradução*,

¹⁹⁰ Assunto abordado no Capítulo 3.

da transposição criativa pela via da interpretação crítica da documentação que sobrou do edifício.

A possibilidade de reconstruir o Pavilhão deve-se à extrema condição abstrata que equilibra poesia, rigor e domínio técnico nas suas materialidades e espacialidades de obra de arquitetura pura, dura, que não narra nada além dela própria, da qual não se pode encontrar, ou extrair, qualquer adereço a ela aposto.

O espaço é o tema e a substância principal da espacialidade topológica do Pavilhão de Barcelona e da materialidade espacial da Tate Modern, que combina a força do vazio do edifício preexistente com o rigor da plasticidade depurada dos acréscimos que lhe são acoplados, como elementos intencionalmente distintos e perceptíveis, que permitem que novos usos ocorram sem grandes alterações na edificação original.

Para resolver o conflito entre o protagonismo da arquitetura e as obras expostas, dilema conceitual próprio aos projetos de museus, o partido minimalista apoiou-se na neutralidade dos espaços do conjunto de galerias superpostas em três pavimentos laterais, com áreas de descanso que se abrem para a “rua coberta” da Turbine Hall ou para a cidade de Londres.

A escada descendente no interior da Kollegienhaus dá acesso ao edifício do Museu Judaico, denota a coexistência das diversidades entre o novo e a preexistência e funciona como um portal entre o *antes* e o *depois*, a afirmar que só se atinge o futuro pelo caminho do passado. Nos vínculos com o entorno e com a edificação barroca vizinha, o museu constrói um discurso visual pleno de tensões de complementariedade e oposição que é potencializado nas espacialidades internas e nos exteriores mais próximos. O corpo da sua arquitetura é concebido como um *ambiente de vivências*, um *envoltório* construído como sistema que estrutura a fruição da obra e estimula percepções.

O Museu Judaico e o Reichstag utilizam a história como ferramenta de entendimento da contemporaneidade, e induzem experiências de percurso que cruzam o umbral do passado para atingir o presente e olhar o futuro.

O Gasômetro é uma interpretação que remete o observador às propostas *pop* do Archigram e a Misericórdia aponta para a utilização do vernacular como fonte da criação arquitetônica. Ambas são apropriações utilitárias de preexistências para

produzir habitação complementada por espaços de comércio e serviços na vizinhança. A tensão intencional provocada pelo edifício projetado por Coop Himmelblau, potencializa o estranhamento do conjunto e remete à solução adotada por Lina Bo Bardi no prédio esportivo do SESC Pompéia¹⁹¹, afirmando-se como uma arquitetura em tudo desligada das tipologias vernaculares encontradas no entorno do bairro onde se implanta.

O Monumento aos Judeus Mortos é obra de difícil classificação quanto aos domínios da criação artística por ela abarcados, por enlaçar várias escalas, conceitos e soluções em um único resultado: desenho urbano, arquitetura da paisagem, arquitetura, memorial, escultura, arte conceitual. Ao se instalar nas preexistências do contexto edificado das proximidades do Portão de Brandemburgo, cria um lugar público que remonta à imensurável amplitude das preexistências imateriais das memórias do genocídio que perpassam a capital do Terceiro Reich.

A *forma* da arquitetura é o *ambiente* de ocorrência dos *eventos*, e o uso imanta a matéria configurada com significados que acompanham as mudanças nela operadas. Tal como a *matéria* é o suporte da obra de arte, a *forma* dos materiais estruturados em obra de arquitetura é o suporte do *uso* que é o *significado*. O uso atribuído ao espaço que foi submetido à intervenção é que re-significa a forma: a usina termo-elétrica tornou-se a Modern Tate e o Gasômetro de Viena um novo bairro multifuncional.

¹⁹¹ Maiores detalhes em Bo Bardi (1998).

Parte Três

Considerações Finais

A maneira como se imagina costuma ser mais instrutiva do que aquilo que se imagina.

Gaston Bachelard

Quando uma teoria nova ou uma nova idéia entra em cena, geralmente se apresenta logo desarticulada, contém contradições, não é clara a relação em que se coloca para com os fatos, e são abundantes as ambiguidades. A teoria está repleta de imperfeições. Pode, não obstante, ser trabalhada e aperfeiçoar-se.

Paul Feyerabend

Contemporaneidade: cidades, memória e monumentos

O viver contemporâneo caracteriza-se pela acelerada sobrecarga informacional e cultural, pela fugacidade e instabilidade do tempo-espço, pela instantaneidade imaterial das comunicações e pela obsolescência programada. A desejada recordação total é um antídoto contra as angústias provocadas pela pluralidade despersonalizada e inseguranças do presente, que induzem à valorização do passado como um refúgio conhecido, que se materializa nos testemunhos físicos que dele perduram.

Entretanto, nem tudo que remanesce do passado é relevante para ser preservado e transmitido às gerações futuras. Ser velho ou antigo não garante ao bem cultural o reconhecimento de um valor que justifique prorrogar a sua existência, protegendo-o do desgaste deletério da ação dos elementos físico-químicos, dos seres humanos e dos eventos sinistros. Portanto,

há que se efetuar a seleção rigorosa do que deve ser mantido, para que a cidade não se transforme em um depósito incondicional de artefatos cristalizados no tempo.

Os processos de mundialização da economia da atual etapa do capitalismo evidenciam o choque entre cultura e civilização, entre o local e o universal, e interferem na reconfiguração física e funcional das ocupações urbanas. Além dos modelos de expansão territorial que incorporam áreas livres e periféricas, o planejamento urbano passa a se voltar para o adensamento e a reutilização da ocupação existente; adota ações de adequação de estruturas físicas que se encontram subutilizadas, abandonadas ou arruinadas, com procedimentos que atualizem essa herança para transferi-la para as gerações futuras

A requalificação das zonas antigas é justificada como política de valorização das identidades locais, ainda que por meio de atrações turísticas criadas pela construção de simulacros¹⁹² de uma tradição falseada. Complementarmente, em décadas recentes, a arquitetura tem sido utilizada como instrumento preferencial da construção de novas narrativas identitárias de reterritorialização das cidades,

¹⁹² *Simulacro* entendido, conforme Jameson (1997,p.45), como a “cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu”.

promovidas pela estratégica execução de intervenções intencionalmente monumentais.¹⁹³

As agendas das políticas de desenvolvimento das grandes cidades abraçam o objetivo de reinventar a apropriação dos espaços da representatividade histórica e da excelência estética, que simbolizam a identidade afetiva e a autodeterminação político-cultural das comunidades que os ergueram. A conversão do uso das formas sobreviventes do passado tornou-se um problema candente, e o desafio que se afigura é o de

reinventar a apropriação dos espaços construídos que se tornaram obsoletos e que possuem importância capital de representar as particularidades de identidade afetiva e de autodeterminação político-cultural das comunidades.

Na sociedade da induzida semelhança construída e da desigualdade social preservada, o poderoso antídoto aos inefáveis simulacros é a diferença das singularidades preservadas:

em um mundo onde tudo passa a ser monotonamente igual, o grande valor potencial é o específico, o local, o particular.

A importância do lugar é reforçada como elemento de afirmação de alteridades, e o conceito de patrimônio cultural extrapola a materialidade dos bens móveis e imóveis, para abarcar a imaterialidade das tradições, costumes e comportamentos.

A ambiência urbanística: preexistências e adequações

Por muito tempo a paisagem das cidades foi mais estável e duradoura que as vidas humanas; gerações se sucediam ocupando e utilizando espaços que perduravam praticamente imutáveis por longos períodos. A revolução tecnológica da industrialização e a disponibilidade de novos materiais, técnicas e tecnologias, alterou radicalmente essa estabilidade e possibilitou outras relações com os espaços preexistentes, dando origem à enorme diversidade de novos experimentos construtivos. Em vista disso, e para responder às constantes variações de demandas, a produção material da cidade passa a ser frequentemente reajustada, com a abertura de vias e pavimentação, a implantação de redes de infra-estrutura, a instalação de mobiliário e equipamentos e, principalmente, com reformas,

¹⁹³ Edifícios extremamente valorizados pelos significados impregnados na *forma-mercadoria*, transformados em “iscas culturais” (Arantes,2000,p.46), verdadeiros agentes de atração de vorazes consumidores do turismo de massa, como o conjunto de obras conhecido como *Les Grand Travaux*, erguido na cidade de Paris durante o governo Mitterrand.

ampliações ou substituições de tipologias edilícias por outras destinadas a novos usos.

Nesse processo de alteração da paisagem urbana, trechos de logradouros, edificações e parcelamentos fundiários sobrevivem preservados sob variadas condições de conservação, como testemunhos da memória dos tempos passados que são vivenciados no presente como *momentos da existência*¹⁹⁴ da cidade. No território das cidades contemporâneas convivem relações urbanísticas e arquitetônicas próprias da dinâmica urbana, materializadas na paisagem híbrida e multitemporal, configurada por formas heterogêneas que se distinguem pelo porte, pela época, pelas técnicas ou pelo estilo.

A continuidade do ambiente construído da cidade é percebida no processo de acumulação seletiva das ações de preservação, ou de destruição, em parcelas constituídas por antigas formas urbanas, com origens em distintos momentos históricos, que perduraram no tempo como *permanências* que documentam a diversidade das identidades que as ergueram. Nesses laboratórios de experimentações sociais em permanente mudança, as zonas mais centrais e antigas concentram a representatividade e os valores que traduzem a trajetória da cultura local.

Palco da tensão entre garantir a preservação material da *cidade antiga* ou atender às pressões pela *cidade futura*, por força das dinâmicas inexistentes à época da sua edificação, as permanências são

vestígios de estruturas urbanas consolidadas em fragmentos antigos, dinâmicos e heterogêneos como “rastros” de comportamentos técnicos, estéticos e funcionais de práticas sociais já superadas no tempo.

Além das que estão corporificadas nas múltiplas formas coexistentes da produção sócio-cultural do espaço – artefatos, monumentos, conjuntos arquitetônicos e sítios históricos –, existem as manifestações imateriais da diversidade do saber-fazer popular, sobretudo as efêmeras práticas dos festejos, ritos e mitos que dão forma à riqueza simbólica das sociedades. A compulsiva característica contemporânea de inventar heranças, apropria-se desses bens que presentificam o passado comum de

¹⁹⁴ Expressão utilizada por Rossi (1997, 61).

grupos, comunidades e sociedades, e encarnam o sentido de continuidade da existência.

Atravessada pela complexidade de enfoques, conflitos de interesses e entendimentos, essa seleção realiza-se no presente, e reinterpreta o legado disponível em sintonia com o pensamento vigente:

a preservação dinâmica da cidade antiga na paisagem urbana contemporânea, valoriza ou obscurece, recupera ou destrói, a depender dos critérios do *que*, do *por que* e do *para quem* se preserva.

Patrimônio e política: cultura x meio-ambiente

Por serem elementos privilegiados de estratégias político-econômicas apoiadas em evidenciar diferenças e afirmar a identidade dos lugares, as noções de cultura e patrimônio sofreram profundas alterações e valorizações nos tempos recentes de globalização homogeneizadora de paisagens, modos e modas. No bojo do realce das tradições culturais, e da expansão das questões da conservação patrimonial, antigos conceitos e critérios foram reconfigurados estruturando-se um novo quadro de referências legais, administrativas, técnicas, tecnológicas e estéticas, com a valiosa contribuição de pesquisas e projetos inovadores.

As políticas de preservação dos bens culturais e, mais especificamente, do patrimônio arquitetônico e urbanístico, não seduzem tantos adeptos como as que se afinam com a consciência ecológica surgida no rastilho contestatório de 1968, e que se generalizaram nas agendas “verdes” dos movimentos sociais comprometidos com a preservação ambiental e com o desenvolvimento sustentável. Mais próximas e concretas, as questões de meio-ambiente dizem respeito ao bem-estar, à qualidade de vida e à viabilidade do ecossistema do planeta, enquanto que as do patrimônio cultural reportam-se às necessidades espirituais dos seres humanos, e necessitam maior esclarecimento e sensibilidade para serem percebidas.¹⁹⁵

No Brasil, as ações de preservação tradicionalmente priorizaram os monumentos arquitetônicos como acontecimentos únicos, possuidores do *valor de*

¹⁹⁵ Existe a convergência na atualidade de interesses conservacionistas ambientais e culturais, e são aplicados na preservação patrimonial paradigmas ecológicos enriquecidos por teses que compatibilizam o desempenho energético com a proteção do ambiente. Adquirem relevância as estratégias de poupança de energia combinadas à melhora do conforto e a ampliação da vida útil da edificação, conjugando a seleção qualitativa dos novos usos com a especificação de materiais reciclados, duráveis ou não poluentes.

*exemplaridade*¹⁹⁶ por condensar representações sociais que perduram no tempo, mesmo que desvinculados da destinação primeira.¹⁹⁷ Se a preocupação ambiental foi absorvida nos currículos escolares brasileiros, a proteção dos bens culturais não logrou a mesma sorte, não se desvinculou do pecado original de resultar das refinadas construções ideológicas dos intelectuais eruditos a elas vinculados¹⁹⁸. Essa mescla de autoritarismo com distanciamento elitista contribuiu para o descaso e desinteresse com o tema, que permanece pouco conhecido e divorciado das preocupações mais objetivas da população em geral. Quadro esse que é agravado por governantes que se voltam para a apropriação utilitarista das suas potencialidades turísticas, e para utilizar a proteção do patrimônio como um ardiloso *álibi* para justificar ações de veladas intencionalidades.¹⁹⁹

Quando recusam reconhecer o valor da memória edificada e permitem a destruição do acervo remanescente, as sociedades realizam uma espécie de *lobotomia cultural*,²⁰⁰ o apagamento mnemônico irrecuperável dos percursos culturais documentados nas formas construídas preservadas, cujo contato material favorece a rememoração do passado histórico.

Permanência e transformação, contextualismo e alteração

A cidade é uma obra aberta, de múltiplos autores, que refaz a fisionomia urbanística em constantes alterações formais e funcionais para responder às reestruturações sociais, culturais, políticas, econômicas e tecnológicas, gestadas na diversidade das conjunturas históricas. Nesse ambiente em permanente mudança, é cabal a impossibilidade de preservar, por longos períodos, os testemunhos das formas adquiridas no passado; daí o perigo de se apostar na rigorosa abordagem contextualista do tipo morfo-tipológico²⁰¹, assentada na inserção muda nas preexistências, sem distinções ou conflitos entre alteridades aparentes. Mesmo as cidades que se preservaram mais uniformes, possuem realizações contemporâneas que atualizam a fisionomia e a destinação do seu tecido tradicional.

¹⁹⁶ Expressão utilizada por Solà-Morales (2006,p.255).

¹⁹⁷ A atenção à preservação dos exemplos notáveis não é acompanhada de preocupação semelhante com as parcelas urbanas e espaços públicos reconhecidos como conjuntos patrimoniais que agregam elementos de várias escalas de intervenção urbanístico-arquitetônica: traçado, infra-estruturas, mobiliário, paisagismo e utilização.

¹⁹⁸ O Estado Novo getulista de inspiração nazi-fascista já comentado na Parte Dois.

¹⁹⁹ Ver Capítulo 4.

²⁰⁰ Expressão utilizada por Roth (2003,p.142).

²⁰¹ A terminologia utilizada - *morfo-tipológico* - reporta-se à parcela do conjunto urbanístico configurado pela combinação da *morfologia* dos espaços abertos com as *tipologias* das edificações.

Nem sempre a modificação está afinada com a contemporaneidade, nem traz em si o desejo de alterar o *status quo*. Tanto pode inserir-se na fisionomia preexistente de maneira imperceptível, como, ao contrário, pode impor-se afirmativamente, em claro contraste e oposição.

Por sua imobilidade, o *caráter plástico* da edificação não diz respeito apenas a si própria, mas decorre da relação com o sítio onde se ergue, e a sua *estabilidade construtiva* depende das características ambientais do local no qual está assentada. Daí se concluir que, em princípio, a obra é *re-configurada*

a cada nova configuração do entorno e, em sentido mais amplo, aos contextos determinados por cada momento histórico a que for submetida.

Portanto, o conceito de *contextualidade* não pode limitar-se à aparência da edificação, ou da sua *ambiência urbanística*; mas deve, sobretudo, se caracterizar pela adequação aos *ambientes de pensamento, de ação política e de sistemas produtivos*.

Patrimônio: preservação, uso e conservação

Como construção histórico-ideológica, a seleção do patrimônio a proteger e preservar atende às conjunturas dos conflitos no tempo e no espaço, como pactos acordados em contextos submetidos a pressões culturais e econômicas, que atuam simultaneamente, em permanente tensão dialética, contra os testemunhos do passado e a favor da sua preservação.

Enquanto a montagem da história se deu pela sucessão de eventos extraordinários, o potencial passivo dos monumentos foi utilizado como suporte de discursos baseados no caráter de excepcionalidade. A historiografia mais recente privilegia interpretações de *longa duração*, que identificam elementos estruturantes em periodizações mais amplas, que imbricam interesses por assuntos de importância variada. Pela amplitude e completude da escala espaço-temporal dessas abordagens, os *conjuntos urbanos* substituem as *edificações isoladas notáveis* na representação da memória e da identidade coletiva. Com a redefinição do significado de *patrimônio artístico e histórico* para *patrimônio cultural*, os monumentos isolados são entendidos como *elementos* dos conjuntos da cidade convertidos em patrimônio físico e cultural, áreas que contextualizam *objetos materiais e interações sociais*.

Para ter a duração dilatada para o futuro, os conjuntos urbanos necessitam ser ajustados aos contextos vigentes, apropriando-se de materiais, tecnologias e tipologias que não mascarem a diversidade intrínseca à trajetória das produções culturais na história, que é dinâmica e mutante, nunca se congela ou interrompe, e só pode ser entendida a partir do presente.

O efeito jurídico do ato de tombamento é o de evitar ações que possam intervir negativamente em um bem tombado, mas não deve ser entendido como sinônimo de submissão do bem à imutabilidade da sua condição material. Mesmo combinado à restauração, o tombamento não protege os bens culturais da inevitável mudança a que estão sujeitos:

em razão dos processos degenerativos a que estão submetidas todas as coisas orgânicas e inorgânicas, não se pode preservar integralmente um objeto arquitetônico ou um conjunto urbanístico.

O conteúdo material e o contexto a que pertencem estão em permanente mutação, por deterioração, por outros usos que não os originais, ou por valores e significados que lhes são agregados ou retirados ao longo do tempo. É impossível adotar uma visão estática e tentar preservar a plenitude constitutiva do momento inaugural da obra, já que os danos nela causados pela decadência ou pela ocorrência de acidentes, não permitem que readquira a integridade perdida, mesmo submetida a operações reparadoras bem sucedidas.

Não se pode negar à contemporaneidade o seu direito à história, e o que se pode é conservar o valor das edificações e conjuntos urbanos, substituindo a fracassada reabilitação do passado pela preservação da *continuidade histórica* dos tecidos antigos. E isso se consegue com a preservação da historicidade dos bens culturais, que pertencem às representações da memória e da identidade coletiva, com realizações assentadas na memória das tradições e afinadas com o espírito conceitual e tecnológico do presente. Com ações de conversão funcional e simbólica que reduzam os impactos agressivos das interferências ambientais e humanas na materialidade das edificações e dos lugares degradados, alterando-lhes o necessário para dilatar-lhes a existência.

Transformar para conservar: projeto e mudança

O embate das forças da invariância e da variância, da conservação e transformação, rege as trocas metabólicas no planeta e perpassa a existência biológica, psicológica

e social dos seres humanos. Entretanto, no campo da proteção patrimonial, persiste o entendimento maniqueísta do antagonismo das posturas que advogam a *estabilidade preservacionista* e as que defendem a *mudança renovadora*, que representam o bem e o mal respectivamente. A opção pela preservação não é necessariamente positiva, assim como não há qualquer conteúdo intrínseco negativo nas intenções de modificar uma situação julgada inadequada ou inconveniente.

A complexa imaterialidade conceitual, moral e social preexistente reage com maior dificuldade que a ambiência física à assimilação da proposta de intervenção. Os partidários da invariância defendem o “congelamento” da aparência da obra considerada como a que melhor traduz as suas qualidades, mas não dispensam atenção e cuidado semelhantes à plasticidade, aos materiais e à seleção de usos mais adequados às espacialidades, para preservar a forma do edifício.

Nem toda mudança implica em melhoria, nem modificar é, necessariamente, sinônimo de alteração radical. Nem sempre a intervenção – a *adequação*, a *reconstrução*, o *restauro* –, atua beneficentemente; ela pode, ao contrário, funcionar como elemento de tensão e desestabilização das estruturas preexistentes. Mesmo com intenção de implantar uma relação não disruptora, as alterações não são condição necessária, nem suficiente, para elevar qualitativamente os atributos do lugar.

Projetar é optar entre infinitas possibilidades para criar uma nova situação partindo-se da interpretação da conjuntura de preexistências – históricas, culturais, políticas, econômicas, conceituais, tecnológicas e ambientais –, que estabelece o embate entre o *princípio* e a *circunstância*, isto é: entre a aplicação do *conceito* e a receptividade do *momento* no qual é submetido a avaliações, críticas e adequações.

Sendo cada contexto uma *situação* de abordagem do problema, é impossível se estruturar um *modus operandi* generalizável, e os campos teórico-conceituais e prático-projetuais serão tão mais eficientes quanto mais adaptáveis forem às especificidades de cada caso a enfrentar.

A amplitude do termo *intervenção* abarca modificações em preexistências edilícias e urbanísticas, com diversas compreensões e procedimentos de conservação da materialidade dos remanescentes do passado, ao adequá-los ao conforto, aos materiais e à tecnologia dos usos contemporâneos. As propostas de intervenção são

fruto de decisões amparadas em julgamentos em conjunturas específicas, e, quase sempre, resultam de comportamentos e entendimentos conflitantes com os defendidos pelos órgãos de proteção.

A intervenção

é uma operação de *tradução*, que identifica e compreende o *sentido* da obra para transferi-lo para o *futuro*; é uma *ação de parceria* entre o *tradutor* e o *autor* da obra que se efetiva na compreensão do *texto original*.

Para não falsear a história, as intervenções devem analisar criticamente o passado e a tradição, e utilizar a tecnologia disponível para reduzir o desgaste e ampliar a duração da permanência material da obra no porvir. Em vez de tentar reproduzir condições técnico-produtivas superadas, que aviltam a historicidade das estruturas remanescentes, deve adotar mecanismos de adaptação das materialidades afinados às demandas plásticas, espaciais e funcionais das conjunturas sociais, econômicas e culturais do momento contemporâneo, com uma expressão de perfil moderno.²⁰²

A preservação do antigo deve se efetivar

de maneira absolutamente consciente, manifesta e contemporânea, sem contudo abandonar o respeito ao *sentido de história* e a integração aos elementos do entorno.

Mais importante que a afirmação de posicionamentos ou teorias, as *intervenções*

são *respostas projetuais e arquitetônicas*²⁰³, opções de enfrentamento do problema, *textos operacionais de estratégias de combate* para garantir a *continuidade da vida dos sítios e das edificações de valor cultural reconhecido*.

A intervenção pode ser material ou imaterial, a primeira altera o *significante* da arquitetura e a outra altera-lhe o *significado*. O *enxerto* da novidade arquitetônica introduzido na preexistência é o *a da différence*²⁰⁴, o elemento inserido no texto *significante* que modifica a estrutura compositiva mas não o conteúdo simbólico. Tal como o *uso* altera o *significado* mantendo o *significante*, o *enxerto* altera o *significante* mantendo o *significado*.

²⁰² Arquitetura moderna entendida como a que é fruto das condições objetivas do seu momento histórico e não aquela vinculada ao Movimento Moderno. Um entendimento coerente ao surgimento desse vocábulo, no século V, para diferenciar a emergência contemporânea de um mundo cristão numa conjuntura caracterizada pelas permanências greco-romanas.

²⁰³ *Resposta projetual* e *resposta arquitetônica* são expressões utilizadas por Siza (2000,p.39;2007,p.35).

²⁰⁴ Ver Derrida (1968).

As modificações feitas na matéria da edificação, entendida como suporte do *significado simbólico* a ela atribuído, não alteram o *valor cultural* reconhecido no *valor simbólico* de diferentes conteúdos: histórico, artístico, antropológico, tecnológico, etnográfico, natural, documental.

Analisados de forma menos preconceituosa, os projetos que interpretam o espírito da contemporaneidade e aparentam travar um agressivo conflito expressivo com a tradição, revelam-se fecundos em enaltecer a continuidade histórica de parcelas urbanas imantadas de historicidade identitária. Ainda que sejam flagrantes as alteridades originadas na diversidade de objetivos e meios dos momentos que as configuraram, a nova arquitetura assim comprometida estabelece uma relação de convívio com as preexistências.

Para facilitar projetos de plasticidades e espacialidades circunstanciados às contingências do *presente histórico*, que utilizam elementos dissonantes das linguagens encontradas, o arquiteto se respaldará

na análise da configuração do sítio e do lugar, no conhecimento referencial da experiência histórica e na contextualização teórico-filosófica, para subsidiar e estimular a crítica analítica e a conceitualização interventiva das suas indagações formais.

Arquitetura preexistente e atualização: uma questão de projeto

Num ensaio escrito em 1933, denominado *In'ei Raisan / Em Louvor da Sombra*, Junichiro Tanizaki²⁰⁵ discorre com resignada objetividade prática e linguagem poética, sobre as mudanças em curso no Japão, provocadas pela introdução das tecnologias ocidentais que afetam a arte de viver e a percepção tradicional do mundo: do teatro, da gastronomia, do corpo feminino, e, sobretudo, da arquitetura.

Comenta a dificuldade de construir uma edificação “no mais puro estilo arquitetônico japonês”, em vista da impossibilidade de “harmonizar certas instalações como rede elétrica, de água e de luz com a sobriedade dos aposentos japoneses”. Verifica que as comodidades modernas, como aquecimento e aparelhos sanitários, vai de encontro à “ímpar capacidade” dos seus antepassados “de tudo transformar em poema”, aí incluindo “o mais insalubre aposento da casa”, destinado à latrina, tradicionalmente convertido em “ponto de extremo bom gosto”, integrado às

²⁰⁵ Ver detalhes em Tanizaki (2007,p.7-33).

“manifestações de incomparável formosura da natureza – flores, pássaros, brisa ou luar – e a uma cadeia de concepções poéticas repletas de nostalgia”.

Tanizaki reflete sobre como esses confortos facilitam a vida diária, mas dela retiram os atributos estéticos ancestrais, o “ar de antiguidade” que advém da onipresente contribuição da penumbra, da pátina e da gordura, à culinária, à arquitetura e, até, às sutis nuances do sombreamento da pele feminina.

As reflexões do poeta apontam para as especificidades da arquitetura cujos temas combinam *objetividade perceptiva* com *subjetividade sensitiva*, como espacialidade, territorialidade, habitabilidade, conforto, luz, cor, forma e significado. É arte que

sintetiza intenção estética, domínio tecnológico e destinação utilitária, e não resulta da aplicação de protocolos, fórmulas ou teoremas, mas da interação entre necessidade demandante, realidade objetiva e domínio criativo.

A decisão de intervir em uma obra de arquitetura implica situações e condicionantes que não possuem relevância nas demais expressões artísticas. Como elementos caracterizados pelo grande porte e imobilidade que integram o contexto ambiental da cidade em permanente mutação, as edificações e os conjuntos urbanos não podem ser isolados e protegidos com procedimentos de preservação e conservação semelhantes aos outros bens culturais, em ambientes adequados para dilatar a sua sobrevivência no tempo. Garante-se a apropriação e a sobrevida das parcelas urbanas decadentes, e das edificações deterioradas, adaptando-as às instalações e equipamentos que atendam às necessidades de conforto, funcionalidade e estabilidade de cada conjuntura.

Dessa forma, a cidade e a arquitetura são inseridas no *presente histórico* dos usos e das tecnologias, possibilitando que o *valor artístico* e a *representatividade histórica e identitária* perdurem na historicidade dinâmica da sua utilização. Como não dizem respeito apenas ao atendimento funcional às demandas contemporâneas, os procedimentos de adequação necessitam ser permeáveis a adaptações que possam alterar a *aparência* da obra, mas que preservem a integridade da sua *estrutura*, entendida como a combinação de *aparência formal*, *conteúdo simbólico* e *utilização dinâmica*.

A aparência é subsidiária dos dois elementos estruturais da arquitetura: a *forma*, que perdura no tempo, e o *uso* que lhe concede significados a cada nova destinação

funcional. A forma dos edifícios e das parcelas urbanas se consubstancia na espacialidade e na materialidade que resultam das técnicas empregadas, e é mais estável e perene que as atividades que pode abrigar. Entretanto, é o *uso* a ela atribuído que lhe confere *substância simbólica* e *significado*, e contribui para alongar, com maior ou menor propriedade, a duração da sua constituição física.

Preservada na sua fisicidade constitutiva, mas destituída de uso, uma edificação não pode ser considerada arquitetura em sua inteireza, obra de arte especial cuja utilização funcional lhe confere a substância variável dos significados no tempo. A sobrevivência do edifício só é garantida com a adequação aos usos compatíveis e às demandas de conforto, funcionalidade e estabilidade do momento presente: é na interação com o usuário que a obra se presentifica.

Os estreitos vínculos com as *utilizações funcionais* determinam que a plenitude das obras de arquitetura seja garantida pela atualização da capacidade de atender a novos usos. Diferente da escultura ou a pintura, que não necessitam de instalações para garantir a sua apropriação no tempo²⁰⁶, deve atender aos requisitos técnicos, tecnológicos e de conforto contemporâneos a cada momento histórico por conta da sua longa duração. A atualização da arquitetura preocupa-se em adequar a funcionalidade e preservar o valor artístico, histórico e identitário.

Comprometidas com espírito do presente, as estratégias de dilatação da durabilidade da obra adaptando as suas condições originais – formais, técnicas e funcionais –, devem se apoiar na *análise de potencialidades* dos imóveis fundamentada no *valor de representação*, no *estado de conservação* e nos *usos opcionais*. A eficácia dessa ação atualizadora, que passa a constituir a materialidade e a sensorialidade da composição formal e da espacialidade do objeto arquitetônico primitivo, parte da interpretação das utilizações mais adequadas, e é tão importante quanto a definição das técnicas e tecnologias a utilizar, já que a qualidade da conversão funcional e a conservação da edificação dependerão da justeza dessa avaliação:

o grau de conservação da edificação e a sua permanência futura vai depender do conjunto combinado de decisões projetuais de utilização, espacialidades e tecnologias.

²⁰⁶ Não há necessidade dessas obras serem dotadas de rede de água, eletricidade, esgotamento sanitário, telefonia, lógica, isolamentos termo-acústicos, aquecimento e ar condicionado central; nem equipamentos como cozinhas industriais, elevadores, câmeras de segurança, torres de telecomunicação, alto-falantes ou sistemas de informação.

Nem todas as edificações que servem de testemunho histórico e político são reconhecidas como obras de arte, e são tratadas de maneira equivocada na avaliação dos procedimentos de preservação a que são submetidas: são protegidas de usos e de utilizações mais intensas, para garantir melhor conservação, e dilatar a permanência no tempo. A destituição das finalidades dos edifícios, pela subutilização ou não-utilização que lhes é imposta, termina por isolá-los como que *congelados* em um instante *ótimo* da existência, impossível de ser alcançado por ter sido superado pela sua historicidade.

Embora a teorização conservacionista privilegie os enfoques de restauro nas preexistências, elas são objeto de experimentações multifacetadas de preservação que constituem um conflituado corpo disciplinar *ad hoc*, que não é apropriado como referência às práticas administrativas, teóricas ou projetuais. As divergências da multiplicidade de enfrentamentos alimentam o embate entre a observância aos critérios da *restauração* e a consideração do problema como um *ramo do projeto arquitetônico*, que advoga a incorporação da sua liberdade criativa.

Os projetos de intervenção em preexistências atendem às demandas do presente para lançá-las para o futuro, e pertencem aos domínios da arte e da estética, mais próximo das *emoções da sensibilidade* e menos afeito aos *rigores da razão científica*:

as intervenções em preexistências patrimoniais materiais para trazer para o presente e transferir para o futuro a estruturação espacial de edificações e/ou áreas abertas, deve ser abordado como um ramo de atuação²⁰⁷ especial da atividade projetual dotada de condicionantes e limitações que lhe são específicas.

Como projetos de arquitetura, são melhor avaliadas através de análises que privilegiem o *valor estético* sobre os de *representatividade histórica*. Tanto a preexistência como a intervenção que nela se deseja realizar são obras de arquitetura, e, como tal, devem ser objeto de avaliação crítica e analítica semelhante, ainda que referenciada nas especificidades dos momentos históricos que lhes deram origem. Por se produzir na inserção no ambiente preexistente, sua percepção depende de como é absorvida pelos contextos físico-ambientais, políticos, culturais, que se alteram no tempo.

²⁰⁷ Ramos como o dos tipos funcionais, o de estruturas de grande porte ou o de paisagem.

A abordagem crítica do problema não pode ser meramente instrumental, burocrática e administrativa, e a avaliação deve extrapolar a manutenção da aparência material como sinônimo da preservação do valor artístico ou histórico do bem protegido, percebendo-os como estruturas mutantes e plenas de substâncias imateriais. Para atingir a *continuidade histórica* dos tecidos antigos é necessário distanciar-se da preservação acrítica da *feição* e da *função* original, cujo objetivo é a impossível reabilitação do passado.

Ressalve-se ser imprescindível os procedimentos, técnicas e tecnologias específicas de *restauro* para atender a preservação dos *elementos da estrutura*, dos *equipamentos* e dos *materiais* utilizados no edifício, cabendo as decisões acerca do *comportamento futuro* da edificação às questões do *projeto de arquitetura*.

As limitações impostas pela disciplina do restauro são restrições complementares à problemática projetual; ainda que se pretendam distantes das implicações mais ordinárias, também estão eivadas de disputas teórico-conceituais e são submetidas às naturais injunções políticas de maneira semelhante a qualquer projeto.

Não estão isentas das condicionantes legais, institucionais, de uso, físico-ambientais, culturais, tecnológicas, financeiras e econômicas do quadro referencial crítico-analítico que subsidia as decisões de atendimento às demandas.

Tal qual as preexistências materiais, o arcabouço legal que fundamenta a preservação dos bens culturais configura uma preexistência cujos procedimentos de aplicação devem ser objeto de intervenções para adequar às demandas da contemporaneidade. Uma vez que se modifique a regulamentação, e que se ampliem as possibilidades de atuação, surge a necessidade de se pensar em instrumentos que possibilitem garantir a qualidade, a adequação e a compatibilidade das propostas.

Vale ressaltar que a baixa qualidade de projeto e de obras não é um problema que diga respeito unicamente às intervenções em patrimônios artísticos e/ou históricos; é uma praga perversa que combina deseducação, ausência de sensibilidade e processos administrativos viciados, nutrida pela falta de concursos públicos para pessoal qualificado, idéias e projetos, e por procedimentos licitatórios e fiscalizatórios complacentes ou omissos.

Contemporaneidade e regulamentação: conflito e superação

A dinâmica de estruturação pluralista e multifacetada da paisagem construída da cidade contemporânea, onde convivem representações formais erguidas em tempos distintos, aproxima-se do processo de alteração permanente observado na configuração orgânica das paisagens naturais.

Nesse cenário, o conflito acerca da preservação assenta-se em três pontos:

1. o arquiteto como *sujeito* realizador do projeto;
2. a edificação ou conjunto urbano como *objeto*, e
3. a instituição como *responsável por legitimar* o valor dos bens e a ação dos arquitetos sobre estes.

A atualidade é permeada pela irrestrita e conflituada abrangência conceitual, crítica e criativa, permitida pela ausência de traços unificadores e cânones limitadores às práticas projetivas no exercício das múltiplas alteridades, que conduz a um novo estatuto da compreensão da cidade, da arquitetura e, mais especificamente, da preservação. Pela multiplicidade e variedade de opiniões, pelos diferentes posicionamentos e acepções, pela dificuldade de estabelecer comportamentos baseados em meta-narrativas universais, a condição atual contribui para impossibilitar a *organização harmônica apolínea* e estimula o retorno à *desmesura dionisíaca* no convívio da arquitetura com as preexistências.

Para subsidiar as decisões projetuais e as avaliações das propostas de intervenção, o empenho teórico e crítico deve se voltar para as potencialidades de superação de conflitos entre forças antagônicas, para que o convívio entre o novo e a preexistência deixe de ser a insolúvel oposição entre contrários, através dos projetos e obras dos realizadores e dos juízos de reconhecimento da crítica. É fundamental atualizar os entendimentos de história e de estética das práticas dos projetistas, analistas, construtores e fiscais vinculados às questões da preservação patrimonial, para não perder de vista o objetivo maior de proteger as arquiteturas patrimoniais.

Nas últimas três décadas, as noções de cultura, patrimônio e preservação sofreram profundas alterações; novas demandas se configuraram, conceitos e critérios se expandiram, desenvolveram-se pesquisas e projetos inovadores, surgiram procedimentos legais, administrativos, técnicos e tecnológicos antes inexistentes.

Entretanto, o quadro nacional ainda carece da teoria crítica, objetiva e desapaixonada, que contribua para que as ações sobre as preexistências não ocorram sob a égide do vale-tudo que combina o descaso pelo valor do edifício, a insensibilidade profissional e a carência de embasamento teórico e prático, potencializado pelo desinteresse da população, pelo corporativismo dos especialistas, pelo antagonismo reativo das experiências e pela apropriação oportunista da questão da preservação do patrimônio cultural.²⁰⁸

Complementarmente, a legislação brasileira vigente de proteção ao patrimônio é muito parcimoniosa na utilização de instrumentos jurídicos-administrativos compensatórios, aplicados internacionalmente, como os institutos do *solo criado* ou da *transferência do direito de construir*, que funcionem como contrapartida para as perdas reais do valor imobiliário dos imóveis protegidos, como compensação para os altos custos de conservação e como estímulo aos investimentos em obras de preservação.²⁰⁹

Urge a necessidade de se implantar um modelo mais dinâmico, menos autoritário e centralizador, que contemplem a maior participação das municipalidades e adote procedimentos decisórios alternativos, como colegiados de composição tripartite, formado por representantes do governos, da sociedade e de entidades. Esse modelo melhor traduziria a configuração sócio-cultural das realidades específicas para ampliar as possibilidades de análise, de julgamento e de fiscalização do cumprimento das normas estabelecidas e dos entendimentos que transcendem a mera especificidade dos ritos da burocracia administrativa.

* * *

Este trabalho investigou juízos críticos e formas de atuar em preexistências, para favorecer a continuidade dos vestígios do passado no presente e romper com o falso problema da oposição dicotômica entre a *permanência conservacionista*, referenciada no ponto de vista estático da história e da arte, e a *modificação progressista*, que defende alterações nem sempre positivas.

²⁰⁸ Situação bastante semelhante é comentada por Choay (2000,p.186) no que diz respeito ao caso francês e por Navascués (1993,p.22) quanto à Espanha .

²⁰⁹ Conhecida como Estatuto da Cidade, a lei nº 10.257, de 10 de julho 2001, regulamenta os artigos 182 e 183 da Constituição Federal de 1988, e traz instrumentos indutores da proteção e preservação do patrimônio arquitetônico como a *transferência do direito de construir*, o *direito de preempção* e o *estudo de impacto de vizinhança*.

Os percursos empreendidos tiveram o objetivo de *refletir* criticamente acerca de como enfrentar uma situação restritiva adversa, apoiada em superadas categorias de valor estético e histórico. Nas investigações da pesquisa identificou-se um cenário que pode ser sintetizado em três conclusões:

1. o **projeto é sempre realizado em uma *preexistência*, seja ela físico-ambiental, técnica, tecnológica, cultural, política, socioeconômica ou teórico-conceitual;**
2. o ***obstáculo epistemológico* configurado na ação dos órgãos de proteção e nas limitações impostas pela hegemonia dos entendimentos de restauro no desenvolvimento da disciplina de projeto em preexistências patrimoniais, e**
3. a **necessidade de *revisão crítica* e adequação dos procedimentos valorativos, analíticos e interventivos.**

Conclui pela necessidade de estabelecer referências apoiadas na etimologia da palavra *theoria*, a antiga procissão dionisíaca, aberta e desregulamentada, que carrega uma *idéia* que angaria adeptos ou desafetos ao longo das trajetórias do cortejo, que a ela se juntam ou lhe viram as costas. Em vez de *elementos de tensão dialética* incontornáveis, deve-se buscar a possibilidade do desenlace acordado na *complementaridade dialógica* das diferenças.

É extrema a dificuldade de se estruturar normas para atividades de criação, tendo em vista que elas não devem ser circunscritas com limitações ou censuras, além das já contidas nos procedimentos subjetivos para dar forma a uma realização material.

As restrições impostas pelos procedimentos de preservação patrimonial,

não tipificam um território de conhecimento iniciático, não diferem dos condicionamentos usuais que incidem nas decisões da atividade de projetar e representam um conjunto de aspectos adicionais para fundamentar o enfrentamento do problema e satisfazer o desejo de arte.

O deslocamento do problema das intervenções do âmbito dos *procedimentos do restauro* para o universo dos *projetos de arquitetura* reduzirá a dependência de juízos de valor dos *experts* de práticas super-especializadas²¹⁰, e promoverá uma oxigenação renovadora, mas não isenta de riscos potenciais, no processo de

²¹⁰ Nisso aproxima-se daquela espécie de “esoterismo médico”, a que se refere Foucault (2006), no que esta designação remete a um círculo de iniciados na linguagem específica e intencionalmente restritiva de um saber ao qual não se deseja ampliar o acesso.

transmissão da obra do presente para o futuro. Daí a necessidade de um *referencial teórico*

que atue como um *território de convergência de conhecimento e experiências*, ao largo de preconceitos reativos, que permita ocorrer *intervenções* conforme diferentes *códigos de expressividade, procedimentos e entendimentos*, das ilimitadas *opções do universo da proteção*: conservação, estabilização, completamento, reconstrução ou restauro.

As preexistências artísticas, históricas e antropológicas não devem ser encaradas como um elemento de impedimento, um estorvo dispensável e desvantajoso para o desenvolvimento, mas como *vantagens competitivas* valiosas e apropriáveis, com o respeito que merecem por sua importância representacional, evitando transformá-las em lembranças estáticas de um tempo “estrangeiro”, longínquo e para sempre passado, um documento nostálgico das irrecuperáveis qualidades perdidas. A preservação do legado da diversidade cultural deve ser tratada como uma variável privilegiada de estratégias de crescimento econômico, como objeto de políticas públicas e privadas, adequadas às diversificadas conjunturas de gentes, de tempos e de espaços²¹¹.

Preservar preexistências para reduzir as inevitáveis perdas, e sobretudo para

possibilitar que as produções materiais da cultura sejam adaptadas ao pensamento e às necessidades de cada momento histórico, através de ajustes funcionais, técnicos e estéticos.

Em vez de limitar, preservar

redimensiona e redireciona estratégias políticas, administrativas e econômicas já que não existe uma contradição específica entre *antigo e moderno*, entre *preexistência e novidade*, entre *proteção e desenvolvimento*.

Há que se romper com o isolamento defensivo e os preconceitos sedimentados, e se definir procedimentos adequados ao momento atual, que favoreçam acordos, alianças e cooperações, já que, não é pelos caminhos da sacralização segregacionista que se pode defender o acervo documental da trajetória cultural, mas, ao contrário,

²¹¹ A esse respeito Jack Lang costumava afirmar quando ocupava a pasta de Ministro da Cultura da França: “Cultura é o nosso petróleo”.

ao se tensionar a crítica desveladora até os limites da fadiga das suas formulações conceituais e filosóficas, é que se pode atualizar e fortalecer os entendimentos que permitirão suportar a concepção, a realização e o convívio com esses inevitáveis procedimentos.

Fadiga que induz à percepção da possibilidade de repensar os próprios *conceitos* sobre os quais se assentam os entendimentos e as decisões atuais, para alterar-lhes os significados para:

preservar, como *lançar para o futuro*;

atualizar, como *trazer para o presente*, e

restaurar, como *renovar o tônus*.

Lista de Ilustrações

- Figura 01: Andy Warhol, *Brillo Boxes*, p.88, <http://www.duvekot.ca>
- Figura 02: Marcel Duchamp, *A Fonte*, p.88, <http://www.abcgallery.com>
- Figura 03: Beaubourg, p.91, MC1
- Figura 04: Parque de La Vilette, p.119
- Figura 05: Museu Guggenheim Bilbao, p.121, Catálogo da exposição *Bilbao, a transformação de uma cidade*, realizada em Vitória, ES, 2001
- Figura 06: Construtivismo Russo à esquerda e Parque de La Vilette à direita, p.122
- Figura 07: *Parade Amoreuse*, 1917, p.124, <http://groupe.iconoclaste.free.fr>
- Figura 08: Ilustração de *Vers une Architecture*, p.125, <http://exhibits.slpl.org>
- Figura 09: Projeto do Hospital de Veneza, p.127, <http://www.buildingsrus.co.uk>
- Figura 10: A Catedral de Luz de Speer, p.134, <http://faculty-web.at.northwestern.edu>
- Figura 11: *Tilted Arc* na Federal Plaza, 1981, p.151, <http://www.eyeconart.net>
- Figura 12: Partitura de *Elektronische Studie II*, de Stockhausen muito assemelhada as plantas e elevações de um projeto, p.155, <http://masque-musik.tea-nifty.com>
- Figura 13: Exterior do Café Santa Cruz, p.206, <http://farm1.static.flickr.com>
- Figura 14: Interior da Livraria El Ateneo, p.207, <http://www.arcoweb.com.br>
- Figura 15: O Pavilhão de Barcelona reconstruído, p.222, <http://www.archiweb.cz>
- Figura 16: Fita de Möebius, p.225, <http://upload.wikimedia.org>
- Figura 17: Pátio com espelho d'água e escultura de Kolbe / p.226, <http://www.archiweb.cz>
- Figura 18: A Tate Modern à margem do Tamisa, p.227, JC
- Figura 19: A Turbine Hall, p.228, JC
- Figura 20: Caixa/sacada aberta para a galeria, p.228, JC
- Figura 21: Praça de acesso ao Beaubourg, p.229, MC1
- Figura 22: Livraria, p.230, JC
- Figura 23: Contraste de Planos e Materiais, p.230, JC
- Figura 24: Vista do Tâmis e da cidade a partir do terraço, p.231, JC
- Figura 25: Escadas Rolantes, p.231, JC
- Figura 26: Portão de Brandemburgo, p.232, MC1
- Figura 27: Remanescentes arquitetônicos incrustados na fachada de edifício contemporâneo, p.233, MC1
- Figura 28: Acesso à Biblioteca, p.233, MC1
- Figura 29: Propileu da Nova Galeria de Arte, p.234, MC1
- Figura 30: Vitrines com trechos remanescentes do Hotel Esplanade no átrio do Sony Center, p.234, MC1
- Figura 31: Parisien Platz: Hotel Adlon à esquerda, Academia de Artes ao centro e DZ Bank à direita, p.235, MC1
- Figura 32: Átrio do DZ Bank, p.235, MC1
- Figura 33: Escadaria de acesso principal ao Reichstag, p.236, MC1
- Figura 34: Átrio com mural, p.237, Bernau (2002,p.9)
- Figura 35: Plataforma, poço e torre vistos através da cúpula, p.237, MC1
- Figura 36: Painel Fotográfico circunda a clarabóia do plenário, p.238, MC1
- Figura 37: Rampas e panóptico invertido, p.238, MC1

- Figura 38: O Reichstag à noite, p.239, <http://upload.wikimedia.org>
- Figura 39: A Kollegienhaus com o Museu ao lado, p.240, MC1
- Figura 40: Escadaria descendente de acesso ao museu, p.241, MC1
- Figura 41: Jardim E. T. A. Hoffmann, p.243, MC1
- Figura 42: Interior da Torre do Holocausto, p.244, MC1
- Figura 43: Eixo da Continuidade, p.244, MC1
- Figura 44: Interior do acervo permanente, p.245, MC1
- Figura 45: Vista olho de pássaro antes e após a construção do Memorial, p.246
- Figura 46: Passagem por entre os blocos, p.247, MC1
- Figura 47: Variações de altura dos paralelepípedos, p.247, MC1
- Figura 48: Gasômetro de Viena, p.249, <http://upload.wikimedia.org>
- Figura 49: Interligações e espaços externos, p.250, MC1
- Figura 50: Via de acesso vendo-se o edifício acrescido por CoopHimmelblau, p.250, MC1
- Figura 51: Desenhos originais do Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia, p.267, LBB
- Figura 52: O Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia, p.268, MC1
- Figura 53: Sobrados, ruína e contrafortes, p.269, LBB
- Figura 54: Palquinho, p.270, LBB
- Figura 55: Escadaria lateral, abertura e deque, p.270, MC1
- Figura 56: Prefeitura de Múrcia, p.273, <http://www.archiweb.cz>
- Figura 57: Palácio Thomé de Souza visto do Elevador Lacerda, p.274, MC2
- Figura 58: Casa *Picture Window* e Palácio Thomé de Souza, p.275, MC2, <http://www.shigerubanarchitects.com>
- Figura 59: Escadaria principal de acesso voltada para a praça, p.276, MC2
- Figura 60: Estrutura pintada e aparelhos instalados, p.277, MC2

JC: Joana Chagas, 2007.

LBB: Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

MC1: Maurício Chagas, 2006.

MC2: Maurício Chagas, 2007.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Introdução ao existencialismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 175p.
- _____. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 1014p.
- ABRÃO, Bernadete. *História da filosofia*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 480p.
- ADORNO, Theodor. *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003. 159p.
- _____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 127p.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1988. 400 p.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. 223p.
- ANDERSON, Perry. *Origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 165 p.
- ARANTES, Olívia . Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas.
- ARANTES, Otília ; MARICATO, Ermínia ; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único*. Desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000. pp:11-74.
- _____. Cultura da cidade: animação sem frase. *Revista do Patrimônio*, Brasília: IPHAN / MinC, n° 24, 1996.
- _____. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 1995. 246 p.
- ARCHER, Michael. *Art since 1960*. London: Thames & Hudson, 2002. 256p.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 352p.
- _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 348 p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 491p.
- _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 282 p.
- ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2006. 289p.
- _____. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2005. 150p.
- _____. *Ética a Nicômano*. São Paulo: Martin Claret, 2001. 240p.
- _____. *Aristóteles*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 315p.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1999. 172 p.
- ATWOOD, Margareth. *Negociando com os mortos*. A escritora escreve sobre os seus escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 255p.
- BAN, Shigeru. Casa Picture Window. *Revista Arquitectura e Arte*, n° 41, pp. 68-71. Lisboa: Futurmagine, 2007.
- BABIN, Pierre. *Sigmund Freud, um trágico na era da ciência*. Lisboa: Quimera, 2003. 143p.

- BACHELARD, Gaston. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 2006. 219p.
- _____. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. 314p.
- _____. *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. 318p.
- _____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 169p.
- BARATA, Filipe; MASCARENHAS, José Manuel. *Preservando a memória do território*. O parque cultural de Tourega/Valverde. Évora: CEEM/Universidade de Évora, 2002. 164p.
- BARDI, Pietro. O jogo dos estilos. *Revista Projeto* nº 92. São Paulo: Arco Editorial, p. 75-78, 1986.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004. 89p.
- _____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 339p.
- _____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. 201p.
- BAUDRILLARD, Jean; NOUVEL, Jean. *Los objetos singulares*. Arquitectura y filosofía. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2003
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 110p.
- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 476p.
- BEAUD, Michel . *A arte da tese*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. 174 p.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 727p.
- _____. *Introducción a la arquitectura*. Madrid: Celeste, 1994. 276p.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1998. 256p.
- _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. 235p.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 184p.
- _____. *Cursos sobre filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 343p.
- _____. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291p.
- BERNAU, Nicolaus. *Reichstag Berlin*. Berlin: Stadtwandel-Verl., 2002. 31p.
- BO BARDI, Lina. *SESC – Fábrica da Pompéia*. FERRAZ, Marcelo (org). Lisboa: Blau, 1998. 32p.
- _____. *Lina Bo Bardi*. FERRAZ, Marcelo (org). São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993. 334 p.
- _____. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Habitat, 1957. 95 p.
- BOMENY, Helena. O patrimônio de Mário de Andrade. CHUVA, Márcia (Org.). *A invenção do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, Ministério da Cultura, 1995. p.11-26.
- BOITO, Camilo. *Os restauradores*. Cotia: Ateliê, 2002. 63p.

- BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: UnB, 2002. 74p.
- BORSI, Franco. *Architecture et utopie*. Paris: Hazan, 1997. 197p.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
- BRANDI, Cesare. *Teoria de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 149 p.
- BRANDÃO, Carlos Antônio. Teoria eletrônica. INTERPRETAR ARQUITETURA Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, nº 4, maio de 2002. Belo Horizonte: Grupo de Pesquisa Hermenêutica e Arquitetura da Escola de Arquitetura da UFMG. Disponível: <http://www.arq.ufmg.br/ia/teoriaeletronicaOK.html>
- _____. Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura. INTERPRETAR ARQUITETURA Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, nº 3, dezembro de 2001. Belo Horizonte: Grupo de Pesquisa Hermenêutica e Arquitetura da Escola de Arquitetura da UFMG. Disponível: <http://www.arq.ufmg.br/ia/introducao.html>
- _____. Hermenêutica e verdade na obra de arquitetura. INTERPRETAR ARQUITETURA Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. Edição especial volume 2, nº 3, dezembro de 2001. Belo Horizonte: Grupo de Pesquisa Hermenêutica e Arquitetura da Escola de Arquitetura da UFMG. Disponível: <http://www.arq.ufmg.br/ia/introducao.html>
- _____. *Hermenêutica, História e Arquitetura: o problema da restauração da Igreja do Carmo em Mariana*. Trabalho apresentado em Mariana (MG), em encontro para traçar diretrizes para a recuperação da Igreja do Carmo, em abril de 1999. Disponível: <http://www.arq.ufmg.br/ia/mariana.html>
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 205p.
- CABRAL FILHO, José. Arquitetura como instrumento ético frente às tecnologias de disjunção espaço-tempo. MALARD, Ma. Lúcia (org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. 236p, p. 65-77.
- CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 92p.
- CALLIGARIS, Contardo. *Cartas a um jovem terapeuta*. Reflexões para psicoterapeutas, aspirantes e curiosos. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. 155p.
- _____. *Hello Brasil!* Notas de um psicanalista viajando no Brasil. São Paulo: Escuta, 2000. 173p.
- CAMPO BAEZA, Alberto. *A idéia construída*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2004. 118p.
- CANCLINI, Nestor García. Culturas urbanas de fin de siglo: la mirada antropológica, *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, Unesco, nº. 153, setembro (1997). Disponível: <http://www.unesco.org/issj/rics153/canclinispa.html>
- CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. 293p.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 232p.

- CASTRO, Sônia Rabello de. *O Estado na preservação dos bens culturais*. Rio de Janeiro: Renovar, 1991. 161p.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005a. 171p.
- _____. *Arte contemporânea*. Uma introdução. São Paulo: Martins, 2005b. 169p.
- CAVALCANTI, Lauro. (Org). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ / MinC - IPHAN, 2000. 210 p.
- CERVELLATI, P.L.; SCANNAVINI, R. *Bolonia política y metodología de la restauracion de centros historicos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. 124 p.
- CÉZANNE, Paul. Carta a Émile Bernard. CHIPP, H.B. (Org). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 675p.
- CHAGAS, Mauricio. Patrimônio cultural. Tinoco, Livia; ANDRADE, Ricardo; PAIVA, Salma (Orgs). *O ministério público e a proteção do patrimônio cultural*. Goiânia: ICBC, 2004, p. 13-20.
- _____. *Modernismo e tradição:Lina Bo Bardi na Bahia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade Federal da Bahia – UFBA,2002.244 p.
- CHEMAMA, Roland. Onde se inventa o Brasil. *Congresso da APOA. Revista da APOA* n° 71. Porto Alegre: APOA, 1999.
- CHIPP, H.B. (Org). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 675p.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Lisboa: Edições 70. 2000. 245 p.
- _____. *Alegoría del patrimonio. Monumento y monumento histórico*. Madrid. *Revista Arquitectura Viva*, n. 33, p. 15-21, 1993.
- CLARKE, Arthur C.. *A cidade e as estrelas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. 242p.
- CLAVAL, Paul. *Espaço e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica*. Ensaios sobre arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 253p.
- _____. Michael Graves. *Michel Graves*. Monographies d'architecture. Paris: Academy Editions, 1979. p. 8-17.
- CORBUSIER, Le. *Carta de Atenas*. São Paulo: HUCITEC-EDUSP, 1989. 95p.
- _____. *Towards a new architecture*. New York: Dover, 1986. 289p.
- CORDIVIOLA, Alberto. El pasado en el futuro, el presente en el pasado. 30-60 *Cuaderno Latinoamericano de Arquitectura: pasado + presente*, pp. 30-35. I+P Editorial: Córdoba, 2005.
- CORRÊA, Roberto; ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. 123p.
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. 152p.
- _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Lygia. Entrevista-depoimento. *Revista do Patrimônio* n° 31. Brasília: IPHAN / MinC, p. 275-309, 2006.

- COSTA, Maria Elisa (org). *Com a palavra Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.169p.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins, 2005. 303p.
- DA VINCI, Leonardo. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. CARREIRA, Eduardo (org). Brasília: Imprensa Oficial / UnB, 2000. 233 p.
- DANTO, Arthur. *El abuso de la belleza*. Buenos Aires: Paidós, 2005a. 235 p.
- _____. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: CosacNaify, 2005b, 303p.
- DE BRANCION, Marie Madeleine. O Sintoma - Seminário Brasileiro. pp.127-167. *Do Sintoma ... ao sinthoma*. Rio de Janeiro: Revinter, 1996.
- DE FUSCO, Renato. *La idea de arquitectura*. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. 239 p.
- DE GRACIA, Francisco. *Construir en lo construido*. Madrid: Nerea, 1996. 323p.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 437p.
- _____. *A ilha deserta: e outros textos*. LAPOUJADE, David (org). São Paulo, Iluminuras, 2006b. 383p.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. 232p.
- _____. O ato de Criação. Em: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999 , pp. 4-5.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 91p.
- _____. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 279p.
- DELEUZE, Gilles ; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. 179p.
- DENIS, Maurice. Definition du neo-tradicionisme. CHIPPE, H.B. (Org). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 675p, pp.90-96.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 127p.
- _____. Escrever é um modo de morar. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 118, p.114 - 116, jan/fev 1989.
- _____. La metáfora arquitectónica. Entrevista a Eva Meyer, *Revista Domus* 671, 1986, pp.16-24. http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/derrida10.html
- _____. Carta a um amigo japonês. *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/derrida1.html
- _____. La Différance. Conferência pronunciada na Sociedade Francesa de Filosofia, em 27.01.1968, publicada no *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (julho-setembro, 1968) e na *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968). http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_difference.htm
- DERRIDA, Jacques ; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...* Diálogo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 239p.
- Dicionário Biográfico *Enciclopédia Abril*. 2 vols.. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo*. O campo do signo, 1945/1966. Campinas: Ensaio / Universidade Estadual de Campinas, 1993. 447p.

DUCHAMP, Marcel. *The creative act*. Sessão sobre o ato criativo da Convenção da American Federation of Arts, Houston, Texas, Abril de 1957. disponível: <http://members.aol.com/mindwebart3/marcel.htm>. Acesso: 23.03.07.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*. Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro, 2005. 301p.

ECO, Umberto. *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004. 438p.

EISENMAN ARCHITECTS. DAVIDSON, Cynthia (org). *Code X: The city of culture of Galicia*. New York: Monacelli, 2005.

EISENMAN, Peter. *Feints*. CASSARÀ, Silvio (org). Milano: Skira, 2006. 208 p.

_____. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2006b. pp. 232-252.

_____. Liberal views have never built anything of any value. Entrevista concedida a Robert Locke, em 27 de julho de 2004. Disponível: <http://archinect.com/>

_____. Em busca de uma arquitetura pós-hegeliana. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 118, p.117-120, jan/fev 1989.

ELIAS, Norberto. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 71p.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 178p.

_____. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191p.

FARIA, Luiz. Nacionalismo, nacionalismos - dualidade e polimorfia: à guisa de depoimento e reflexão. CHUVA, Márcia (Org.). *A invenção do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, Ministério da Cultura, 1995. p.27-40.

FERRÁNDIZ Gabriel, Javier. *Apolo y Dionisos. El temperamento em la arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC, 1999. 116p.

FERRARA, Lucrécia. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988. 81 p.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. 487p.

FIGUEIREDO, Luciano (org). *Ligia Clark – Helio Oiticica: cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FICACCI, Luigi. *Piranesi, the etchings*. Cologne: Taschen, 2006. 351p.

FONSECA, Maria Cecília. Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. *Revista do Patrimônio*. n. 24, Brasília: IPHAN / MinC, p.153-63, 1996.

_____. *O patrimônio em processo*. Rio de Janeiro: UFRJ / Minc / IPHAN, 1997. 316 p.

FOUCAULT, Michael. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. 231p.

_____. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 551p.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002. 79p.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b. 86p.

FOUCAULT, Michael. Isto não é um cachimbo. BARROS DA MOTTA, Manoel (org). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp 247-263.

_____. Le Philosophe. Entrevista concedida a Christian Delacampagne, jornal *Le Monde* n. 10945, Le Monde-Dimanche, pp. I e XVII, de 06/04/1980. Disponível em: <http://www.centro-filos.org.br/pais/?action=artigos&codigo=8>

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. 295p.

FRAMPTON, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Akal, 2002. 197p.

_____. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 470 p.

FREITAS, Verlaïne. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 71p.

FREUD, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza, 2003. 253p.

_____. *Gradiva*. Rio de Janeiro: Imago, 2003. 104p.

_____. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999. 164p.

_____. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 112p.

_____. *Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci*. Lisboa: Relógio D'Água, 1990.127p.

_____. Lembranças encobridoras. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira, Vol. III, p. 271-287. Rio de Janeiro: Imago, 1986a. 317p.

_____. O estranho. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira, Vol. XVII, p. 275-318. Rio de Janeiro: Imago, 1986b. 366p.

_____. Sobre a transitoriedade. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira, Vol. XIV, p. 345-348. Rio de Janeiro: Imago, 1986c. 420p.

_____. MASSON, Jeffrey (ed.). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago, 1986d. 503 p.

FUKS, Betty. *Freud & a Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 71p.

FURTADO, Celso. *A fantasia organizada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. 232 p.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Vol. I. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universidade São Francisco, 2005. 631p.

GINZBURG, Carlos. As chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. ECO, Umberto ; SEBEOK, Thomas. *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 89-130.

GLUSBERG, Jorge. A desconstrução no Museu de Arte Moderna de Nova York. *Revista Projeto*, São Paulo, n° 118, p.111-113, jan/fev 1989.

GORDON, J. E. . *Estructuras o porqué las cosas no se caen*. Madrid: Celeste, 1999

GRACIÁN, Baltasar. *A arte da prudência*. São Paulo: Martin Claret, 2004. 151p.

- GRAVES, Michael. *Michel Graves*. Monographies d'Architecture. Paris: Academy Editions, 1979. 106p.
- GRAY, Camilla. *The russian experiment in art 1863-1922*. London: Thames & Hudson, 2000. 324p.
- GREGOTTI, Vittorio. Entrevista. *Revista AU* nº 91, agosto/setembro 2000, pp 37-39.
- _____. *Inside architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1996. 103p.
- _____. *Território da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 188p.
- _____. *Nuevos caminos de la arquitectura italiana*. Barcelona: Blume, 1969. 128p.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2006. 208p.
- _____. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 2000. 56 p.
- _____. A restauração da paisagem urbana. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN/MinC, n. 24, p. 293-300, 1996.
- _____. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. *Espaço e debates*. São Paulo: NERU, n. 16, 1985.
- GUILLAUME, Marc. *A política do patrimônio*. Porto: Campo das Letras, 2003. 150p.
- GUIMARÃES, Admar. A carta de Atenas; comentário a propósito de Salvador. *Revista Planejamento*. Salvador: SECRETARIA DE PLANEJAMENTO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DA BAHIA, n. 2, v. 6, p. 193-218. abril/jun. 1978.
- HAAR, Michael. *A obra de arte*. Ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000. 122 p.
- HARVEY, David. Espaços urbanos na "aldeia global": reflexões sobre a condição urbana no capitalismo no final do século XX. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte: n.4, maio 1996.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 166p.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1999. 73p.
- _____. Construir, habitar, pensar. *Ensaio e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. 269p, p. 125-141.
- HEGEL, Georg Friedrich. *Hegel*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 464p.
- HERZOG, Jacques. Entrevista. *Revista Projeto Design*, Edição 245. São Paulo: Projeto Editores Associados, 2000.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914 -1991*. São Paulo: Schwarcz, 1998. 598 p.
- HUME, David. *Ensaio políticos*. HAAKONSSSEN, Knud (Org.). São Paulo: Martins Fontes, 2003. 403p.
- HUYSSSEN, Andréas. *Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, 2006. 177p.
- _____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000

- IPHAN. *Cartas patrimoniais*. Brasília: Ministério da Cultura - IPHAN, 1995. 343 p.
- _____. *Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio*. Brasília: Ministério da Cultura – IPHAN/ Edições do Patrimônio, 2006. 320p.
- ICOMOS. Carta de Veneza: carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios. *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória / SPHAN / MinC, n. 22, p.106-107, 1987.
- INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN - IFA. *Bauhaus*. Stuttgart, 1968. 251 p.
- JACQUES, Paola Berenstein. A arte de andar pela cidade. *Cultura Visual*, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, UFBA, n° 6, 2005. p.121-125.
- _____. (Org). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160 p.
- _____. *Estética da ginga*. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / RIOARTE, 2001. 158 p.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997. 431 p.
- JEAN, Georges. *A escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 224p.
- JENKS, Charles; KROPF, Karl. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*. West Sussex: Academy, 1999. 312 p.
- _____. (Org). *Um classicisme post-moderne*. Profils d'Architecture. Academy Editions. Paris: Architectural Design, 1980.
- JESTAZ, Bertrand. *Architecture of Renaissance. from Brunelleschi to Palladio*. London: Thames and Hudson, 1996.159p.
- JEUDY, Henri Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. 154 p.
- _____. Para Henri-Pierre Jeudy, processo tem provocado a morte dos centros históricos, que se transformaram em "museus". Entrevista a Amarilis Lage, Folha de S. Paulo, 08 de junho de 2005. (2005b)
- _____. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990. 146p.
- JEUDY, Henri; JACQUES, Paola (Orgs). *Corpos e cenários urbanos*. Salvador, EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 282p.
- KOHLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: UnB, 1996. 253 p.
- KOSTOF, Spiro. *The city shaped*. Urban patterns and meanings through history. New York: Bulfinch, 1999. 352 p.
- LACAN, Jacques. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. O Seminário, Livro 11. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 269p.
- LARAIA, Roque. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986.
- LATORRACA, Giancarlo (Org.). *João Filgueiras Lima Lelé*. Lisboa / São Paulo: Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000. 264 p.

LEET, Stephen. *Franco Albini. Architecture and design, 1934-1977*. New York: Princeton Architectural Press, 1990. 138p.

LIBESKIND, Daniel. *O Museu Judaico de Berlim*. Disponível no site oficial do arquiteto: <http://www.daniel-libeskind.com/>, maio de 2006.

_____. SCHNEIDER, Bernard (Org). *Daniel Libeskind Jewish Museum Berlin*. Munich: Prestel, 2005. 64p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Vol.4: O belo*. São Paulo: Ed. 34, 2004. 136 p.

LIMA, João Filgueiras “Lelé”. *Memórias profissionais de Lelé* (João Filgueiras Lima). Coleção O que é ser arquiteto. Depoimento a Cynara Menezes. Rio de Janeiro: Record, 2004. 172p.

_____. CTRS – *Centro de Tecnologia da rede SARAH*. Brasília: SarahLetras; São Paulo: Fundação Bial / ProEditores, 1999. 66p.

LUCKHARDT, Ulrich. *Lyonel Feininger*. München: Prestel-Verlag, 1998. 187 p.

LYNCH, Kevin. *Planificación del sitio*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980

MACHADO, Roberto (org). *O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 279p.

_____. *Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 166p.

MACHEREY, Pierre (1972). A Filosofia da Ciência de Georges Canguilhem. Epistemologia e História das Ciências. CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 257-293.

MALARD, Maria Lúcia. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 143p.

_____. (Org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 236p.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 801p.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1999. 82p.

MASIERO, Roberto. *Estética de la arquitectura*. Madrid: Machado, 2003. 307p.

McLEOD, Mary. Architecture and politics in the Reagan era: from postmodernism to deconstrutivismo. HAYS, Michael (Ed.) *Architecture theory since 1968*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2000, p. 680-702.

MENESES, Ulpiano. Preservação de acervos contemporâneos. Problemas conceituais. Disponível: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Ulpiano/Ulpiano.asp>

MEURS, Paul. Entrevista concedida aos arquitetos Heitor Frúgoli Jr e Marcos Cartum, em São Paulo em duas sessões: nos dias 24 de novembro de 1998 e 7 de janeiro de 1999. Disponível no site <http://www.vitruvius.com.br>, seção Entrevistas.

MONEO, Rafael. *Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects*. Barcelona: Actar/The MIT Press, 2004. 404p.

_____. *The freedom of the architect*. Ann Arbor: University of Michigan, 2002. 48p.

MONNET, Jérôme. O álibi do patrimônio. Crise urbana, gestão urbana e nostalgia do passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN/MinC, n. 24, p. 220-228, 1996.

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. 109 p.

_____. *La modernidad superada*. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1997a. 236 p.

_____. *Arquitectura y mimesis: la modernidad superada*. *La modernidad superada*. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1997b. p:9-23.

_____. *Después del movimiento moderno - arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1993, 271 p.

MORIN, Edgar. *Amor poesia sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 68 p.

MOTTA, Lia et al. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória / SPHAN / MinC, n. 22, p.109-121, 1987.

MOYA, Luiz. *El proyecto del espacio vacío*. Madrid, 2001. Disponível em: http://www.ub.edu.ar/revistas_digitales/Arquitectura/Numero1/catedras/arquitectura/e_spacio-vacio.htm (acessado em 05.10.06)

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 741p.

NAVASCUÉS, Pedro. Presente del pasado. La condición histórica de la arquitectura. *Revista Arquitectura Viva*. Madrid: n. 33, p. 22-25, 1993.

NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2006. p.659

NIEMEYER, Oscar. Conversa de arquiteto. *Folha de São Paulo*. Caderno Opinião, p. A3, 16/07/2006.

_____. *Conversa de arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan / UFRJ, 1993. 54 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 154p.

_____. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 93p.

_____. *Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. 102p.

_____. *Humano, demasiado humano*. Um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 348p.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. 93p.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 179p.

_____. KOTHE, Flávio (org). *Friedrich Nietzsche, Fragmentos Finais*. Brasília / São Paulo: UnB / IOE, 2002. p.237

NOBRE, Ana Luiza. *João Filgueiras Lima: arquitetura como processo*. <http://www.vitruvius.com.br>, fevereiro de 2006.

NUNES, Jorge Luis. Ludwig Wittgenstein arquitecto. Arquitectura, linguagem e representação. Revista *Arquitectura e Arte*, nº 41, pp. 20-25. Lisboa: Futurmagazine, 2007.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 138 p.

ONFRAY, Michael. *A razão gulosa*. Filosofia do gosto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 202 p.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanizacion del arte y otros ensaios de estetica*. Madrid: Alianza, 2004. 234p.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1999. 187 p.

_____. A construção do olhar. NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.167-182.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.132p.

PAREYSON, Luigi (1961). *Os problemas da estética*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1997. 246 p.

PECHMAN, Robert. *Pedra e discurso: cidade, história e literatura*. Revista SEMEAR nº 3. site: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista>. Acesso: 13.07.2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. NOVAES, Aduino (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 311.

_____. O olhar do estrangeiro. NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 361-366.

PELLEGRINO, Carlos. Patrimônio cultural urbano: de quem? Para o quê?. Texto apresentado no 3º Congreso Virtual de Antropología y Arqueología, ciberespacio, outubro de 2002. Disponível em: http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/carlos_tranquilli_pellegrino.htm. Acesso: 27.05.2007.

PESSOA, José (Org.). *Lúcio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

PIANO, Renzo. *Conversación con Renzo Cassiogoli*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005. 93p.

PICASSO, Pablo. Conversation avec Picasso. Entrevista concedida a Christian Zuervos, originalmente publicada na revista *Cahiers d'Art*, em 1935. CHIPP, H.B. (Org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 675p, pp.270-277.

PIZZA, Antonio. *La construcción del pasado*. Madrid: Celeste, 2000. 183p.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973. 2 vols.

PLOTINO. *Enéadas*. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura.Textos essenciais*. – Vol.4: O belo. São Paulo: Ed. 34, 2004. 136 p, p. 26-34.

POL-DROIT, Roger. *Michel Foucault, entrevistas*. Rio de Janeiro:Graal, 2006. p. 107

_____. *A companhia dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.434

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.10, 1992

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº. 3, (vol 2), 1989, p.3-15.

QUETGLAS, Josep. *Escritos colegiales*. Barcelona: Actar, 1997, 287p.

RAPOPORT, Amos. *Aspectos humanos de la forma urbana: hacia una confrontación de las ciencias sociales com el diseño de la forma urbana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

RIBEIRO, Darcy. Utopia brasileira: o mais difícil foi feito. *Invenção do Brasil*, p. 17-19. Salvador: MADE, 1997. 108p.

RIEGL, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor Distribuciones S.A, 1999, p.99.

RIVERA, Tania. *Guimarães Rosa e a psicanálise; ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 103p.

_____. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 75p.

RODIN, Auguste. *Grandes catedrais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 179 p.

RODRIGUÉ, Emilio; LOPES, Syra. *Final de análise, um sonho ou Análise final de um sonho*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. 115 p.

ROSÁRIO, Cláudia. *O lugar mítico da memória*. Morpheus, Revista Eletrônica em Ciências Humanas, Ano 01, número 01, 2002. <http://www.unirio.br/cead/morpheus/>

ROSENFELD, Katrin. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 62

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Lisboa: Cosmos, 1977. 261 p.

ROTH, Leland. *Entender la arquitectura sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 599p.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Filósofos na tormenta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 239p.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 2000. 216p.

SAMPAIO, A. Heliodório. *(Outras) Cartas de Atenas: com textos originais*. Salvador: Quarteto, 2001. 125 p.

SANOUILLET, Michel. *Dada von Max Ernst bis Marcel Duchamp*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH, 1988. 95 p.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. Coleção Primeiros Passos, vol. 103. São Paulo: Brasiliense, 2006. 84p.

_____. As três categorias piercianas e os três registros lacanianos. *Revista Psicologia USP*, 10, (2), 81-91. São Paulo: Editora USP, 1999. Disponível no site: <http://www.scielo.br>

SANTOS, Boaventura Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1998. 58p

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1997b. 309 p.

SANTOS, Milton. *Técnica espaço tempo*. Globalização e o meio técnico-científico-informacional. São Paulo: HUCITEC, 1997a. 192 p.

_____. *Espaço & método*. São Paulo: Nobel, 1992. 88p.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 138p.

SARGIOTTI, Ricardo. *El diseño arquitectónico y las preexistências*. Conferência pronunciada na III Jornadas Interdisciplinarias de Tutela de los Bienes Culturales. Córdoba, Junho de 1999. Disponível no site: <http://www.x-arquitectos.com.ar/doc/textos/eldisenoarq.pdf>. acesso: 13.09.06

SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 261-290.

SEGRE, Roberto. Um modernista nostálgico. *Revista Projeto Design* n° 316, p. 66-75. São Paulo: Arco Editorial, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. 357p.

_____. *A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens*. Palestra proferida no Colóquio Internacional A Arte da memória ocorrido no Goethe Institute, São Paulo, entre 11 e 13 de setembro de 2001. Disponível no site: www.revista.turba.cjb.net

SENNET, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1994. 362 p.

SILVA, Maria Beatriz. Preservação na gestão das cidades. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN / MinC, n.24, p.165-174, 1996.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992. 240 p.

SIZA, Álvaro. *Álvaro Siza. Conversaciones com Valdemar Cruz*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.119p.

_____. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2000. 148p.

_____. *Architecture writings*. Milan: Skira, 1997. 207p.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. COSTA, Xavier (ed). *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.155

_____. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2006b. p.659, p.252-263.

_____. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. 185p.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de; CIRICE, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe. El pabellon de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 72p.

STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005. 239p.

_____. *Gramática da criação*. São Paulo: Globo, 2003. 367p.

_____. *No castelo de Barba Azul*. Algumas notas para a redefinição da cultura. São Paulo: Schwarcz, 1991. 154 p.

- SULLIVAN, Louis. *Kindergarten chats and other writings*. New York: Dover Publications, 1979. 250p.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984. p.
- TAFURI, Manfredo. *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid: Celeste, 1997. 393p.
- _____. *Architecture and utopia. Design and capitalist development*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996. 184 p.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo, Cosak Naify, 2004. 586p.
- TRÍAS, Eugenio. *La política y su sombra*. Barcelona: Anagrama, 2005. 163p.
- _____. *El hilo de la verdad*. Madrid: Destino, 2004. 268p.
- _____. *El árbol de la vida*. Madrid: Destino, 2003. 461p.
- _____. *Drama e identidad*. Madrid: Destino, 2002. 223p.
- _____. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2001. 188p.
- _____. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1997. 236p.
- _____. *Sobre la propuesta filosófica del ser del límite*. Entrevista concedida a Fernando Gómez em Barcelona, nos dias 23-28 de Outubro de 2003. Disponível no site: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/gomez.htm> (acessado em 07.10.2006)
- _____. *Persona y comunidad*. Artigo publicado no jornal espanhol *El Mundo*, em 13.11.1998, disponível no site: http://www.arrakis.es/~afr1992/horizonte2001/eugenio_trias.htm (acessado em 15.07.2006)
- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1996. 267p.
- TSCHUMI, Bernard; CHENG, Irene (Ed). *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*. New York: Columbia University Press, 2003. 136p.
- UIA - UNIÃO INTERNACIONAL DOS ARQUITETOS. Carta de Veneza. *Patrimônio Cultural. Recomendações, Acordos e Convenções. UNESCO / UIA. Patrimônio Cultural. Tratados e Recomendações Interamericanos. União Pan-americana / OEA*. São Paulo: USP / FAU, 1974.
- VEINER, Carlos. *Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano*. ARANTES, Otília; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000. pp:75-103.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997. 192 p.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: UnB, 1998. 285p.
- VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec / Anablume, 2002. 248p.
- WILSON, Simon. *Tate Modern*. London: Tate Publishing, 2002.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e valor*. Lisboa: Edições 70, 2000. 127p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Wittgenstein*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 207p.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN/MinC, n. 24, pp. 205-219, 1996.